



HAL
open science

Nouvelles tendances de la poésie écrite en Afrique noire francophone de 1970 à 2000

Hélène N’Gbesso

► **To cite this version:**

Hélène N’Gbesso. Nouvelles tendances de la poésie écrite en Afrique noire francophone de 1970 à 2000. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2014. Français. NNT : 2014PA030064 . tel-02905680

HAL Id: tel-02905680

<https://theses.hal.science/tel-02905680v1>

Submitted on 23 Jul 2020

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.

**UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3
ECOLE DOCTORALE 120
LITTERATURE FRANCAISE ET COMPAREE
THESE DE DOCTORAT NOUVEAU REGIME
Discipline : Littérature écrite africaine (Poésie)
Auteur : Hélène N'GBESSO**

**NOUVELLES TENDANCES DE LA
POESIE ECRITE EN AFRIQUE NOIRE
FRANCOPHONE DE 1970 A 2000**

Thèse dirigée par M. le Pr. Daniel-Henri PAGEAUX

Jury :

Président : M. Jean Bessières, Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Directeur : M. Daniel Pageaux, Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Membres :

M. Bernard Mouralis, Professeur émérite, Université Cergy Pontoise

M. Philippe Goudey, Maître de conférence HDR ; Université Lyon II

**Soutenance le 16 juin 2014
TOME I : ETUDE**

A mon père feu Kouao Antoine, affection éternelle.

Repose en paix.

A ma mère Api Jeannette, gardienne de notre temple familial.

Après de vous deux, j'ai appris à m'ouvrir à la vie.

Pour vous dire encore et encore mon infinie reconnaissance.

A mon maître, feu Bernard Zadi Zaourou, plus qu'un formateur, un homme dont la vie a constitué un enseignement sur la passion pour l'homme, et qui a su communiquer un peu de sa vision des choses à des générations entières sur la dynamique des mots. De toi dépend mon penchant pour la poésie.

A la mémoire de feu Ephrem Seth Dorkenoo, un soutien dans cette aventure que fut l'élaboration de cette thèse. Grâce à ce pèlerin de la paix, ma rencontre avec des hommes et des femmes de culture de Lomé a été possible ainsi que l'accès à une abondante documentation sur la poésie béninoise et la poésie togolaise.

Que son âme repose en paix.

REMERCIEMENTS

A mon maître Daniel-Henri Pageaux, professeur émérite de Paris 3 ; sous sa direction cette thèse sur la poésie a échappé aux contours d'une monographie. Puisse le résultat correspondre un tout petit peu à votre attente.

A

Barthélémy

Kotchy

A

Charles

Nokan

Survivants de la vieille garde ; comment vous dire toute mon admiration, qui continuez de veiller au grain afin que la littérature et la poésie maintiennent la place qui est la leur dans le lourd combat pour la justice humaine, surtout en Côte-d'Ivoire.

A mes collègues, dont le concours m'a

été précieux :

Au professeur Gérard Lezou, mon maître, sa décision, à un moment donné de me faire bénéficier d'un voyage d'étude de 45 jours fut un des rares soulagements dont j'ai pu tirer profit durant ces longues années de recherche.

A mes jeunes collègues, professeurs Dadié, Fobah, Nguettia, Adom, Samaké et tous les autres membres du CRELIS, tous disciples de feu Bernard Zadi Zaourou, pour la chaleur qui anime nos rencontres ; pour vous dire tout le réconfort que cette équipe représente pour moi.

A mes collaborateurs d'un moment,

en particulier :

Ettien Kangah Emmanuel, Assa Amino Lydie, Akaffou

Frédéric, Otre Angeline.

La simplicité avec laquelle ils se sont occupés du travail pratique relatif à cette thèse m'a permis de réaliser combien profonde est l'amitié qui nous lie.

À mes amis, ceux qui m'ont apporté un soutien confortable à un moment ou à un autre durant ces années où j'essayais d'élaborer ce travail. Plus particulièrement,

M. et Mme Atto Eloi, en souvenir de mes séjours béninois et togolais que vous avez rendu si agréables.

Auguste Aka et LéontineSehouet, Léonard et Emilie Obodji, pour l'attention si soignée dont je fus l'objet chaque fois qu'il m'était arrivé d'être accueillie chez vous en France.

Je voudrais vous témoigner toute ma gratitude.

SOMMAIRE

Sommaire.....
.....3	
Avant-	
propos.....
.....4	
Introduction	
générale.....6
<u>Première partie</u> : Contextualisation socio-historique et	
culturelle du corpus et question de	
méthode.....18
Chapitre I : Considérations diverses sur le poète et la poésie :	
Qu'est-ce que la	
poésie ?.....21
Chapitre II : Le contexte socio-historique, culturel et politique	
de la poésie africaine de la deuxième	
génération.....35
Chapitre III : Constitution du	
corpus.....51

Chapitre IV : Vers une histoire littéraire de la poésie.....	61
<u>Deuxième partie : La thématique de la poésie de la deuxième génération.....</u>	126
Chapitre I : La race dans la poésie de la deuxième génération.....	130
Chapitre II : Aspect de l'amour dans la poésie de la deuxième génération.....	167
Chapitre III : Le mal-être africain dans la poésie de la deuxième génération.....	212
Chapitre IV : La révolution dans la poésie de la deuxième génération.....	252
<u>Troisième partie : Ecriture poétique en Afrique noire francophone depuis 1970 : itinéraires.....</u>	291
Chapitre I : Les précurseurs : les potes de la transition	298
Chapitre II : Le néo-classicisme africain.....	304
Chapitre III : Les écritures poétiques sous l'influence de l'oralité.....	347
Conclusion générale.....	3
94	
Bibliographie.....	401
Annexes.....	413

Table	des
matières.....
415	

AVANT-PROPOS

LES OBJECTIFS D'UNE ETUDE

La première raison qui justifie notre sujet, c'est en réalité le peu d'intérêt qu'on accorde à la poésie écrite en Afrique.

En effet, l'Afrique est un continent où les activités de l'esprit et les dimensions qu'elles peuvent prendre ne sont pas considérées comme prioritaires et, bien souvent, sont reléguées au second plan. Et pourtant il faut en parler, même froidement. La poésie fait partie des disciplines d'enseignement scolaire et universitaire. Autrefois, sa maîtrise assurait la maîtrise de l'écriture en particulier, et de la pensée en général. Aujourd'hui, même certains professeurs de lettres ne s'aventurent pas à la mettre au programme. Cela veut dire que la poésie est le parent pauvre de l'enseignement et de la critique en Afrique. On s'en désintéresse totalement, et malgré le nombre croissant de poètes, la population l'ignore. C'est le sort de l'écrit. De l'autre côté, la poésie orale, pour ce qui est de sa réception, est en pleine régénérescence ; mieux, elle est inhérente à la réalité selon le principe de reformulation permanente qui caractérise l'oralité. Pourquoi ces chemins croisés pour un même genre ? Pour voir clair, nous proposons, dans une perspective à la fois littéraire et sociologique, une étude sur l'évolution interne de la poésie africaine francophone depuis 1970.

La deuxième raison, c'est que nous voulons, par ce travail, observer le rôle de la poésie dans la promotion de la culture et la place que cette dernière occupe dans la vie sociale des pays concernés. Un tel sujet renvoie à une abondance d'informations. Mais au-delà de ces données quantitatives, il introduit une idée de liaison rationnelle des faits. Pour nous, les faits dont il s'agit sont de deux natures. D'une part, les faits littéraires ; ils sont premiers. D'autres part, la pensée en mouvement, en soubassement. Parce que les faits

littéraires se manifestent en solidarité avec les courants politiques du moment, les idéologies ambiantes, les courants philosophiques du moment, les données religieuses et spirituelles du moment. Tout cela dans des rapports inégaux. Quand on prend les faits littéraires en liaison avec les faits sociaux, on aboutit au plan à la fois synchronique et diachronique selon l'angle de l'étude.

Notre choix : la dimension diachronique, avec la poésie au poste de commandement. Nous disons que, s'il est vrai que les poètes et la poésie - et nous pensons que cela est vrai - sont des visionnaires, ils ne peuvent pas ne pas avoir devancé certaines motivations de la pensée sociale et constituer de ce fait même, des formes spécifiques des manifestations phénoménologiques de ces faits sociaux et des courants de pensée. Dans ce cas, le poète et la poésie sont en amont. Ils joueraient ici le rôle de la pythie ; Rimbaud par exemple l'avait fait. Mais le poète n'est pas toujours et nécessairement en amont des événements. Sa poésie non plus. Il lui arrive, bien souvent également, de se faire l'écho, une sorte de caisse de résonance des lourdes angoisses qui agitent la société et alors de prendre position non plus seulement en tant qu'expression esthétique mais en tant que discours affichant et assurant sa propre capacité d'intervention dans le jeu social. La poésie est alors perçue comme une arme de combat.

Pour bien comprendre la manière dont se posent le problème et la complexité de notre corpus, nous avons pris en compte, pour sa conduite, le caractère ambivalent de nos cultures et de nos littératures, de tradition orale très ancienne d'une part, et de tradition moderne toute récente, d'autre part.

A quoi serviront les résultats de ce travail ? La toute première mission, c'est que cette thèse puisse fournir un document de base sur plusieurs pays à la fois, qui serve de repère pour la lecture du genre. En deuxième lieu, ce travail nous offre la matière pour établir et publier des anthologies de poésie écrite qui puissent bénéficier d'une analyse véritable.

INTRODUCTION GENERALE

La poésie, qu'elle soit écrite ou orale, obéit à la règle qui constate que le discours se démarque du discours ordinaire. On lui reconnaît une forme spécifique, un style qui n'est pas celui de la prose, on attribuait jadis son essence à l'inspiration ou don poétique.

En Afrique noire, la poésie s'exprime pleinement sous son double aspect : il y a la poésie africaine d'expression écrite et la poésie dite orale. Cette ambivalence correspond aux deux types de sociétés qui existent dans la société globale et qui tirent leur source de l'histoire moderne de l'Afrique noire. Les deux poésies fonctionnent et évoluent de façon concurrentielle pour exprimer l'âme du continent.

Dans notre continent, les Anciens pensent que le monde est dominé par un Dieu unique qui peut tout faire à son gré ; les morts ne remontent pas au ciel mais vivent dans la terre (cité des morts) ce qui leur permet d'évoluer aux côtés des vivants «les morts ne sont pas morts». Le poète se confond avec le prêtre inspiré, dont les sens s'ouvrent aux voix de la transcendance. De là vient peut-être et même certainement le penchant qu'ont certains poètes à s'identifier aux voyants et non pas seulement par rapport à Arthur Rimbaud. Il nous faut revenir rapidement à notre propos, à savoir la poésie écrite, et spécifiquement la poésie de la deuxième génération, celle qui succède à la négritude que nous formulons de la manière suivante :

Nouvelles tendances de la poésie écrite en Afrique noire francophone de 1970 à 2000.

On entend par tendances une conduite intellectuelle, un choix insufflé par le désir ou le souci de marquer une préférence pour un objet ou pour un autre. Cependant, elle n'est pas pour autant fixée une bonne fois pour toute. Elle peut se transformer, se sublimer ou régresser. Elle peut aussi se changer en son contraire. Dans le cas qui nous intéresse, nous avons une certaine idée de la poésie écrite africaine, de ses concepteurs, de sa forme et des idées qu'elle défendait. Il s'agit de la négritude.

La négritude est considérée comme la poésie écrite francophone de la première génération. Elle est née en pleine crise sociale. Elle est apparue dans le tourbillon de l'Histoire et a germé dans les ruines des cités et des cultures de nos peuples (africains et occidentaux). Elle fut nourrie par les violences suscitées par cette crise. Ce fut un courant homogène, du point de vue thématique, idéologique et esthétique, ce qui est tout le contraire de la période qui lui succède, tant l'orientation libertaire est l'une de ses caractéristiques. Mais qu'est-ce que la poésie africaine de la deuxième génération ? Mais d'abord pourquoi 1970 ?

Pourquoi 1970 ? Faut-il parler d'une poésie écrite post-négritudienne quand les formes d'écriture comme les thèmes de la première génération se retrouvent au sein de la seconde ?

Pourquoi 1970 ? Quand on sait que le précurseur de cette génération, Tchicaya U Tam'si, s'est signalé dans les années 50¹ ? Si la rupture devait avoir un début, il partirait de cette époque-là. Mais le poète congolais n'est pas considéré comme le seul pionnier. On lui associe Charles Nokan et René Depestre² qui, eux également se sont illustrés comme des éclaireurs en la matière.

1970 ? Mais on aurait bien pu dire 1971 ou même 1972. Car en matière d'Histoire des phénomènes sociaux, les barrières qu'on établit s'avèrent symboliques. Et nous aimerions nous en tenir à cet aspect. A savoir que l'année 70 n'est prise qu'à titre indicatif. Mais des raisons existent pour cela, car à un moment donné de l'évolution de notre littérature, on a dû constater une nette rupture avec la négritude.

¹ Les trois premières œuvres de cet auteur datent de 1955, *Le Mauvais Sang* ; 1957, *Feu de brousse* et 1960, *A triche-cœur*.

² Poète haïtien proche des Africains

C'est en 1970 qu'à la suite de poètes sus-cités, d'autres sont sortis du prisme dessiné par la négritude, et qui a pour nom manichéisme³ et unanimité⁴.

Charles Nokan, influencé par la pensée marxiste-léniniste, supprime la thématique de la race par celle de la classe, ce qui correspond à une nouvelle orientation, car il s'agit d'un problème de classe, la misère qu'il entend révéler, et les libertés qu'il se propose de prêcher ne concerneront plus la misère et les libertés des seuls Noirs mais ceux de l'homme quelle que soit sa race et d'où qu'il vienne. La nouvelle union est celle d'un monde réparti en deux classes, celle des opprimés d'un côté et celle des oppresseurs de l'autre. C'est ce qu'offrent en 1970 *La voix grave d'Ophimoï* et en 1972 *Cris rouges*.

Agbossahessou, en 1971, publie une des plus puissantes poésies telluriques de notre continent, *Les haleines sauvages*. Œuvre qui laisse émerger une Afrique sacrée. Le sacré a imprégné tous les aspects de la vie de l'Afrique précoloniale. Le poète béninois l'exploite en tant qu'une des sources d'information et d'inspiration pour comprendre le présent et l'avenir. Il s'agit d'un poème d'enracinement. Un accomplissement d'un des vœux de la négritude, le retour aux sources.

1971 : pendant que se mettent en place les premières tendances de notre poésie, l'Afrique convoque à un colloque bilan à Yaoundé sous le thème : « Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation ». Ce fut un tournant décisif pour les hommes qui se placent au-devant de la scène en tant que conscience pour la plupart.

En outre, 1972 représente un moment important dans l'évolution de la littérature africaine en général. Cette année a vu la réédition du roman de Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, et de la mise en scène de la pièce de théâtre de Dadié, *Monsieur Toghnigni*. Ces deux classiques ouvrent la voie l'un à l'épanouissement du genre romanesque et l'autre, au théâtre moderne.

Autant d'exemples qui montrent qu'une décennie après la proclamation des indépendances, il y avait suffisamment de matière pour procéder à un bilan

³ Vision discriminatoire de la société qui procède une répartition entre les Blancs, les mauvais et Noirs, les bons.

⁴ Idéologie qui oblige les gens penser et écrire de la même façon dans le sens de la défense d'un peuple et d'une culture. Cette idéologie a condamné Camara Laye et son œuvre *L'Enfant noir*. On lui reprochait un choix individualiste dans la création d'un roman africain.

et voir comment se dessinent les tendances dans le domaine littéraire. Mais que faut-il entendre par poésie de la deuxième génération ?

Le concept fut donné par Léopold Sedar Senghor⁵ à propos de la poésie de Tchicaya U Tam'Si ; mais jamais cette génération ne bénéficie de manifeste. Alors, on se contente d'exploiter les œuvres écrites après les indépendances. Qu'est-ce vraiment que la poésie de la deuxième génération ? Ce qu'il faut comprendre à propos de cette génération, c'est savoir si les œuvres des poètes africains restent pour l'essentiel fidèles à la Négritude ou si elles ont rompu avec elle, et sous quelles formes. Cela revient à interroger aussi bien la thématique que les structures formelles, à se préoccuper de la manière dont tel ou tel auteur se sent impliqué dans cette génération. Ce qui renvoie automatiquement aux grilles principales des classifications de ces poètes. Est-ce l'âge ou le contenu qui détermine l'appartenance à cette génération ?

En 1988, lors d'un entretien inédit accordé à Zadi Zaourou, Paul Dakeyo⁶ proposait des concepts autour de cette période. Dakeyo reconnaît avoir sympathisé avec la négritude mais ne s'est pas enlisé dans ce courant. Pour lui, si on part de la négritude, on peut parler de plus deux générations, car il n'y en a pas que deux, il y en a même quatre qu'il échelonne de la manière suivante : si la négritude peut être considérée comme la première génération de la poésie écrite, après, vient la première génération de la deuxième génération, celle qui est cadette de la négritude : Tchicaya U Tam'Si, Edouard Maunick, René Depestre, Charles Nokan en sont les principaux animateurs et que nous appelons les précurseurs. Il les appelle les poètes des indépendances. Il pense que ces derniers ont cru jusqu'à ce que la désillusion s'empare d'eux, car ils avaient l'intention de participer effectivement au développement intégral de l'Afrique. Mais ce ne fut pas le cas. Suivra une deuxième génération qui se situe autour des années 70. C'est celle-là qui exprime la désillusion complète

⁵ C'est Claire Céa qui rappelle des propos de L.S Senghor préfacier d'Epitomé dans sa première édition en 1962 : « Voilà quelque vingt ans que je lis des poèmes de jeunes nègres... que de papiers, que de cris vengeurs, que d'éloquences !... Mais, en 1955, *Le mauvais sang* de Tchicaya m'avait frappé, m'était entré dans la chair jusqu'au cœur. Il avait le caractère insolite du message. Et plus encore *Feu de brousse*, avec ses retournements soudains, ses cris de passion »

⁶ Paul Dakeyo, poète d'origine camerounaise est installé en France depuis longtemps. Il est le fondateur des Editions Silex puis des Nouvelles du Sud, et aujourd'hui de Panafrica Silex/ Nouvelles du Sud.

liée à l'avortement total des indépendances et qui est confrontée à la question du "comment vivre". Cela signifie que cette génération à laquelle lui-même appartient est déchirée par l'angoisse existentielle. Parmi les autres poètes, on compte Mukala Kadima Nzuj, Maxime Ndébéka, Zadi Zaourou, Jean-Marie Adiaffi, Pius N'gandu. Ndébéka est exemplaire dans cette catégorie pour avoir manifesté au grand jour son adhésion à l'avènement de Marien Ngouabi qui venait de renverser Fulbert Youlou au Congo Brazaville. La dernière génération qu'évoque Dakeyo est celle qui pourrait concerner les enfants issus de parents vivant en exil et qui n'eurent de l'Afrique qu'une connaissance médiatisée. Telle est la réponse de ce poète à la question de savoir ce qu'il pensait des poètes de la deuxième génération.

Notre sujet a pour objet la connaissance et l'analyse des caractéristiques de la nouvelle poésie écrite de quelques pays de l'Afrique noire francophone. Les auteurs sont nombreux mais elle est peu lue. Elle est le moins connue des genres littéraires modernes. Or, les formes d'expression sont diverses et les thèmes varient eux aussi suivant le contexte.

La démarcation entre la poésie de la négritude et celle de la post-négritude se fait à deux niveaux. D'abord au niveau idéologique. Si la Négritude avait un homme à défendre, le nègre, un combat à mener, celui de la dignité, une seule cible, le pouvoir blanc, la post-négritude a, elle, un comportement quelque peu différent. Le combat reste toujours celui de la dignité humaine mais la principale cible demeure l'Afrique des indépendances plongée dans ses propres contradictions ; Une Afrique qui n'a pas su donner à ses fils l'autonomie tant réclamée. A côté, il y a d'autres thèmes qui expriment des sentiments personnels tels que l'amour ou la fraternité. Mais là où l'innovation se ressent le plus, c'est dans le domaine formel. Sur le langage en effet, une recherche consciente est faite par les poètes et qui rend certains plus proches des modes d'expression traditionnels des Africains : c'est le cas par exemple du symbolisme qui tend à s'imposer comme canon privilégié de la plupart d'entre eux. En revanche, d'autres poètes s'inspirent du style de création des poètes non africains.

Quel que soit le cas, la crise d'identité reste permanente chez tous les écrivains africains et négro-africains. Un aspect de cette perturbation est, en effet, l'influence de la culture traditionnelle dans leur production. Les raisons

sont multiples. Nous nous attachons à deux prioritairement : celle relative à la nature du discours poétique et celle concernant la thématique.

D'abord, la nature du discours poétique. Le discours poétique est un discours entier, non explicite, provocateur à souhait, un discours dans lequel la sensibilité est éprouvée à plusieurs niveaux. Ici, de nombreux faisceaux de communications s'entremêlent. Comment l'écrit rend-il compte de cette ambiguïté ?

Quant au niveau thématique, disons que la quête libertaire qui caractérise fondamentalement la situation des poètes est en contradiction avec la vision idéologique de l'Afrique ancienne qui avait une vue linéaire de la vie. Dans les temps anciens, les Africains ignoraient des situations de rupture dans leur évolution. Pacéré Titinga a appelé cela le "Stabilisme". Dans son essai intitulé *Ainsi on a assassiné tous les Mossé*, l'écrivain et critique explique comment on évoluait selon les structures tellement régulées qu'il ne venait à l'idée à personne de vouloir réclamer autre chose que ce qui existe dans le présent. La liberté ? On était libre avec les autres.

Le problème de la liberté se pose autrement aujourd'hui : le contenu des textes fait allusion à la liberté, à la révolte, à la révolution, à la violence comme arme de combat. Tous ces thèmes correspondent plus ou moins au niveau de conscience politique et idéologique de ces écrivains. Les Antillais par exemple mettront du temps à oublier ce qui leur est arrivé (esclavage, colonisation), eux qui font désormais corps avec leurs anciens bourreaux. Cette cicatrice indélébile a pour nom Césaire (cf. *Cahier d'un retour au pays natal* et *Moi, laminaire*). Ils n'osent même plus interroger l'histoire. Les "Pourquoi" n'ont plus de sens. Il y a place pour le "Comment on traverse le désert", et dans cette situation qui sait pour quand le bout du rouleau ? La solution est peut-être dans la recherche de l'universel comme le réclame Athony Phelps. Il réfute les particularismes "poète africain", "poète négro-africain" et se veut écrivain tout court. Quant aux Africains, citons quelques-uns depuis les négritudiens : Senghor, Dadié, Adiaffi, Zadi, U Tam'si, Pacéré, pris au piège entre leur langue d'origine et la langue française produisent des textes à travers lesquels ils se veulent authentiques aux deux niveaux. Il s'agit de créateurs nés. Ils auraient créé dans leur propre langue même s'ils n'avaient pas connu le français. La quête libertaire chez eux est passée par une restauration culturelle. C'est

pourquoi leurs écrits comportent une promotion des mythes, des contes, des proverbes etc. A côté de ces derniers, il y a ceux qui ont choisi de reproduire l'oralité, de véritables griots lettrés, Hampaté Bâ, Massa Makan Diabaté et bien d'autres. Dans tous les cas, d'un côté comme de l'autre, ils ont tous l'héritage culturel, linguistique, littéraire et politique ancien à assumer, et tout cela s'exprime mais pas de façon toujours transparente. L'opacité du discours poétique oblige. Il y a lieu d'interroger ces poèmes afin d'y déceler le message qu'ils renferment.

Compte tenu de ces centres d'intérêt, il est facile de comprendre le bien-fondé des deux courants de la recherche en littérature africaine, la poésie y compris.

La pensée critique qui a suivi les créateurs des premiers moments de notre littérature écrite a privilégié la thématique ainsi que la dimension sociologique et idéologique des textes parce que les Africains ont subi des oppressions périodiquement et que cela a rejailli sur la création. Pour cette première école, la littérature réside dans les idées. Avec Lilyan Kesteloot suivie de bien d'autres parmi lesquels Thomas Melone, Mohamadou Kane, Kotchy Barthélémy, ce courant continue d'interpréter les textes et contribuer à l'enrichissement de la pensée.

Aujourd'hui, sans avoir totalement déserté les chemins de la critique sociologique, une deuxième école se préoccupe de poétique. Elle tente de pénétrer les œuvres en tant que produit du langage. Elle s'intéresse à la stylistique. Elle veut savoir bien sûr, qui a dit quoi et à quelle fin, mais aussi comment elle le rend et quel est l'impact des poèmes sur la société.

Notre approche personnelle tient compte de ces courants sus-évoqués. Personne n'ignore les difficultés qui entourent l'étude de la poésie. Notre souci est de contribuer un tant soit peu à la clarification dans le domaine, en prenant en compte les remarques que faisait Alain Ricard :

« Le faible nombre de travaux sur la poésie en Afrique dans le domaine francophone, à l'exception notable de Madagascar, est sans doute responsable de l'essoufflement de la poésie francophone d'Afrique. La réflexion poétique est une, qu'elle soit de l'oral ou de l'écrit, d'une

langue africaine, ou d'une langue européenne et sa faiblesse dans le domaine affecte tous les autres »⁷

En fait, on note plusieurs obstacles qui constituent une entrave au développement de la recherche en poésie. D'abord, et c'est là le plus important, le problème de la langue. Nous avons remarqué que, chez les créateurs, le français, langue qui s'est imposée au milieu des langues africaines, est en situation de conflit, par le fait de bilinguisme. Les langues africaines dont la plupart sont caractérisées par des tons sémantiques⁸ favorisent la naissance de néologismes ainsi que bien d'autres influences. Voici une difficulté qui justifie l'hermétisme des textes. Il est bon, qu'au niveau de chaque poème, on sache la place du français et celle de la langue maternelle du poète. Il est bon aussi que soit relevé le niveau de dialogue que les différentes langues entretiennent dans la conscience d'un poète. Il n'est pas possible, compte tenu de ce fait-là, qu'une telle rencontre ne génère pas un problème de ce genre. Lequel des deux modes d'expression aujourd'hui chez nos écrivains, l'écrit ou l'oral, précède l'autre dans les œuvres. Le concept d'intertextualité se trouve approprié pour examiner ce genre de situation.

L'intertextualité révélée par les formalistes russes, c'est en résumé, selon ce qu'en dit le *Dictionnaire de poétique* : « *L'idée que tout énoncé, et partant tout texte, est relié, consciemment ou non, à d'autres énoncés, d'autres textes antérieurs émis par d'autres auteurs, qu'il est ainsi nourri de ce qui l'a précédé* »⁹. L'auteur cite en appui les définitions d'autres poéticiens tels Bakhtine et Roland Barthes.

« *Tout mot dans son propre contexte provient d'un autre contexte, déjà marqué par l'interprétation d'autrui. Sa pensée ne rencontre que des mots déjà occupés* » (Bakhtine). Roland Barthes dira : « *Tout texte est intertexte ; d'autres sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout est un tissu de citations révolues* »

⁷ Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire*, Paris, Karthala, 1995, p.15.

⁸ Les langues africaines sont des langues à tons. Ces derniers déterminent le sens des mots

⁹ Michèle Aquier, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1993, p.159.

Comme le montrent ces différentes définitions, le problème de la rencontre de deux cours d'eau chargés différemment nous renvoie au problème théorique et pratique du traitement du texte initial par rapport au texte de sortie.

L'autre difficulté qui est tout aussi importante et qui est en partie liée à la première citée plus haut est le problème de la réception des textes. La poésie écrite est peu disponible en librairie en Afrique, à telle enseigne que, lorsqu'on veut la rencontrer, on choisit de s'adresser aux arts voisins, les arts vivants qui sont la chanson et l'art dramatique. Nous avons également remarqué que, dans nos pays, les poètes dont les travaux sont largement diffusés sont les poètes d'oralité, les bardes modernes, les néo-oralistes. Les paroles de leurs chansons — ils ont choisi pour canal la musique — sont reprises par la population. Ainsi, existe-t-il de grands poètes d'oralité : Pierre Akendengué (Gabon), Amédée Pierre (Côte d'Ivoire), Salif Kéita (Mali), Youssou N'dour (Sénégal), Alognon Dégbévi (Togo) etc. De même, la poésie francophone se trouve dans l'art dramatique qui est creuset d'une pluri-généricité. Il y a eu des périodes où ce genre a porté haut la culture de certains pays : la Côte d'Ivoire, le Sénégal, le Congo-Brazzaville pour ne citer que ceux-là.

Par rapport à ces dernières données, notre intention a été d'étudier la poésie écrite mais également la présence de la poésie dans les arts vivants, puis finalement nous avons abandonné cette piste et opté pour n'en faire cas que si le besoin se fait sentir.

Un autre aspect lié à la difficulté inhérente à la réception des textes littéraires est celui relatif à une analyse critique, au choix opéré entre une étude immanente puisqu'il s'agit de relever des catégories textuelles et une étude plus ouverte, comme celle qui a été élaborée par la critique sociologique. Mais la réalité de la réception littéraire en Afrique et l'histoire même de la littérature africaine ont facilité la tâche pour opérer un choix.

La réception des textes littéraires africains, en général, et des textes poétiques africains en particulier, rejette « *la thèse selon laquelle la littérature n'entre pas en relation significative avec le monde et que par conséquent son appréciation n'a pas à tenir compte de ce qu'elle nous en dit* »¹⁰. Les textes de cette sphère littéraire ne peuvent être vus comme des objets langagiers clos sans

¹⁰ T. Todorov, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007, p.37.

rapport avec le monde dans lequel vit l'auteur. Pour Todorov, et nous sommes d'avis avec lui, « *on assassine la littérature en faisant des œuvres les simples illustrations d'une vision formaliste* »¹¹. On se rappelle que Todorov et Gérard Genette (l'un ayant été l'élève de l'autre) ont fortement contribué à l'orientation formelle des études littéraires. Là, il semble revenir sur son avis de départ en considérant cette perspective comme limitée.

La non clôture totale des textes sur eux-mêmes et la prise en compte de l'extériorité sociale et culturelle comme condition de sa description et de sa compréhension sont des réalités admises aujourd'hui par nombre de théoriciens dont les disciplines accordent une part importante à l'analyse immanente¹². Nous faisons donc nôtre cette perspective pour, non seulement, des questions d'épistémologie disciplinaire mais aussi parce que la poésie africaine est originellement fille de l'histoire, des vicissitudes de la vie africaine. Mais cette histoire qui l'innerve est une histoire particulière, fruit de l'activité artistique et se situant hors de l'évènementiel. Nous nous attacherons à un moment bien précis de l'histoire africaine, celui qui couvre la période allant des années 70 aux années 2000. Ce balisage indique que les œuvres sont abordées en synchronie. La diachronie n'est cependant pas absente. Ces deux perspectives heuristiques orientent, comme le soutient Hans Robert Jauss, l'activité artistique :

*« L'histoire de la littérature n'aura pleinement accompli sa tâche que quand la production littéraire sera non seulement représentée en synchronie et en diachronie, dans la succession des systèmes qui la constituent, mais en aperçue, en tant qu'histoire particulière, dans son rapport spécifique à l'histoire générale »*¹³

La problématique qui guidera cette étude sera celle d'élucider aussi bien les catégories descriptives (thématiques et formelles) de la poésie africaine des années 70 à 2000 que leur encrage sociologique, culturel et politique pour

¹¹ *Idem*, p.88.

¹² On pense ici à Georges Molinié et à François Rastier qui développent cette perspective dans le cadre de la sémiostylistique, pour l'un, et de la sémantique interprétative, pour l'autre.

¹³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, col. « Tel », 1978, p.80.

dessiner, à la fin un horizon de réception propre qui la distingue des productions poétiques de la négritude. Avec le concept d'horizon d'attente, il est postulé que l'activité littéraire participe de l'expérience humaine, l'expérience littéraire et l'expérience sociologique. Les deux réunies définissent pour le littéraire l'horizon de l'expérience esthétique pour les poèmes africains de la deuxième génération.

C'est sur la base de ces acquis que nous comptons mener l'étude des « **Nouvelles tendances de la poésie écrite en Afrique noire francophone** ». La réflexion s'articulera autour de trois points qui s'avèrent complémentaires dans la conduite de l'appréhension d'une donnée littéraire : le contexte d'étude, le corpus et les questions de méthode, suivi de l'étude thématique et qui s'achève sur celle de l'expressivité.

La première partie servira à saisir les circonstances de production de cette poésie, le cadre géographique d'où sont issus les poètes des quatorze pays francophones de même que quelques traits de leur héritage socio-culturel ancien et enfin le corpus sur lequel nous nous appuyons. Nous avons sélectionné une centaine de poètes et un peu plus de deux cents textes sur un millier de titres que nous avons consultés. La production poétique augmente tous les ans ; mais elle est à peine consommée, et sans public, une matière ne saurait s'épanouir. Quelques-uns des auteurs méritent d'être un peu mieux connus. Alors, c'est l'intérêt de cette partie-là qui s'achève sur un regard biobibliographique.

Après avoir découvert les poètes et leurs écrits et après les avoir contextualisés dans la première partie, nous passerons à la seconde qui s'occupera de ce que disent les poèmes. Un recoupement de la multiplicité des thèmes permettra l'émergence de quatre macro-thèmes autour desquels l'analyse s'opèrera. Il s'agit des thèmes de la race, de l'amour, du mal-être africain et de la révolution. Le thème de la race constitue le point de jonction entre la poésie de la deuxième génération et de la Négritude, les trois autres n'ont connu de véritable épanouissement qu'au cours de cette période. Il est bon d'interroger l'une et l'autre période pour dégager les traits spécifiques sous lesquels ils évoluent. C'est ce type d'investigation qui sera au cœur de la troisième partie où il sera question d'écriture et de poétique.

La troisième partie de notre thèse devra, à partir d'un échantillon de textes, proposer une analyse qui dégagera trois procédés d'écriture selon quelques tendances. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'écriture de la poésie africaine de la deuxième génération montre, d'une manière ou d'une autre, une influence réelle de Charles Baudelaire. Ces poètes sont, pour la plupart, des hommes de lettres ayant étudié les lettres françaises et nourris à la pensée des grands hommes qui ont apporté leur génie personnel à l'histoire de la littérature française. Or Baudelaire est celui qui a rénové la conception de la poétique en introduisant les concepts de symbolisme et de surréalité. Il quitte la sphère du cadre linguistique pour le cadre de l'extralinguistique. Sur ce plan-là, que font les Africains ?

Les poètes africains qui, d'une façon ou d'une autre, utilisent le processus de surréalité ou de symbolisme, qu'ils aient choisi de s'inspirer de la tradition orale ou de se tourner vers des systèmes plus modernes. Nous avons préféré en fournir un aperçu car c'est réellement cette voie qui semble prometteuse.

L'emploi du symbolisme, chez des poètes comme Zadi Zaourou, Adiaffi, Pacéré, n'est pas dû à l'influence de Baudelaire mais à leur immersion dans la culture traditionnelle. Et ils le disent très nettement. Lire à ce propos "Fraternité Matin" N° 4853 du 30 décembre 1980 disponible à l'INADES : Frédéric Grah Mel, « Table ronde avec Pacéré Titinga ». Le recours à l'esthétique poétique orale produit une perspective novatrice (aussi bien au niveau des images, avec le processus complexe de symbolisation comme le suggère Zadi, qu'au niveau de l'appareil énonciatif) pour les textes concernés. Les symbolistes et les surréalistes ont découvert la symbolisation à la suite d'une révolte contre l'orthodoxie poétique. Le processus inverse s'est opéré chez les poètes africains qui ont imposé l'ordre ancien de la tradition orale à la poésie écrite. Le résultat est le même, malgré le fait que l'origine du processus de symbolisation soit différente d'une sphère à l'autre.

Comme il est évident, cette thèse est une incursion dans le royaume de la poésie écrite en Afrique francophone. Si elle a privilégié la démarche monstrative, c'est parce qu'elle n'avait pas le choix, vu l'infime quantité de travaux qu'elle offre en la matière contrairement aux genres narratifs.

Un deuxième volume accompagne ce travail. Quoique les textes auxquels se réfère cette analyse aient été publiés, nous avons trouvé bon de rassembler dans un même document les poèmes cités en illustration et que nous appelons corpus.

Pour retrouver les références du corpus, il faut lire la lettre C suivi d'un chiffre. La lettre C étant mise pour corpus et le chiffre qui suit se réfère à la page.

Exemple C17 identifie le poème « Ames Nègres » du pote béninois Agbossahessou. Très souvent vient en renfort aux références réelles du texte.

PREMIERE PARTIE :

**CONTEXTUALISATION SOCIO-
HISTORIQUE ET CULTURELLE DU
CORPUS ET QUESTIONS DE METHODE**

La poésie africaine s'exprime de deux façons : par écrit et oralement. Des années de critique de la littérature africaine ont fini par nous faire admettre que la scission que nous constatons entre littérature écrite et littérature orale pourrait paraître artificielle, puisqu'il arrive que, plus ou moins facilement, nous jetions le pont entre ces deux modes d'expression, ce qui nous amène à dire que la littérature africaine est homogène. Autrement dit, le temps de la littérature orale est loin d'être révolu. Au-delà des textes écrits, il semble qu'il soit possible de retrouver les fils qui les relient aux textes oraux et à leur esprit. Ainsi, la littérature écrite peut être le prolongement de la littérature orale même si cette dernière continue de fonctionner de façon autonome, de façon parallèle. Mais nous ne négligeons pas les autres sources d'influence.

Au-delà de l'oralité, il reste à bien spécifier l'intérêt de la contextualisation pour l'étude. Nous pensons qu'il est à rechercher dans le fait que la littérature écrite africaine est intimement liée à l'histoire africaine et à la société africaine. Il est donc utile d'interroger cet entour socio-historique et culturel qui pourrait expliquer certaines orientations de contenu. L'enfermement dans l'immanentisme claustral des textes est improductif en perspective interprétative, exclut toute possibilité d'en accéder au sens réel. D'ailleurs, selon François Rastier, concepteur de la sémantique interprétative, « un texte ne contient pas tout ce que requiert son interprétation »¹⁴ et sa compréhension nécessite le recours à ce qu'il appelle "l'entour pragmatique" qu'il définit comme suit : « Les connaissances sur l'auteur en tant qu'individu, sur la société de son temps et le savoir encyclopédique dont elle disposait »¹⁵. Et il ajoute que : « ces connaissances sont toujours utiles et souvent nécessaires »¹⁶.

Cette interpellation du contenu par des contingences est aussi relevée par Dominique Mangueneau en ces termes :

¹⁴François Rastier, *Sémantique interprétative*, Paris, Puf, Coll. Formes Sémiotiques, 2009, p.10.

¹⁵ *Idem*, p.252.

¹⁶ *Ibidem*, p.253.

« On ne peut opposer les “contenus” à un “dehors” contingent abandonné à l’histoire littéraire. Le “contenu” s’ouvre au “dehors”, et le “dehors” traverse le “contenu”. (...) le sens n’est pas fermé dans l’œuvre ou dans le fond de la conscience. Il mobilise en boucles paradoxales des instances (textuelles, sociales, biographiques) qui ne sont qu’apparence étrangères les unes aux autres »¹⁷

Pour sa part, Gérard Genette estime qu’*« un texte s’inscrit dans l’histoire de ceux qui l’ont promu »¹⁸*. Les arguments socio-historiques garantissent ainsi l’interprétation. Ces données extérieures permettent, d’autre part, de justifier empiriquement le découpage opéré dans le corpus. Au regard de ce qui précède, la maîtrise de l’environnement qui a présidé aux créations poétiques africaines se justifie pleinement, surtout que leur lectorat est diversifié et, pas nécessairement africain. Dans cette partie, nous aborderons successivement la notion de poésie à partir de ce qu’en disent les poètes eux-mêmes, le contexte socio-historique, culturel et politique de cette poésie, la présentation du corpus, enfin, une esquisse de périodisation appuyée d’une étude biobibliographique des poètes.

¹⁷ Dominique Maingueneau, *Linguistique et littérature : le tournant décisif*, disponible sur <http://www.vox-poetica.org/t/maingueneau.html>. Consulté le 17 avril 2012.

¹⁸ Gérard Genette, *« Poétique et histoire »* in *Figures III*, Paris, Seuil, Coll. « poétique », 1972. P.18.

CHAPITRE I

CONSIDERATIONS DIVERSES SUR LE POÈTE ET LA POÉSIE : QU'EST-CE QUE LA POÉSIE ?

A la question relative à la nature de la poésie que se posait Georges Pompidou dans cette introduction à l'anthologie qu'il a consacrée à la poésie française il répondait ceci :

« Qu'est-ce donc que la poésie ? Bien savant qui le dira. Qu'est-ce que l'âme ? On peut – nous l'avons tous fait au collège – analyser un poème, étudier composition, vocabulaire, rythme, rime, harmonie. Tout cela est à la poésie ce qu'un cœur qui bat est à l'âme. Une manifestation extérieure, non une explication, encore moins une définition. Si donc je voulais m'approcher d'avantage d'une définition de la poésie, je la chercherais plutôt dans ses effets. Lorsqu'un poème, ou simplement un vers provoque chez le lecteur une sorte de choc, le tire hors de lui-même, le jetant dans le rêve, ou au contraire le contraint à descendre en lui plus profondément jusqu'à le confronter avec l'être et le destin, a ces signes se reconnaît la réussite poétique. »¹⁹

¹⁹ Georges Pompidou : *Anthologie de la poésie française*. Paris, Librairie Hachette, 1961, p.9.

Ce qui séduit dans cette approche, une parmi tant d'autres, c'est le manque de précision, car elle est fondée sur les impressions que transmet la découverte d'un poème et non sur une certitude. L'auteur situe le fondement de la poésie dans ce qu'il y a de plus invisible, de plus insaisissable dans la personne, « *l'âme* ».

Pour aborder cette question dont les propos de Georges Pompidou nous servent d'alibi, nous allons nous appuyer sur quelques textes de poètes du corpus ayant pour thème l'art poétique pour sonder le genre d'une part, et finir sur le rôle du poète d'autre part.

I. LA NOTION DE POESIE

DELICES DU SOIR

« J'aime du soir les choses,

La douce poésie.

Le crépuscule enchante

Mon âme alanguie

L'archet de la brise tisse le soupir des feuilles.

L'haleine des frondaisons s'exhale en caresse embaumée.

Le fromager au front pensif

Écoute babiller la fin du jour.

J'aime du soir les choses,

La douce poésie

Le grand laticlave du couchant a pali.

Au bord de l'occident hésite une écharpe mauve,

Viatique du jour mourant.

Le ramier gémit dans les palmes.

Chaque paillote encense le ciel.

Les propos des paysans harasses

S'émiettent dans les sentiers.

Les rires des femmes chargées d'amphore

Fusent et crépitent sur les pistes.

Le crépuscule enchante

Mon âme alanguie.

La nuit descend, la nuit aux ailes matelassées

D'ouate.

Et moi, assis seul sur un tronc de rônier, je médite,

J'unis mon âme à celle de la brousse ;

Dans les délices de la brume s'anéantit mon cœur.

J'aime du soir les choses,

La douce poésie. »²⁰

Par ce texte, Agbossahessou, poète béninois, tente de saisir le fait poétique. Et il semble le rechercher dans une comparaison avec la nature. En fait, la nature est considérée par bon nombre d'écrivains comme le premier des artistes ou mieux, leur modèle parce qu'elle est perçue comme le réceptacle de tout ce qui est censé fournir l'inspiration à l'homme. Suberville, en conformité avec cette conception fait remarquer : « *Nous savons que l'art ne reproduit ni totalement ni exactement la nature (...) Il interprète la nature en l'humanisant* »²¹ Il y a ici dans cette explication l'idée d'anthropomorphisation de la nature. Et comme le montre notre poésie de référence, la nature chante « *l'archet de brise tisse le soupir des « feuilles »* accompagnée d'un instrument de musique, « *Le crépuscule chante* ». Sans accepter que tout dans ce poème rappelle la voix humaine : « *l'haleine des frondaisons* », le « *babillage* » de « *la fin du jour* », le « *gémissement* » du ramier.

Mais cette nature aussi décrit l'atmosphère : c'est sous l'image d'une bande ocre que le coucher du soleil est présenté. (« *Le grand laticlave du couchant a pali* »). De l'autre côté, les autres éléments tout autour s'animent « *le front pensif* » du fromager, « *chaque paillote encense le ciel* », « *une écharpe mauve hésite* », « *la nuit descend.* ». Comme nous le voyons,

²⁰ Agbossahessou : *Les haleines sauvages*, Yaoundé, Clé, 1971, cité dans *l'Anthologie de la poésie béninoise* d'Adrien Huannou, Paris, La pensée universelle, 1977, p.74.

²¹ Jean Suberville, *Théorie de l'art et des genres littéraires*, Paris, Edition de l'Ecole, 1965, p.22.

l'ensemble de ce concert justifie le titre du poème, « *Délices du soir* ». Cette atmosphère harmonieuse par la vie qui se manifeste en son sein est semblable à une célébration liturgique de la nature. L'épithète « *viatique* » ajoute une note onirique à la description de ce crépuscule du soir. Ce poème est suffisamment représentatif du recueil d'Agbossahessou, que Pius Ngandu présente comme s'installant « *dans l'itinéraire de ces poètes qui ont tentes de récupérer des « forces sauvages » pour leur propre rédemption pour conjurer leur propre angoisse avant de se lancer à l'assaut des montagnes, à la libération des peuples.* »²²) A la question qu'est-ce que l' « *âme* » ? Ce poète avance une réponse en donnant une description de ce à quoi peut ressembler le souffle qui a pour nom âme, dont l'absence rend toute existence fade. Mais le refrain du poème semble tout remettre en cause.

*« J'aime du soir les choses,
La douce poésie.
Le crépuscule enchante
Mon âme alanguie »*

Quand on croit tenir une définition, elle nous échappe, comme apparaît également floue la nature de la poésie dans ce poème de Maurice Koné, poète ivoirien (*Argile du rêve* : 1974)

COMME SUR UNE BRANCHE

*La poésie comme un oiseau
S'est posée sur mort cœur
Comme sur une branche
Et son chant vibre autour de moi.*

*Je suis semblable à cet arbre
Qui ne porte aucun fruit
Mais donne pourtant de l'ombre*

²² Pius N'gandu : *les littératures africaines*, Paris, Silex, 1985.

*La poésie comme un oiseau
S'est posée sur mon cœur
Comme une branche
Et c'est par son chant que l'on m'aime.*

Dans ce poème, le poète procède par comparaison et retrace ici aussi un cadre enchanteur dans lequel la poésie comme le poème trouvent leur place. La poésie est comparée à un oiseau se posant sur un arbre et en chantant donne l'impression que c'est l'arbre qui chante. Alors les gens se rassemblent autour de cet arbre pour déguster le chant : et « *Et le chant vibre autour de moi* », « *et c'est par son chant que l'on m'aime* ». Ainsi, il en va de l'inspiration dont l'absence ôte tout intérêt à l'écriture. Mais ce poème cache une histoire. Cette approche définitionnelle va au-delà du cadre théorique général pour s'intéresser au cas spécifique du poète Koné. Ce dernier, toute sa vie a désiré être père en vain. C'est l'obsession de quitter ce monde sans héritier qui est transférée dans la strophe 2 du texte :

*« Je suis semblable à cet arbre
Qui ne porte aucun fruit
Mais donne pourtant de l'ombre »*

La poésie devient pour le poète un soulagement, un réconfort. En l'identifiant à l'inspiration (don poétique) il lève le voile sur la source de son épanouissement. C'est de cette façon que Tchicaya U Tam'si, précurseur des poètes de cette génération, perçoit la poésie :

« Elle est l'ouverture à une émotion »²³,
« C'est une quête de savoir-vivre. Ceux qui m'ont lu savent que le premier mot de mon premier livre publié est une interrogation : Comment vivre » ? C'est la question qui me hante. Comment vivre à

²³Tchicaya U Tam'si : Revue de recherche pédagogique et culture No 57 Avril Juin 1982 Vol. IX P24

l'épicentre des confrontations de ce monde ? C'est une question qui me paraît essentielle, et j'essaie de l'élucider. Pour moi, c'est cela la poésie. C'est cela mon monde de l'imaginaire, de la créativité »²⁴

Là où Tchicaya parle des tractations, des soubresauts au sein de l'humanité, Maurice Koné se préoccupe du comment gérer sa propre vie, à un niveau restreint, individuel comme dans le texte intitulé justement « *un poème* » à travers lequel il égrène la fonction du poème :

UN POEME

*« Un poème pour m'aider à vivre,
Un poème pour calmer mes lourdes
Pensées Pour évoquer l'écho de la voix
De mon enfance.
Pour adoucir mon cœur peine !*

*A la recherche de ce poème
Vivra ma vie.
Au souffle des heures.
Seul je marchai sur le chemin fleuri Ou par les doux sentiers,
D'ombres favorables.*

*Et je n'entendrai plus la voix des pleurs,
Ce long cri qui m'emplit le cœur
Quand je suis assailli par la douleur.
Loin des bruits farouches de la ville
Je composerai un poème sur la nature
Qui pour mon âme sera allégresse. »*

Comme on le constate, Maurice Koné définit le poème par rapport à sa condition d'existence. Le poème est pour lui une thérapie dans la mesure où il unit en permanence dans l'angoisse existentielle : « *un poème pour m'aider à vivre* » « *pour adoucir mon cœur peiné* ». Le poète rêve de tout le réconfort que

²⁴ *Idem.* p.25.

ce poème restaurera en lui : Comment atteindre la plénitude ? Il compte, les soirs, se mettre en condition en méditant dans la solitude, à l'abri des regards et autres bruits tels que les pleurs qui lui rappellent de mauvais souvenirs²⁵. Seule la nature qui l'inspire est capable de lui procurer de la joie : « *Je composerai un poème sur la nature/qui pour mon âme sera allégresse.* » Maurice Koné définit le poème par rapport à une tension qui le déséquilibre. Les poèmes de son recueil *Argile du rêve* le rapproche de Baudelaire et cette espèce de poids qui semblait l'anéantir et qu'il appelait le spleen, qui est ici désigné par « *les lourdes pensées* ». Par ce poème, Maurice Koné pose les problèmes des fondements de la poésie. Nombreux sont comme lui, les poètes qui ont abordé cette question dans leurs œuvres.

Nous allons à présent examiner le problème relatif au rôle du poète au regard de deux poèmes de Kama Kamanda.

II. LE RÔLE DU POÈTE

« Le rôle du poète

Le poète libère le langage

De la pensée des images convenues.

Le chemin qu'il emprunte est torrent

De doutes. D'intrigues et de sacrifices.

Nulle part l'humanité aux idéaux du patrimoine

Ne lui accorde d'exil

Soumis aux épreuves du quotidien inévitables.

Il est en quête de sa terre promise.

Le vent de terreur souvent transgresse ses paroles

Pour disperser ses plaintes.

Ses ardeurs et ses élégies.

Mais nul, mieux que lui, ne saura

Donner la parole au peuple, incarner ses rêves,

²⁵ C'est toujours le même problème avec cet auteur. Les plans d'enfants renouvellent en lui le sentiment d'impuissance face à sa stérilité.

Pénétrer ses aspirations et exprimer son âme. »²⁶

Poème

*« La lune se replie sur les ombres immobiles,
La nuit imitant l'usure inscrit les rêves
En filigrane des cauchemars
Sur les traces du messenger.
O mystère du poème,
Je pose mes mots sur ton auréole.
La flamme du sacre m'a saisi dans sa gangue,
Et j'ai délivré le secret du profane
Longtemps cache en moi.
Soudain, une lumière étrange, mystique,
Est venue éclairer mon sang.
Je te le dis, la sagesse est dans l'arbre
Dont les branches sont tes mots de métaphore ;
Et les feuilles sont mes idées
Qui poussent encore dans le hasard. »²⁷*

Maurice Koné n'a saisi que le rapport qu'il peut y avoir entre poème et musique. Le poète est l'oiseau qui chante une belle mélodie qui attire du monde. Il s'est développé ici la notion de belle parole, la parole poétique identifiée aux sonorités, donc perçue dans sa dimension esthétique, théorique.

Chez Kama Kamanda, la parole va au-delà de la notion philosophique pour aborder l'essence de la poésie. Ces deux textes soulèvent de nombreux problèmes : La poésie est une affaire de mots sous deux aspects : sa forme et son contenu. Le poète se sert d'un langage différent du langage courant ; le poète est un initié que la nuit inspire. Le poète est constamment persécuté et n'est pas pris au sérieux. Cependant, il est prophète de la cité nouvelle car il sait traduire les préoccupations de son peuple ; et enfin, le poète est dans la

²⁶ Kama Kamanda, « L'exil des songes », in *Œuvre poétique*, Paris, Présence Africaine, p.969.

²⁷ Kama Kamanda, « Le sang des solitudes », in *Œuvre poétique*, Paris, Présence Africaine, p.1093.

nature. Le poète spécifie l'essence du discours poétique, en évoquant sa matière ; elle réside dans la manière d'organiser le langage pour qu'il fasse mieux éclater le contenu.

*« O mystère du poème,
Je pose mes mots sur ton auréole. »*

Puis il avance l'idée selon laquelle, le mot du poète n'est pas celui du langage courant, ils sont des chemins battus :

*« Le poète libère le langage
De la pensée des images convenues ».*

Et enfin, il établit les niveaux de la relation qui existe entre le poète, son discours poétique et ses idées. C'est pour une comparaison dans les éléments de la nature qu'il exprime ces trois niveaux :

*« Je te dis, la sagesse est dans l'arbre
Dont les branches sont les mots de métaphore ;
Et les feuilles sont mes idées
Qui poussent encore dans le hasard. »*

Le poète comme l'arbre est source de sagesse laquelle se manifeste par la densité de l'expression (les mots de métaphore) comme les branches (prorogent l'arbre) qui, à leur tour, poussent des feuilles qui sont les idées contenues dans l'expression. On voit, ici, la primauté sémantique que le poète accorde à l'organe verbal sur son contenu sémantique mais on observe aussi que tous les maillons de cette chaîne se trouvent en situation de complémentarité : Arbre – Branches – Feuilles. Une vision partagée par le poète et critique Bernard Zadi à propos de l'ambivalence du signe poétique :

*« Aucune cloison ne sépare et ne doit séparer signification et forme.
C'est dans l'opposition et la liaison mutuelle du contenu et de la forme
du texte poétique, du sens et de la valeur expressive des mots qui le*

*composent, que se meut et s'irradie le poème. Et c'est bien cette unité des contraires (...) qui constitue l'essence du fait poétique, son unicité surtout. »*²⁸

Parlant d'autonomie du mot, le poète va à l'encontre des linguistes qui s'en tiennent uniquement à la notion du signe linguistique défini par Fernand de Saussure. Le mot du poète, voilà toute la question selon le stylisticien. Le langage n'est plus perçu comme un facteur de communication. Dans le langage courant, les mots dépendent du réel décrit. En poésie, il y a une rupture. Grâce à la liberté qu'il s'octroie, le poète peut renouveler la sensation en jouant sur la concordance du rythme et de la musicalité des mots.

En dehors du problème principal évoqué qui est relatif à la matière de la poésie, les autres questions qui préoccupent le poète se rejoignent quelque part : le pouvoir verbal. Il le dit clairement, le mot du poète est une arme capable de transformer une conscience et par conséquent, de bouleverser les fondements d'une société :

*« Mais nul, mieux que lui, ne saura
Donner la parole au peuple, incarner ses rêves,
Pénétrer ses aspirations et exprimer son âme. »*

La plupart de poètes s'identifient comme ils peuvent au porte-bonheur de leur peuple :

- Zadi Zaourou le fait en parabole :

*« Je suis la rosée qu'on rencontre au réveil
Quelle jambe me côtoierait pour se rendre à son raphia ? »*²⁹

Ces deux versets renvoient l'un à la fonction de fertilisateur de la terre, et l'autre au caractère indispensable de l'individu.

- Locha Mateso se place en témoin :

²⁸ Bernard Zadi Zaourou : *Césaire entre deux cultures* : Problèmes théoriques de la littérature negro africaine d'aujourd'hui, Abidjan, Dakar, NEA, 1978, p.22.

²⁹ Zadi Zaourou, *Fer de lance*, 1975.

*« Témoin muet des violences
Dans l'impuissance des paroles refoulées
Je serai désormais complice – que dis-je ?
Artisan...
A l'orée d'un espace à conquérir
Je serai comme une phalène
Couleur bleu nuit du lichen »³⁰*

Le poète s'engage fermement à prendre désormais les rennes du combat pour la liberté dans un pays qui est en permanence soumis à des violences des plus tragiques. De tels propos sont soutenus par son compatriote Kassereka Mwenge :

*« Les mots que je dis sont éclats surgissant d'un brasier enfoui jadis
Par les commis d'une histoire longue de trahison
Ils sont sève coulant de la blessure originelle dont nous naquîmes
éclatants de beauté
Puis désertâmes pour devenir aussi sombres que cendre
Nous sommes nés de la blessure
Elle est notre demeure de force dans la chevauchée des âges
Vers le triangle transfigure de l'amour. »³¹*

Le poète se présente comme un être blessé, trahi. Et c'est cette espèce de déchirure intérieure qui motive sa prise de parole. Comme Aimé Césaire l'avait fait avant lui en utilisant le mot « blessure » (Calendrier lagunaire) et son synonyme « déchirure » (Dorsale bossale), deux poèmes de *Moi Laminaire*, faisant allusion à la traite négrière, Kassereka tire son inspiration de l'histoire d'un peuple forgé dans la douleur. Ce thème, par ailleurs, constitue une source d'inspiration pour beaucoup de poètes de l'Afrique centrale, Camerounais, Congolais des deux rives, centrafricains ; le poète Kassereka, par identification

³⁰ *Lettres océanes*, Dakar, NEA, 1998, p.7.

³¹ *Pascalie*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp.99-100.

métonymique parle de ce qui constitue la matière du fait poétique en se référant aux caractéristiques de ses mots :

« *Les mots qui jadis sont éclats (...) d'un brasier enfoui jadis* »

C'est de sa mémoire et d'une colère si vieille que cette dernière ne peut plus contenir que le poète tire sa force d'expression. Il réitère cette idée quand il écrit que : « *Ils (les mots) sont sève coulant de la blessure originelle* ».

Par la création poétique, le poète veut rappeler au monde l'histoire à laquelle il appartient et qui est source de son imagination : « *nous sommes nés de la blessure* » ; mais ce n'est pas pour y demeurer dans l'aigreur : « *elle est notre demeure de force dans la chevauchée des âges/vers le triangle transfiguré de l'amour.* » La poésie, même née dans la douleur doit évoluer vers le salut pour tous (l'amour). Le dernier vers de ce poème rend parfaitement claire cette idée de conversion des contraires. En parlant du « *triangle transfiguré de l'amour* », il y a superposition de deux images antithétiques : la première une image négative provient du fait que la traite négrière appelée commerce triangulaire fut un calvaire pour les Noirs. La seconde image, positive, découle de la bible qui fait la promotion d'un triangle de l'amour constitué par trois pôles : le père (Dieu), le fils (Jésus-Christ) et le Saint-Esprit, cette flamme qui unifie les deux autres à l'humanité. Par l'orientation de son discours, le poète projette d'échanger les fonctions. Faire en sorte que l'ancien triangle de la mort soit remplacé par un nouveau, salubre pour tous, car il envisage d'assurer la pérennité de la vie en partage pour tous les fils de l'humanité. Cette idée de résurrection qui occupe la quasi-totalité du recueil *Pascalie* est servie sous plusieurs angles. Témoin, cet extrait « *En poésie, le monde c'est Lazare mort, putréfié, sortant soudain rayonnant de son tombeau* ». (Page 38) ou encore cet autre extrait « *j'écris pour me libère du poids des oripeaux que j'abandonne, pèlerin, aux sédentaires qui clame, arrogant, leur satisfecit et m'élançe à la rencontre de la Pascalie, mon pays avenir.* » (Page 39)

De quel « *poids des oripeaux* » s'agit-il ? Et qui sont ces sédentaires arrogants ? Ceci ne peut être que l'ancien ordre de littérature avec lequel le poète souhaite rompre. Cet art poétique, tout en s'enracinant dans le terroir africain se propose une ouverture vers d'autres univers, vers d'autres sensibilités, à la rencontre d'un nouvelle ordre humanitaire. En stipulant :

« j'écris souvent à l'encontre de moi-même, à la rencontre de moi autre ; j'exécute mon requiem et j'entonne mon exultet » (page 39), le poète prône le changement de sa propre vision des choses pour ce qui doit assurer un avenir nouveau pour lui-même et pour le genre qu'il pratique. Ce que le poète annonce ici est un vœu partagé par bon nombre de poètes de la deuxième génération dont le souci est de quitter les rives des revendications anti-raciales qui fut le point centrale du combat négritudien en tant que courant de pensée et école littéraire. Leur position laisse plus de liberté aux écrivains et cela aboutit à des thèmes de tous ordres ; parfois des thèmes individualistes sont nés de grandes œuvres avec des auteurs significatifs comme le fut Maurice Koné dont le poème *Argile du rêve* compte parmi les mieux élaborés dans le développement de la notion de poésie

JE VEUX VIVRE

*« Je veux vivre
Vivre pleinement
Sans tristesse
Et Sans tourment.*

*Est-ce possible ?
Non ! La vie est faite de peines
Et il faut accepter les misères
Sans en chercher les causes*

*Dieu fait ce qu'il veut
Et nous ne sommes que des jouets
Que le destin fait bouger
À l'aide de ses ficelles.
Je veux vivre..., mais dans mes rêves. »³²*

³² Maurice Koné, *Argile du rêve*, 1974, p.18.

« *Je veux vivre dit le poète, mais dans mes rêves.* ». Le rêve, voilà le maître-mot. Les poètes de la deuxième génération ont développé abondamment le thème du rêve, un thème universel. Mais Maurice Koné montre la coexistence de ce thème avec de nombreux autres. Par exemple dans ce petit poème de trois strophes on rencontre les thèmes universels sur lesquels les plus grands écrivains et philosophes ont écrit par le passé et qui ont trait à l'homme et à la transcendance : le bonheur, la condition humaine, Dieu, le destin. Quoi de plus important que toutes ces notions qui interrogent la profondeur de l'être par rapport à l'infiniment grand, c'est-à-dire, l'unicité du monde. Le poète évoque le thème du bonheur dans sa valeur intrinsèque (vivre pleinement, sans tristesse et sans tourments) celui de la condition humaine comme quelque chose dont les fondements échappent à l'homme (« *La vie est faite de peines/ et il faut accepter les misères/ sans en chercher les causes* ») et le thème de la transcendance sous deux concepts, Dieu, maître absolu et le destin qui gère les hommes au quotidien et à son gré. Après un tel constat le poète se déclare inapte à une telle vie, piégée d'avance, et alors il choisit de fuir la réalité pour se réfugier dans ses rêves. Ce serait sûrement là où résiderait le bonheur. Le poème prend l'allure d'une quête initiatique, car le rêve donc il est question ici, comme chez Amoy Fatho, donne sur l'évasion et se présente comme un moyen de corriger le réel sensible, et de permettre à l'homme de s'extraire d'un poids qui l'écrase. De tels thèmes ont déjà été traités par Baudelaire et repris par bien d'autres.

Nous évoquions, au début de ce chapitre, le fait que Maurice Koné s'appuyait sur sa vie pour créer, ce que Beda Alleman appelait « *La transposition poétique d'un élément biographique.* »³³

Cette fois-ci, il aborde la notion de poésie dans ce qu'il y a de plus général et de plus universel, le thème du rêve, qui est un thème lyrique dans sa plus pure dimension. Les poètes africains de la deuxième génération affichent dans leur ensemble leur tendance à l'ouverture. Ils ont de la poésie la même vision que leurs homologues d'ailleurs. La poésie est fruit de la douleur que seule l'expérience de la vie peut inspirer. Et c'est sur cette base que les uns et

³³ C'est le professeur Beda Alleman qui analysait le thème de "retournement natal" dans l'œuvre de Hölderlin dans la revue « Recherche et Débats N0 24, *Aspects de la culture noire* » P187.

les autres vont rivaliser d'imagination pour proposer les œuvres les plus originales. En entendant d'entrer dans cet univers poétique, nous allons faire un peu de géographie humaine en examinant le contexte d'étude.

CHAPITRE II

LE CONTEXTE SOCIO-HISTORIQUE, CULTUREL ET POLITIQUE DE LA POESIE AFRICAINE DE LA DEUXIEME GENERATION

L'Afrique noire francophone est cette partie du continent ayant connu la colonisation française. Le français, langue officielle, est devenu un facteur d'unification des peuples. Mais il y a également l'ex-Congo léopoldien, aujourd'hui République Démocratique du Congo (R.D.C). Au total, quatorze pays dont les trajets tantôt se ressemblent, tantôt se distinguent. Ces pays présentent un cadre physique, culturel et politique familier. Ils forment un milieu spécifiquement homogène qui peut expliquer, dans une large norme, et la notion et l'impact de la poésie et des formes qui lui sont propres. Sans

toutefois entreprendre une réflexion approfondie sur les recommandations³⁴ que faisait Alain Ricard³⁵ et que nous trouvons fondées, il nous semble utile de faire quelques remarques générales, non pas pays par pays mais sur l'ensemble, compte tenu des constantes de la zone au plan géographique, culturel et politique.

I. L'UNIVERS AFRICAIN ANCIEN, SOURCE DE L'IMAGINAIRE DANS LA POESIE DE LA DEUXIEME GENERATION

I.1. Au plan géographique

Au plan géographique, ces pays sont situés en zone forestière pour la plupart, certains en zone herbeuse. Ce qui donne lieu à une économie fondée pour une large part sur l'agriculture. Dans l'ensemble, l'économie est faible parce que les populations pratiquent la monoculture à l'exception de la Côte d'Ivoire qui a entrepris une diversification des cultures et un sérieux début d'industrialisation, même si ce dernier secteur tourne au ralenti depuis la crise sociopolitique de 2002. Ces pays couvrent une superficie de 902.0912 km² pour 124.411.710 habitants³⁶. La carte en annexe permet de visualiser ce cadre.

Pris dans leur ensemble, ces pays sont économiquement faibles. Ils ne produisent pas suffisamment et cela constitue un véritable problème pour des pays engagés sur la voie du capitalisme. Le fait que la pauvreté mette du temps à reculer est tout à fait justifié. Regardons à présent la carte culturelle de ces pays.

I.2. Au plan artistique et culturel

³⁴ Il s'agit des pays suivants : Bénin, Burkina-Faso, Cameroun, Centrafrique, R. du Congo, R.D du Congo, Côte d'Ivoire, Gabon, Guinée, Mali, Niger, Sénégal, Tchad, Togo.

³⁵ Alain Ricard, dans *Les littératures africaines*, pense que pour étudier ces littératures qui sont "en situation d'entrecroisement des civilisations et de contact culturel", il fallait les insérer dans le champ théorique de deux sciences nouvelles : l'ethnolinguistique et la science politique. La première, en tant que média de la littérature pour voir les supports, la seconde se justifiant du fait que ces littératures sont au cœur "des exigences de la construction nationale".

³⁶ Source : *Dictionnaire Universel*, Paris, EDICEF, 1992.

Les zones auxquelles nous avons affaire appartiennent, selon la typologie de Jacques Macquet³⁷, à la civilisation des clairières, c'est-à-dire la civilisation de la forêt. Peuples d'agriculture, nous l'avons vu. Il s'agit des pays de l'Afrique occidentale et de l'Afrique centrale. L'Afrique saharienne, elle, relève des civilisations des cités. Le français est la langue commune de ces régions. Mais, dans l'éducation des masses, interviennent aussi les langues locales pour les pays dont la politique linguistique a favorisé l'émergence de ces dernières. En fait, c'est le cas d'eux tous, en dehors de la Côte d'Ivoire. En règle générale, les langues sont aussi nombreuses que les groupes ethniques. Et il existe un sérieux brassage des populations que les frontières territoriales sont loin de réduire, au vu des manifestations culturelles. Voici leurs configurations : d'abord, les grandes langues, ensuite, la culture et l'art.

I.2.1. Les langues

L'Afrique sahélienne est composée du Burkina-Faso, du Mali, du Niger et du Tchad. Du point de vue linguistique, le français est la langue officielle auquel il faut ajouter le Haoussa pour le Niger et l'Arabe pour le Tchad. Quant aux langues africaines, représentatives sont les langues de la famille nigéro-congolaise (le Peul, le Malinké, le Bobo-oule, le Moré) et les langues nilosaharienne (Zerma, Songhay, Tamashek, Tuareg).

Notre corpus touche également cinq pays de l'Afrique occidentale. Ce sont le Bénin, la Côte d'Ivoire, la Guinée, le Sénégal et le Togo. Du point de vue linguistique, le français reste la langue officielle. Mais certaines langues africaines telles que le Wolof au Sénégal ou l'Ewé au Togo restent largement parlées dans leur pays respectif. Pour ce détail, au niveau des langues africaines, presque la totalité appartient à la famille nigéro-congolaise. Il s'agit du Malinké, des langues Kwa, des langues Gur, des langues Krou. Au niveau de cette région, la présence du Peul et du Malinké signale les liens qui existent entre les Peuls d'ici avec quelques-uns de l'Afrique saharienne. Ainsi, en est-il de la Guinée et du Mali. L'empire mandingue sous Soundjata Keita n'avait-il pas Niani (en terre guinéenne) pour capitale ? En outre, la fédération du Mali

³⁷ Jacques Maquet, *Les civilisations noires*, Belgique, Marabout Université des Presses de Gerard and Co, 1966.

qui réunissait le Mali et le Sénégal à l'orée des indépendances n'a pu se faire que grâce à un patrimoine humain commun (Peul, Malinké, Soninké ou Sarakholé). En ce qui concerne les trois pays du Golf de Bénin (Bénin, Côte d'Ivoire, Togo) leur parenté linguistique est établie. Les langues les plus importantes appartiennent au groupe Kwa, mais servent de points de jonction avec l'Afrique sahélienne.

Quatre pays de l'Afrique centrale font partie du corpus. Ce sont : le Cameroun, la Centrafrique, les deux Congo et le Gabon. Du point de vue linguistique, le français est la langue officielle des cinq sauf au Cameroun où l'on parle également l'anglais. S'agissant des langues africaines, le Peul et le Haoussa parlés au Cameroun servent de points de jonction avec l'Afrique sahélienne. Partout, dominent les langues Bantous : le Fang (Cameroun, Gabon), le Punu et le Mbédé (République Populaire du Congo, Gabon), le Kongo (République Populaire du Congo, République Démocratique du Congo), le Lingala (République Populaire du Congo, République Démocratique du Congo), le Swahili, le Kikongo, le Lingala, le Bandundu (langues nationales au Zaïre). A la différence des autres régions précédemment examinées, les pays de l'Afrique centrale semblent conserver leur population en place. Quelle que soit la zone, ce qui frappe, c'est l'uniformité de pensée dans les arts, dans les mêmes disciplines.

I.2.2. Les caractéristiques de l'art africain

Dans un article consacré à la civilisation africaine, Harris Memel Foté a fait le point des grands traits des arts africains. Nous prenons en compte pour nos analyses ce qui en a été dit, vu qu'il s'agit d'une synthèse et en rappelons l'essentiel.

Du point de vue artistique, les masques, la sculpture, la statuaire, la peinture, la céramique notamment. L'essentiel de ce qui est considéré comme arts majeurs. Pour les définir, Memel Foté se réfère à De Pedrals qui avance :

« Les arts majeurs, ce sont ceux qui créent les parures, les symboles, les sièges, lesalebasses décorées, les terres cuites, les bas-reliefs, la statuaire, le masque, la peinture murale. Le principal c'est la

*sculpture, qu'elle qu'en soit la matière, bois, ivoire, fer, bronze, cuivre, terre »*³⁸

De la sculpture selon Memel Fotê, Cheick Anta Diop distingue un courant expressionniste ou géométrique avec un courant réaliste. Le courant réaliste comprendrait l'Ecole d'Ifé et du Bénin, l'Ecole Gouro et Baoulé en Afrique occidentale, l'Ecole Ouroua et Bakouba, l'Ecole Ekoi, l'Ecole Azandé et Mangbetu, Batéké et Baluba en Afrique équatoriale et méridionale. Quant au second courant, il comprenait trois grands groupes : un groupe à forme creuse, caractérisé par les Ecoles M'béké, Bakonélé au Congo, Makondé dans l'Est africain, Machona dans le Zambèze, surtout l'Ecole Bakota ; un groupe à forme plane, caractérisé par les Ecoles Dogon, Sénoufo, Oubanguienne ; un groupe à forme cubiste dont l'Ecole Bazonage au Congo et l'Ecole Dan en Côte d'Ivoire. Les autres formes d'art telles que le travail des grains (collier Sénoufo), calendrier Fon du Dahomey, travail des coquillages (chasse-mouche, collier, amulette), travail du cuir, de l'ivoire, des fibres, et miteux (couteau, poignard, hache) etc... La danse, le chant, la cosmétique, les jeux, l'architecture sont considérés par De Pedrals comme les arts ordinaires qui sont liés aux saisons. Nous pensons que cette autre catégorie est du même symbolisme que les premiers. Dans tous les cas avec Ki-Zerbo, Memel Fotê et Senghor, on relève les caractéristiques de l'art :

Le synthétisme. L'idée selon laquelle dans la même discipline nous trouvons associées les autres disciplines que nous séparons d'ordinaire. Senghor évoque cela à propos de *l'Enfant noir* de Camara Laye où ce dernier affirme que « *les arts sont dans la même perspective liés les uns aux autres* ». De là sans doute, la source de toutes les thèses sur le mélange des arts dont celle de Nokan et Adiaffi, poètes ivoiriens.

La fonctionnalité. C'est le caractère utilitaire de l'œuvre d'art qui n'a rien à voir avec la contemplation pure et simple. Cette utilité est due au fait que l'art est connecté au travail, à la production. Senghor suggère que « *l'art est un aspect de la production. C'est lui qui donne sa forme, son style, son sceau d'humanité à la production* ». Ensuite, l'art est engagé, selon lui, l'artiste

³⁸Memel Fotê : « Rapport sur la civilisation animiste », In *Colloque d'Abidjan sur la religion*, Présence Africaine, 1961, p.51.

engage sa propre histoire et celle de son groupe ethnique. La plupart des poètes ont un réel penchant pour l'engagement social. Les trois quarts de leurs écrits se proposent en tant qu'arme de combat.

Le communautarisme par sa source et par sa destination. Par sa source, un individu crée un art qui devient la propriété de la communauté. Par sa destination, Memel Fotê souligne le fait que c'est au peuple dans son ensemble que l'artiste s'adresse, sur la place du village, symbole de la communauté, et de façon gratuite.

L'expressionnisme. L'œuvre évoque une situation soit par la représentation directe, soit par correspondance. L'artiste représente l'idée. L'artiste africain interprète la réalité. L'œuvre d'art représente l'idée alors que l'art grec imite, selon Senghor. La question de l'image est une question fondamentale. L'art nègre stylise.

La sacralité. L'art africain est dominé par le sacré. C'est la vision du monde qui le montre ainsi que les règles déontologiques inhérentes aux autres. Par la vision du monde qui l'inspire, une vision métaphysique et religieuse. Cette vision, selon Memel Fotê, fait du temps, un temps homogène : il y a un temps pour jouer, un temps pour travailler et un temps pour des sacrifices. Chaque partie du temps a une matérialité. De même, l'espace aussi est sacré. Il y a des lieux sacrés, des montagnes, des maisons. Donc une dualité de l'espace. Dans une vision scientifique, il y a homogénéité dans le temps et dans l'espace. Par les règles que l'artiste doit observer. Raymond Mauny regrettant l'action de sape perpétrée par des colons « *contre certaines sociétés secrètes jugées dangereuses du point de vue politique* » mais aussi la violence de l'Islam et du Christianisme sur ces mêmes organisations, écrit :

*« Tous ces masques, ces statuettes d'ancêtres, ces instruments de musique, ces cuillères, sièges, appuie-têtes etc... pleins de symbolisme, sculptés avec amour et non dans un but de lucre, étaient indispensables à l'exercice des cultes locaux. Sans ce support, l'art africain ancien, vidé de son contenu, fossilisé, ne peut survivre »*³⁹

³⁹ Raymond Mauny, *Siècles obscurs de l'Afrique noire*, Paris, Fayard, 1970, p.207.

Ce qui veut dire que de nos jours, là où se trouve l'art africain dans son intégrité, se perpétue la pratique de la religion traditionnelle. Ce qui justifie l'orientation des textes d'un Agbossahessou du Bénin. Si les « *Haleines sauvages* » regorge de tant de poèmes sacrés, c'est parce que la religion vaudou reste vivante et que dans le fond une forte population y compris des intellectuels sont adeptes de cette religion. Mais il y a une nuance. En dehors des caractères dominants que nous venons de relever, on peut trouver un art profane non fonctionnel. Nous terminerons ce point sur la question de l'unité de l'art et c'est encore la position de Senghor qui est la plus déterminante. Senghor a proposé une explication pour montrer la vision du monde africain et en particulier la vision de l'art. Sa théorie psychosociologique dégage trois aspects définissant le nègre : terrien, sensuel, émotif ou sympathique.

Le nègre terrien : par l'agriculture, il vit de la terre et avec la terre.

Le nègre sensuel : homme de la nature en rapport synthétique avec le cosmos, il n'y a pas de rupture entre lui et l'entourage. Élément matériel du cosmos, assimilable aux autres éléments du cosmos : il est odeur, son, rythme et couleur. Il sent plus qu'il ne voit. C'est dans « A New-York » qu'il exprime cette vision d'unicité de tous les étants : « *voici revenir les temps très anciens, l'unité retrouvée. La réconciliation du Lion du Taureau et de l'Arbre/L'idée liée à l'acte l'oreille au cœur, le signe au sens.* »

Le nègre émotif : il évoque la raison, mais il distingue deux types de raison : discursive ou analytique et une raison intuitive, synthétique ou sympathique. Le premier type appartient à l'homme blanc et le second à l'homme noir, et c'est cette deuxième raison définissable en termes d'émotion qui peut lui permettre d'accéder à la structure surréelle des choses. Cette thèse, selon Memel Fotê, trouve sa source chez Henri Bergson dans sa définition de l'intuition philosophique qui a développé deux facettes de ce concept : la première, l'intelligence qui analyse, divise, tue l'unité de la chose, saisit l'essentiel. La deuxième, l'intuition. C'est l'antithèse de l'intelligence. Elle saisit la globalité. Elle saisit de l'intérieur l'unité. Et le mouvement par lequel l'intuition saisit l'intérieur, c'est la sympathie. C'est à cette théorie qu'adhère Senghor quand il dit que « *la raison est hellène, l'émotion est nègre* »⁴⁰. C'est

⁴⁰ L. S. Senghor, *Ce que l'homme noir apporte au monde*, Paris, Présence Africaine, 1956.

en fait la position sur laquelle le divorce eut lieu entre le poète qui achèvera sa carrière à l'Académie française et bon nombre d'intellectuels africains. Tous les justificatifs à posteriori de Senghor n'ont jamais vraiment pu remédier à quoi que ce soit. On lui a reproché d'avoir adopté une méthode idéaliste parce qu'elle tente, contre la science, d'expliquer la société et la culture par la psychologie, c'est-à-dire par ce qu'il y a de plus individuel chez l'être. L'exemple d'Eno Belinga est exceptionnel. *La prophétie de Joal* doit son existence au village de « Joal » chez Senghor, c'est à juste titre, puisque le thème de ce poème est la mise en garde du continent contre la dégradation des valeurs morales qui comptent en premier chef, la solidarité. Tels semblent les traits culturels par lesquels le dialogue s'établit entre les Africains de souche noire. Qu'en est-il du point de vue politique ?

I.3. Au plan politique

Les pays du corpus ont eu la même histoire coloniale ; tous colonisés par la France, en dehors de la République Démocratique du Congo qui l'a été par la Belgique, pays francophone lui aussi. Après l'indépendance, ils ont été gérés par un parti unique avant de revenir au multipartisme à peu près aux mêmes époques et pour les mêmes causes. Mais que constate-t-on ? Que la quasi-totalité de ces Etats traversent des difficultés énormes. A vrai dire ils sont en panne ; que tous les secteurs d'activité, sociale, économique, culturelle et politique tournent au ralenti. Qu'est-ce qui a bien pu se passer sur ce continent qui a développé toutes sortes de structures sociales ? Juste un aperçu sur les types de société d'où proviennent les sociétés modernes, dont nous étudierons un aspect de leur littérature. L'histoire expliquerait-elle les sources de ce désastre ?

En 1962, Jacques Macquet publiait un ouvrage intitulé *Les civilisations noires*. Une analyse fortement documentée est faite du peuple noir d'Afrique suivant une typologie de six catégories de civilisation : la civilisation de l'arc, la civilisation des clairières, la civilisation des greniers, la civilisation de la lance, la civilisation des cités et la civilisation des industries (une description des sociétés modernes). Une telle classification s'est fondée sur les techniques mêmes des activités économiques mais ne prenait pas en compte un certain nombre d'aspects dont l'organisation politique de ces sociétés. Au sein de chaque catégorie se trouve superposés plusieurs types de sociétés. C'est pourquoi, nous pensons qu'il faut établir une classification des sociétés africaines sur une autre base qui serait justement l'organisation politique. La preuve en est qu'à quelque niveau que ce soit, l'agriculture se pratique partout, les arts se rejoignent et ainsi de suite. Alors, toutes catégories confondues, les six types de civilisations noires déterminées par Macquet recouvrent en fait plusieurs systèmes politiques parmi lesquels quatre sont identifiables dans les pays constituant le contexte social de notre corpus. Ce sont : les sociétés à Etat, les sociétés sans Etat et à classe d'âge, les sociétés à Etats mystiques et les sociétés sans Etat et sans classes d'âge encore appelées les communes primitives.

I.3.1. Les sociétés à Etat

Elles sont les plus nombreuses. Dans chacun des pays, il existe au moins une société à Etat qui, pour la plupart, perdure encore aujourd'hui. Citons les plus importantes tout simplement. Dans la zone sahélienne : au Burkina-Faso, le Royaume Mossi, au Mali et en Guinée, l'Empire Wagadou ou Ghana, premier Etat d'Afrique né au IV^{ème} siècle, le Royaume du Mali né au XIII^{ème} siècle sous Soundjata Kéita. C'est ce royaume qui est la source d'inspiration des poèmes de Massa Makan Diabaté, Samba Traoré, Djibril Tamsir Niane notamment. Au Niger, l'Empire Songhai né au VII^{ème} siècle, mais en partage avec le Tchad, le Kanem Bornou né au IX^{ème} siècle, la Centrafrique et le Cameroun jusqu'à la colonisation, le Tchad connut un autre royaume, le royaume du Ouaddai né au XIV^{ème} siècle. Le poème de Pierre Bamboté « Que ferons-nous après la guerre » en fait longuement écho.

Dans la zone occidentale, au Bénin, le puissant royaume d'Abomey né au XVII^{ème} siècle est loin d'être du passé. Nombreux sont les poètes qui en évoquent les vestiges avec beaucoup de nostalgie. Les poètes Agbossahessou, Bazini Issoufou, Emile Ologoudou et même le poète togolais Yves Emmanuel Dobgé tirent aussi en grande partie leur inspiration des fastes anciens de ce royaume. En Côte d'Ivoire où les peuples Agni, Baoulé et Abron continuent de maintenir les structures des royaumes Akan de façon honorifique, un poème comme *D'Eclairs et de foudres*, en dépit de la démocratie et de la liberté que l'auteur n'a cessé de réclamer de son vivant, renferme les symboles du royaume Agni.

En zone centrale, le royaume de Kongo dans le bas Zaïre (300.000 km²) dont on ignore le commencement et qui est présenté en ces termes :

« Sa superficie peut s'évaluer à 300.000 km² et couvre les pays situés de part et d'autre du Kongo jusqu'au royaume de Loando en Angola septentrional. A l'est, elle comprend également le royaume d'Anzique, territoire des Ba-Téké. L'identité de ce royaume n'est pas seulement territoriale, elle déborde ses limites géographiques et déjà à cette époque les Ba-kongo parlaient la même langue, le Kikongo, qu'ils parlent encore aujourd'hui »⁴¹

L'espace du puissant royaume Congo comprenait également le Gabon. Les poètes congolais de part et d'autre du fleuve témoignent davantage de l'unité des peuples que de leur différence rien qu'en évoquant tantôt le fleuve, tantôt la thématique de l'eau. Chez Kama Kamanda, le ton est parfois nostalgique simplement, parfois dramatique. Sur le plan psychologique, des populations issues de telles organisations recouvrent toutes les caractéristiques d'une monarchie comme celles qui connaissent une gestion collégiale comme les sociétés à classe d'âge.

I.3.2. Les sociétés sans Etat et à classes d'âge

Harris Memel Fotê, sur la base de la société Adjoukrou présente ces types de société comme des sociétés dans lesquelles « *l'organisation politique*

⁴¹ Ballif, *Le Congo*, Paris, Karthala, 1997, p.65.

a dépassé la structure villageoise. Le pouvoir politique réside aux mains des classes d'âge d'hommes initiés. Celles-ci assument le gouvernement à tour de rôle en se transmettant la fonction tous les huit ans »⁴² et il ajoute que la classe d'âge fournit un cadre et un support à la création et à la transmission des jeux, des arts et de la littérature. Ces caractères sont dominants, mais on peut trouver à certains moments un art profane non fonctionnel. « L'initiation donne à la classe d'âge Lodjoukrou une formation interne, une direction, des activités communes, des fonctions politiques spécifiques. De toutes les structures de la société, la classe d'âge paraît la moins sacrée. La plus profane, et de ce fait, la plus politique au sens moderne. De fait elle n'a ni génie, ni lieu de culte, ni interdit, ni clergé »⁴³. Cela dit, voici comment il présente la société lodjoukrou :

En Côte d'Ivoire, d'autres sociétés du groupe Kwa (les lagunaires) telles que les Abouré, les Attié, les Tchaman ont le même système de gestion sociale. Jean William Lapierre cite les communautés Bwa du Mali et du Burkina. Claudette Savonnet-Guyot explique : « La stratification par l'âge apparaît nettement, car les tâches les plus lourdes pèsent sur les promotions les plus récentes, tandis que privilèges et honneurs reviennent aux plus anciennes »⁴⁴. Dans ces sociétés, il se passe une certaine équité dans la répartition des travaux.

I.3.3. Les sociétés à Etats mystiques

Il s'agit de sociétés à dimension complexe. Elles ne sont ni Etat révélé, ni un Etat, ni une religion d'Etat importante. Elles sont dites secrètes par le rôle que joue en leur sein une institution, le masque. Au regard des sociétés Wê (ouest ivoirien) fonctionnant sur cette base, le masque est une sorte d'Etat, parce qu'autour de lui, toutes les structures d'un Etat moderne sont présentes. Au sein d'une structure puissante règne un chef suprême dont la succession est héréditaire. La sortie des masques est régulée. Tous les 25 ans, il apparaît pour refaire les lois. Entre temps, épisodiquement, peuvent sortir des masques liés à des activités sociales ou à des événements divers : la guerre occasionne l'apparition du masque guerrier, la fête, celle du masque danseur. Pour marquer

⁴² Harris Memel Fotê, *Le système politique de Lodjoukrou*, Paris, Présence Africaine, 1980, Page 94.

⁴³ *Idem*, p.94.

⁴⁴ Jean William Lapierre, *Vivre sans Etat ?* Paris, Seuil, coll. Esprit, 1977, pp.90-91.

la solidarité avec les démunis, c'est le masque mendiant qui fait le tour des maisons. Lorsqu'un village était sale, le masque prenait des mesures pour rétablir la salubrité. La plupart des pays de notre corpus connaissent cette institution. Cependant, les manifestations liées aux masques peuvent revêtir des formes diverses mais le fondement reste le même. Cette présentation de Jacques Maquet parle des Masques Dogons⁴⁵ du Mali. Eno Belinga a consacré son premier recueil de poèmes au masque, justement intitulé *Masques nègres*.

I.3.4. Les sociétés sans Etat, sans classes d'âge : les communes primitives

Cette catégorie fonde la gestion des hommes sur les lignages. Ces derniers s'entendent pour diriger. Ces sociétés étaient au stade de l'ultra-démocratie (le terme est marxiste). Ces genres de société ont fait l'objet d'analyse par Jean William Lapierre. Elles n'ont pas une forme unique. Ces sociétés se retrouvent en Afrique comme en Amérique du Sud et même dans certaines zones européennes et asiatiques.

En Afrique sahélienne, nous avons le Burkina-Faso. C'est l'exemple des Lobis⁴⁶, des Birifor, des Dagaris. Ils sont organisés en clans et en lignages.

En Afrique occidentale, la Côte d'Ivoire. C'est le cas typique des Bété nord et sud (Gagnoa et Soubré) mais aussi des Abbeys au sud (un rameau Akan qui est patrilignage et patrifocal). Dans ces sociétés, très souvent les discordes aboutissent à des séparations entre lignages mais également au sein des lignages.

En Afrique centrale, l'exemple des Bamiléké au Cameroun est rapporté par Lapierre qui se réfère à une étude de G. Balandier⁴⁷. Ce dernier

⁴⁵ Jacques Maquet s'appuyant sur le Masque Dogon qu'a présenté Marcel Griaule résume très bien cette organisation. Chez les Dogons, rapporte Griaule, le masque est support de Myama, « *énergie en instance, impersonnelle, inconsciente, répartie dans tous les hommes, animaux, végétaux, dans les rites surnaturels, dans les choses, dans la nature et qui tend à faire préserver dans son être le support auquel il est affecté* ». Le masque qui absorbe le Myama d'un mort devient potentiellement très dangereux et ne peut être manipulé que par les initiés, membres de l'Awa, société des masques. De manière générale, on peut dire que le porteur et l'objet de bois et de fibres prêtent leur réalité à l'être surnaturel qui en prend possession pendant les rites ou danses. A ce moment, c'est l'esprit qui devient visible, se meut, parle ce n'est plus telle image sculptée, c'est un masque. Les masques constituent le plus souvent des sociétés. Les ethnographes les qualifient de secrètes parce que seuls les membres se connaissent entre eux et qu'ils n'apparaissent jamais en public le visage découvert. Les activités de ces sociétés ne concernent cependant pas que leurs membres, mais le groupe tout entier, le village.

⁴⁶ J. W. Lapierre, *Op.cit.* Page 79

parle d'un pouvoir non centralisé qui, cependant, adopte deux types d'attitude : en temps de paix et en temps de guerre. Dans le premier cas, il paraît faible, dans le second, il se raffermi et « devient coercitif ». Que dire de cette observation ? D'abord, les sociétés modernes que nous connaissons aujourd'hui émanent des unes et des autres sociétés traditionnelles, précoloniales dont nous venons de constater la complexité. L'histoire ancienne de l'Afrique noire n'a pas donné lieu à une unité culturelle et politique d'ensemble ; l'harmonie n'existant qu'au sein de petites unités en dehors du puissant royaume du Kongo. Mais malgré les multiples systèmes politiques, une réalité appartient à tous, la parenté qu'on peut étendre des vivants aux morts, ce qui permettrait de qualifier ces sociétés de communautaires puisque le citoyen qui en fut sorti était un citoyen communautariste. Ensuite, à aucun moment, les Etats anciens n'avaient bouleversé cette structure. Au contraire, les monarques et autres chefs faisaient leur possible pour préserver les acquis. Même la traite des esclaves a été un moyen pour eux d'accroître leur fortune et du coup, enrichir leur communauté. Enfin, les différentes formes d'organisation politique nous conduisent à dire que parmi les citoyens, certains avaient une pensée aristocratique, d'autres, une pensée ultra-démocratique. En somme, lorsque la colonisation a interrompu cette vie planifiée, apportant les acquis de l'Occident parmi lesquels la pensée scientifique, ses philosophies, le capitalisme en tant que mode de production économique et la religion (le christianisme), il s'est agi de l'ébranlement d'un monde dont nous sommes incapables de mesurer les dégâts. Que veulent dire cent ans d'Histoire moderne à côté de gestes séculaires devenus des gènes c'est-à-dire des traits distinctifs ? Comment expliquer les raisons pour lesquelles les dictatures s'installent si facilement dans nos pays ? Cela est-il dû au manque d'une véritable tradition démocratique ? Les écrivains vont s'attaquer à toute cette atmosphère de malaise qui a entraîné la perte de l'identité, mais aussi à l'absolutisme. Nous ne saurions clore ce chapitre sans jeter un regard sur les conditions historiques récentes de la poésie africaine de la deuxième génération.

⁴⁷*Idem*

II.CONTEXTE HISTORIQUE RECENT DE LA POESIE AFRICAINNE DE LA DEUXIEME GENERATION

La poésie africaine dans son ensemble nous apparaît encore aujourd'hui en étroite connexion avec les contingences historiques. Par les textes, les poètes expriment en priorité leurs émotions : leurs niveaux de conscience de réalités du continent dans son ensemble ou des localités spécifiques. C'est la contestation des régimes en place. Des raisons existent. Nous pouvons les identifier dans les grandes phases que connaissent les Africains dans leur marche vers la récupération de l'initiative perdue depuis l'esclavage et la colonisation. Et pour la vie d'un peuple, c'est peu de temps pour qu'il y ait un changement véritable. C'est pourquoi, nous parlons de la période qui commence avec la décolonisation et qui comprend les phases suivantes : vers l'émancipation, l'Afrique des partis uniques, l'Afrique du multipartisme. Nous y ajouterons l'épineux problème de la langue française, langue officielle.

II.1. Le souvenir de l'Afrique en voie d'émancipation

Parmi les poètes de la deuxième génération, seule la frange des aînés est en droit de se reconnaître, car elle en garde le souvenir des faits vécus. Celui d'un continent qui connut une période agitée mais productive au plan des idées, grâce à des remous sociaux enrichissants (débat politiques). Ces événements sont suffisamment connus. Mais nous nous faisons fort de les rappeler parce que, d'une manière ou d'une autre, on remarque leur présence implicite dans la mémoire des poètes africains. Ces faits ont constitué en outre, les premiers ciments de l'unité du continent mise à part la langue française, de 1946 à 1948 : la loi cadre (1956-1957), la communauté (1958-1960) ; l'échec de la communauté conduit les colonies à l'indépendance, processus au cours duquel certains intellectuels, Kwamé N'Krumah, Patrice Lumumba entre autres furent des champions, des héros qui inspirèrent plus tard bon nombre de poètes.

Le cas de Tchicaya U'Tam'si est typique. Lumumba et lui étaient fils d'un même territoire (le Congo) et collaborateurs. Mais des poètes d'autres pays continuent de rendre hommage à cet homme dont l'image est toujours

associée à celle de Kwamé N’Krumah : Zadi Zaourou (*Fer de lance*), Eugène Dervain (*Une vie libre et cruelle*), Florent Hessou (*Mémoire d’écran*). En fait comme Césaire, N’Krumah et Lumumba ont un impact réel sur la conscience des poètes.

Au cours de ce processus, des partis politiques ont vu le jour, parmi lesquels, le plus grand, le plus vaste, le plus important, le Rassemblement Démocratique Africain (RDA), né de l’alliance entre la minorité d’intellectuels et la paysannerie. Aujourd’hui encore, on éprouve de la nostalgie pour ce moment de la vie de notre continent qui est considéré comme réellement révolutionnaire. Les débats tournaient autour de la désaliénation du colonisé, afin qu’il cesse de se juger à l’aune du colon, afin que tombe son complexe d’infériorité. En 1947, la revue *Présence Africaine* s’était donné cela pour rôle. Les textes à publier respectant cette ligne-là.

Certains poètes de la deuxième génération renouent avec la même passion pour le développement social des peuples africains. Fernando d’Almeida (Benin) avait affirmé dans *Au Seuil de l’exil* :

« Plus qu’hier il appartient aujourd’hui aux jeunes poètes africains de la nouvelle génération, d’aboutir à une poésie de totalité, de faire en sorte que cela s’amplifie par-delà les océans, la voie de leur conscience sans pour cela s’enfermer dans un cocon de racisme à rebours car ce temps est révolu. »⁴⁸

Des poèmes, parlant de l’Afrique en tant qu’entité, voisinent avec d’autres qui relatent des sentiments plus intimes, comme l’amour. Des poèmes militants continuent d’être écrits parce que les Africains ont l’impression de vivre une symphonie inachevée, sommés de s’accoutumer aux régimes de parti unique. Tout le contraire de ce qu’ils espéraient trouver dans les indépendances. Ce qui nous conduit à la deuxième étape de cette conscience collective, l’Afrique du parti unique.

II.2. L’Afrique du parti unique, une motivation pour l’écriture

⁴⁸ Fernando d’Almeida, *Au seuil de l’exil*, P.J Oswald, 1976, p.9.

Brusquement après l'indépendance des colonies, en 1960, l'élan de liberté ayant conduit les peuples à l'émancipation s'est tout d'un coup arrêté. Dans chaque pays par une démarche propre à chaque président mais ayant le même objectif, on entreprit de réduire au silence les partis d'opposition existant ; le parti unique fut instauré, sauf au Sénégal. La frange des jeunes nés après les années 60 de cette deuxième génération de poètes, elle, n'a connu que cette forme de gestion des hommes jusqu'en 1990 où le multipartisme est revenu.

Charles Nokan, dans un poème publié en 1970 *La voix grave d'Ophimoï* donne le ton du divorce qui s'installe entre ces genres de pouvoir et le peuple qu'ils gèrent :

*« La fleur de la liberté s'est épanouie
Et les vieilles religions meurent
On n'adore plus Assiè et Gnamien.
Un nouveau dieu les a remplacés :
L'argent
Les blancs avaient blessé l'antique Afrique.
Les noirs à peine libérés l'achèvent.
L'ombre vient de succéder aux grandes ombres.
Réveille-toi, âme de mon pays
Fais disparaître ceux qui veulent t'assassiner
Et cultive la vraie liberté. »⁴⁹*

Ces vers parlent d'eux-mêmes. Ils expriment l'angoisse et l'esprit de révolte qui mine cette nouvelle génération. La majorité des textes de notre corpus se font l'écho de ce que Paul Dakeyo appelle « La génération du comment vivre » dont le discours poétique explore toutes les voies en quête d'originalité qui contrecarrent l'absurde réalité d'un monde à nouveau enchaîné par le népotisme, la délation et d'autres maux ayant tous pour source la corruption. Nous en étions là lorsqu'à la faveur du vent de l'Est et le soutien de

⁴⁹Charles Nokan, *La voix grave d'Ophimoï, précédé de Abraha Pokou ou une grande africaine*, Paris, P.J Oswald, 1970.

l'ancienne métropole, le multipartisme revint. Ce qui représente aujourd'hui la nouvelle expérience des sociétés africaines offre de nouveaux éléments à l'imaginaire des poètes.

II.3. 1990, l'Afrique du multipartisme, une lueur d'espoir

La poésie va rendre compte du retour de la démocratie dans les pays francophones. Par habitude, les africains avaient perdu la culture de la démocratie qu'ils vont devoir réapprendre. Ils se sont laissés prendre au piège de la susceptibilité et de la suffisance et ne supportent plus l'esprit de contradiction, seul garant d'une existence citoyenne démocratique. Une situation plutôt difficile à vivre qui, contre toute attente, occasionne le retour des coups de force. Il n'y a jamais eu autant de foyers d'affrontement. Le plus grave, c'est qu'on ne se bat plus pour des idées mais pour le pouvoir financier et des privilèges que cela procure. La plupart des poètes s'inspirent de ces tristes événements. Les poètes béninois dans leur majorité ne sont pas tendres. Tunday Atanda (*Au cœur du mal ou poésie cacahuète*), Henri Hessou (*Afriqu'Adieu*), Porthos Saturnin Houeha (*Le Flambeau*) utilisent les mots simples pour traduire leur dépit et pour cause. Ce pays est passé par toutes les combinaisons possibles de systèmes pour être gouverné. Le tout couronné par 19 ans de dictature militaire. Que dire de la Côte d'Ivoire ? Une certaine poésie depuis la crise de septembre 2002 se situe à l'extrême gauche des thèses raciales. Quelques poèmes de Doffou Clément (*Les Voix de la nuit*, en 2003 et *Pleurs et rires* en 2010) en sont une illustration. Les textes très intenses du poète Tchadien Koulsy Lamko (*Amargura negra*, 2005) ont pour sujet Ndjamen, terre assiégée, terre en guerre, au cœur de la misère. Mais ce tableau ne serait pas complet si nous n'évoquions pas un dernier aspect de la réalité qui est tout aussi important sinon le plus, car il s'agit du problème de la langue. La langue en tant que moyen de communication est au cœur de la création, un problème qui, sans cesse, revient sous plusieurs formes.

II.4. Le français langue de culture et les problèmes d'intégration

Nombreux sont les poèmes qui extériorisent un malaise qui mine les poètes de l'intérieur. C'est leur situation vis-à-vis de la langue française. On sent par leurs écrits qu'ils vivent différemment cette donne. Voyons le fondement de ce problème.

C'est avec la langue française que naît la société moderne. Première conséquence, la bipartition des peuples anciens qui sont repartis entre la ville qui pratique en priorité cette langue et la campagne. Mais la ville, pôle dominant de cette unité des contraires, continue de gagner du terrain sans pouvoir soumettre les cultures spécifiques qui lui résistent en lui opposant leur langue et leur manifestation. Car en fait, comme toute langue, les langues africaines avaient fondé les peuples qui fonctionnaient comme des entités à part entière avant la colonisation et qui continuent à l'heure actuelle à faire la promotion de leur culture parallèlement à l'évolution de la société moderne. C'est dans ce sens qu'en 1971, Bernard Zadi a orienté la communication qu'il a eu à faire lors du colloque de Yaoundé⁵⁰ et qui s'intitulait : " Langue et critique littéraire en Afrique Noire". Quatre ans plus tard paraissait le livre 1 de *Fer de lance* (1975). Dans les trois livres de cette trilogie, le poète fait la promotion du mode de circulation de la parole en Afrique Noire. Dans certains pays, quelques langues ont acquis un statut de langue officielle comme le wolof au Sénégal ; mais à l'opposé, ailleurs, telle en Côte d'Ivoire, les Politiques n'ont pas réussi à se mettre d'accord sur une seule parmi la soixantaine pour qu'elle soit enseignée. Toutes les langues dans ce pays sont reléguées au rang de langues vernaculaires. Les poètes rendent suffisamment compte de ce problème dans toute sa diversité :

Des exemples d'intégration au français de néologismes, nés des langues du terroir et du français ne se comptent plus parmi les poètes de tous les pays. Des poèmes doivent leur existence à l'asservissement que subissent les langues locales par rapport au Français. *Vitriol Bantu* du poète Gabonais Ferdinand Allogo Oké défend cette position dans la plupart des textes du recueil. Exemple cet extrait :

« *Mon
français
s* »

⁵⁰ Bernard Zadi, " Langue et critique littéraire en Afrique Noire" in Colloque de Yaoundé : *Le critique africain et son public*, 1971.

*« Je ne
jargonne
pas*

Je cause

français

Français moule fidèle de

ma culture

Français copie certifiée conforme de ma vision

du monde.

*Je ne
jargonne
pas*

Je cause

foulassi

Francophonie de la diversité

expressionnelle

Des voix isolément

complémentaires

Mon français n'est pas un

baragouin Susciteur de

rires polyphasés le long

Des rues

mortiers-pilons

Mon français n'est pas cette

histoire

Que l'on récuse autour des couscous

magrébins

Mon français n'est pas un

charabia

Des gargotes de Mengorokome

fumivores

Mon français, je vous le dis est bien

francophone

C'est un affluent influent ravitaillant

le courant

Des torrents conduisant au

confluent

Du respect d'autrui. »

cf.C161

De plus en plus, les poètes prennent la décision de publier dans deux langues, le même poème en Français et en langues locales. Le poète togolais Ali Tagba qui est aussi peintre offre de très beaux textes et une bonne perspective pour l'avenir. Il faut remarquer que dans le golfe de Guinée (Benin, Togo, Ghana), c'est un mouvement culturel qui tend à s'instaurer. Après le Nigeria dont on sait la particularité politique qui a propulsé des langues importantes du pays au rang de langues de culture, c'est le Ghana qui est en train de se lancer dans une expérience qui fait déjà tâche d'huile puisqu'elle a déjà une influence sur ses voisins. De quoi s'agit-il ?

Le Professeur Koffi Anyidoho de l'Université de Lagon au Ghana est également poète. Mais il se veut plus poète de l'oralité que poète de l'écriture. Il n'écrit plus ses textes. Il les compose en Ewé et les diffuse au moyen de cassettes vidéo. Il ne les traduit pas non plus, libre cours à celui qui le souhaite de se les faire traduire. Tels nous semblent quelques rapports que les poètes de la deuxième génération sont supposés entretenir avec l'histoire. Nous disons bien supposés, car, quelle que soit leur prise de position vis-à-vis de la réalité ; notre tâche est de nous efforcer d'aller au-delà et découvrir la relation que les uns et les autres tissent avec l'Esprit, afin d'examiner la nature de leur savoir et de leur vision, tout ce que masque l'écriture. Il est temps à présent de découvrir le corpus sur lequel nous fondons la suite de nos analyses.

CHAPITRE III

CONSTITUTION DU CORPUS

I. LIMITES GEOGRAPHIQUES DU CORPUS

Tout corpus est une donnée empirique validée par une hypothèse heuristique. Celui que nous proposons reflète la vision qui nous anime, esprit cosmopolite. Nous l'avons souhaité plus perfectionné dans la diversité, mais les difficultés du terrain nous ont contraint à plus de raison. Parce qu'il est l'objet d'une construction intellectuelle à orientation déductive et validant l'hypothèse d'une homogénéité existant entre les productions africaines de telle ou telle période, le corpus ainsi constitué repose sur un principe unificateur admis sur des bases empiriques de délimitations historiques externes. Ce qui fait de l'ensemble des textes convoqués un corpus au sens où l'entend la linguistique

de corpus comme « *une collection de textes présentant une certaine unité de genre ou bien d'époque* »⁵¹.

Ce sont leurs orientations internes de contenu et leur appartenance à un moment particulier de l'histoire littéraire africaine, la période post-négritudienne, caractérisée par des écritures plus éparses (à la différence de ce qui avait cours à l'époque de la Négritude), marquée par l'interrogation de l'oralité africaine et le recours à des formes plus personnelles après la vague oraliste. C'est cette base socio-historique et littéraire qui permet d'asseoir la constitution du corpus et sa validité. Ainsi dit, on retient que des critères externes et internes permettent de délimiter le corpus. Sa constitution répond à la découverte d'hypothèses récursives et son homogénéité permet d'en cerner les saillances pertinentes, ou d'attester des possibles d'analyse. Il comprend une sélection de poèmes prise dans chacun des quatorze pays concernés, extraits des recueils ou des anthologies, ou dits lors des festivals.

Tous les textes connaissent au moins une publication dans leur pays d'origine. Parfois, c'est en France qu'ils le sont. Initialement, c'était chez "Présence Africaine" ou chez Pierre Jean Oswald, renforcées après par Silex. Cette dernière sera à son tour remplacée par "Nouvelles du sud". Aujourd'hui, c'est chez l'Harmattan qu'on trouve un grand nombre de textes africains. Notre corpus couvre la période de 1970 du début des années 2000, soit deux grandes étapes de 20 ans chacune. De 1970 à 1989 et de 1990 à nos jours avec une certaine évolution tous les dix ans qui dessine ainsi des sous-étapes : 1970 à 1979 et de 1980 à 1989 pour la première étape, puis de 1990 à nos jours.

Le corpus pris dans sa globalité macro-systémique n'illustre pas tous les cas de figure possibles. C'est pour cela que des sous-ensembles sont nécessaires. La trame structurelle du corpus ne peut être découverte que par l'étude des coupes synchroniques. L'étude diachronique et l'étude synchronique se complètent pour donner le relief de la poésie africaine après la Négritude. Ce sera donc une sorte d'histoire littéraire. Et nous le faisons sur la base de 275 textes extraits d'œuvres de 109 auteurs.

Ce parcours chronologique dessine certes une histoire littéraire parce qu'il historicise la pratique poétique africaine ; mais il va au-delà de la simple

⁵¹ Jean-Philippe Dalbera, *Le corpus entre données, analyse et théorie* in Corpus : <http://corpus.revue.org/index10.html> consulté le 17 avril 2012.

histoire littéraire. Méthodologiquement, l'étude rencontrera la poétique dans la mesure où la détermination des caractéristiques thématiques et formelles des 275 textes qui constituent le corpus s'appuie sur un outil d'investigation descriptif. Théoriquement, l'étude reste attachée à la description des marques internes et externes (la construction du corpus conduisant à des sélections de données et à leur description) qui aident à saisir l'écriture poétique africaine de la période déterminée dans ce qui fait sa singularité. D'où l'expression de "Nouvelles tendances" figurant dans l'intitulé du sujet. La recherche de la singularité du discours poétique africain après la Négritude se double d'une construction d'objets transcendant les textes et les œuvres individuelles. Une solidarité existe donc entre la poétique et l'histoire littéraire soulignée par Michel Charles :

« L'histoire littéraire systématise comme la poétique, des pratiques d'écriture, ce faisant construit de grands objets dont les textes, les œuvres, les auteurs et les genres, les "périodes" sont autant d'éléments. Ces constructions passent par un véritable travail théorique et le but ultime de l'analyse n'est pas seulement, voire, pas nécessairement la connaissance de tel ou tel texte, mais bien l'articulation, dans de grands ensembles, de données a priori hétérogènes (un thème, une structure prosodique, un mode d'intertextualité, la situation sociale d'un auteur, une référence à un modèle littéraire...), ce qui suppose un travail d'abstraction et de conceptualisation »⁵²

Les coupes synchroniques proposées (les périodes et les sous-périodes) reposent, au niveau des textes, sur une forme d'homogénéité. Les convergences entre les textes sont liées à leurs déterminations internes mais aussi à l'histoire sociopolitique africaine qui articule les orientations de contenu. Ainsi sont dessinés des moments de l'histoire littéraire africaine établis sur la base d'une proximité entre les textes et en étroite liaison avec des préoccupations d'ordre

⁵² Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1995, p.14.

esthétique ; les données extérieures permettent de justifier empiriquement le découpage opéré dans le corpus.

Les poètes qui le composent sont de toutes les tranches d'âge. Les plus âgés sont du premier quart du XXème siècle, comme le Professeur Lamine Siné Diop (1921) et le reste s'échelonne jusqu'aux années 70, 80. Mais l'âge n'est pas important parce que les mêmes thèmes par exemple sont traités à quelque niveau que ce soit. Du point de vue professionnel, une bonne quantité de poètes sont des enseignants de tous les niveaux. Cependant, on dénombre aussi diverses professions : médecin (Fjadjoe), avocat (Dervain), banquier et éditeur (Dorkenoo), peintre (Joseph Anouma, Ali-Tagba) acteur de cinéma (Jean-Baptiste Thiemélé), diplomate (Théophile Obenga), journaliste (Carlos Jérôme, Emile Ologoudou, Noël Ebony) etc. Ce ne sont là que des exemples. On remarque qu'ils ne vivent pas de leur art.

En ce qui concerne leurs sources d'inspiration, nous avons relevé les traces que l'histoire a laissées dans leur conscience. Il a été attesté ailleurs que les grands systèmes philosophiques ont une grande influence directe sur les littératures. On a pu ainsi parler de platonisme pour Platon ou d'épicurisme pour Epicure. Il en va de même pour les idées morales. Nos poèmes n'échappent pas à ce principe. La plupart trahissent les sources d'influence de leurs auteurs, qu'il s'agisse des idées philosophiques ou religieuses, de systèmes politiques, de grands systèmes scientifiques qui peuvent venir soit de l'Occident soit de l'Afrique ancienne, soit d'ailleurs. Sont également identifiés comme sources d'inspiration, les courants de sensibilité, en l'occurrence l'option pour les genres littéraires existants, ou celle des techniques de composition spécifiques. Quelques poètes expriment dans leurs textes, leur bi appartenance artistique lorsque les textes offrent la possibilité de découvrir la relation entre la poésie et les autres arts, peinture, musique, tragédie notamment. Dans les textes de notre corpus, se manifeste la fortune de système religieux tels que le christianisme (Occident), l'animisme (Afrique ancienne) et dans une moindre mesure le bouddhisme (Orient). De même, est présent, l'esprit de courants de sensibilité à l'image de genres littéraires. C'est le cas du mythe tel qu'on le rencontre dans *Maiéto pour Zékiadu* poète ivoirien Bohui Dali ou du conte, ce qu'offre Tanella Boni dans *Il n'y a pas de parole heureuse* ou de l'épopée

qu'illustrent les textes des poètes maliens, *Esquisses soudanaises* d'Ismaïla Samba Traoré ou *Kala Jata* de Massa Makan Diabaté.

Avant d'aborder l'étude biobibliographique des poètes, rappelons les références des textes retenus par pays. Il s'agit de recueils sélectionnés parmi ceux que nous avons lus qui nous ont servi de points d'appui pour l'analyse : Bénin (14), Burkina (5), Cameroun (21), Centrafrique (1), République populaire du Congo (10), République Démocratique du Congo (9), Côte d'Ivoire (18), Gabon (6), Guinée (4), Mali (2), Niger (4), Sénégal (11), Tchad (1) et Togo (10). Nous les détaillons à présent.

I.1. La poésie béninoise

Agbossahéssou (*Les haleines sauvages*, 1972) ; Agonvinon François Dossa (*Cris et paroles*, 1974) ; Apocoss (*Les équatoriales*, 1974) ; Atanda Tunday (*Au cœur du mal*, 2002) ; Atindehou Olivier (*Les merveilles de l'indigence*, 2003) ; Bazini Zakari Dramani (*Le nouveau cri*, 1965.) ; D'Almeida Fernando (*Au seuil de l'exil*, 1976) ; Hessou E. Florent (*Mémoire d'écran*, 1995) ; Hessou Henri D. (*Afrique adieu ou soleils nocturnes*, 1993) ; Hodonou Djinon A. (*Souffles poétiques*, 1991) ; Houeha Porthos Saturnin (*Le flambeau*, 2005) ; Hountondji (*Couleur de rêves*, 1977) ; Joachim Paulin (*Oraison pour une re-naissance*, 1977) ; Kakpo Mahougnon (*Le regard de la mer*, 2001), (*Anthologie*) ; Ologoudou Emile (*Prisonnier du ponant*, 1986, *Eloge d'un royaume éphémère*, 1983) ; Tovignon Carlos Jérôme (*Cri de Liberté*, 1973) ; Barnabé Laye (*Requiem pour un pays assassiné*, 2008)

I.2. La poésie burkinabé

Bamouni Paulin (*Luttés*, 1980) ; Dakuyo Paul (*Négroïde*, 1988) ; Pacéré Titinga (*Quand s'envolent*, 1975 ; *Poésie des griots* 1982, *Poésie des animaux d'Afrique et Sagesse des hommes*, 2007, *Poème d'une termitière*, 2007) ; Sissao Alain Joseph (*Weoogo, poèmes d'exil*, 2005) ; Zongo Paul (*Charivaris*, 1977) ; Jean-François Sabourin (*Les morsures de la terre*, 2009)

I.3. La poésie camerounaise

Aliou Mohammadou (*Les chemins de la Sa'iira*, 1979); Bebey Francis (*Concert pour un vieux masque*, 1980); Belinga Eno (*Masques nègres*, 1972, *Ballades et chansons camerounaises*, 1974, *La prophétie de Joal*, 1975); Dakeyo Paul (*Chant d'accusation, espace carcéral*, 1976; *Cri pluriel*, 1976; *Soweto Soleils fusillés*, 1977; *J'appartiens au grand jour*, 1979; *La femme où j'ai mal*, 1989; *Les ombres de la nuit*, 1998; *Moroni cet exil*, 2004); Kayo Patrice (*Paroles intimes*, 1972; *Hymne et Sagesse*); Liking Wéré Wéré Gnépo (*On ne raisonne pas le venin*); N'Gandé Charles (« Indépendance » in *Poèmes de demain*, 1982, (« J'attendrai » in *Poèmes de demain*, 1982); Philombe René (*Choc-antichoc*, 1982); Sengat-Kuo François, (*Fleurs de latérite*, 1971); André Mvogo Mbida (*Calabar*, 2009)

I.4. La poésie centrafricaine

Un auteur, Pierre Makombo Bamboté, *Que ferons-nous après la guerre ou éloge de l'animisme*, 1992.

I.5. La poésie du Congo-Brazzaville

Mabankou Alain (*Les arbres aussi versent des larmes*, 1997); Makhélé Caya (« Fragment d'une lettre ressuscité à Tansi pour Sony » in *Sony Labou Tansi Paroles inédites*, 2005); N'Débéka Maxime (*L'oseille les citrons*, 1975); Néné Amelia (*Perles perdues*, 1998); N'Kodia Michel (*Torse nu*, 1980); Obenga Théophile (*Stèle pour l'avenir*, 1978; *Astres si longtemps*, 1988); Sony Labou Tansi (*La vie privée de satan; Poèmes et vents lisses*, 1995); Tati Loutard J. B. (*Les Normes du temps*, 1974; *Les feux de la planète*, 1977; *Le dialogue des plateaux*, 1982; *La tradition des songes*, 1985; *L'ordre des phénomènes*; *Le serpent Austral*, 1992; *Palmier Lyre*, 1998); Tchicaya U

Tam'Si (*La veste d'intérieur*, 1977; *La mise à mort*, 1977); Tsibida Marie (*Mayombé*, 1980).

I.6. La poésie du Congo (Ex-Zaïre)

Kamanda Kama (*Œuvre poétique*, 2016 pages, 1999; *Vertiges poèmes inédits*, 2000. ; *Les résignations* 1998 ; *Les chants de brunes*, 1997 ; *Eclipse d'étoiles*, 1987 ; *La somme du néant*; *L'exil des songes*, 1994 ; *Les myriades de temps vécus*, 1999 ; *Les vents de l'épreuve*,1997 ; *Quand dans l'âme les mers s'agitent* ; *L'étreinte des mots* ; *Le sang des solitudes* ; Claude Kiswa N'Dundu, *Elan*, 1975) ; Locha Mateso (*Lettres Océanes*, 1998, *Les falaises de la raison*, 2000) ; Mabilia Molu (*Aujourd'hui le soleil*,1986) ; Mukati T. Matala (*A la mémoire de Javier Heraud, le poète guérillero*) ; Mwenge Kasereka K. (*Pascalie*, 2002) ; N'Kashama Pius N'Gandu (*Khedidja*, 1980; *Crépuscule équinoxial*, 1996) ; Nzuji Mukala Kadima (*Préludes à la terre*, 1971). Toussaint Kafarhire Murhula (*Lettre à une génération damnée*, 2009)

I.7. La poésie ivoirienne

Adiaffi J. Marie (*D'éclairs et de foudres*, 1982) ; Amoy Fatho (*Chaque Aurore est une chance*, 1980) ; Anouma Joseph (*Les matins blafards*, 1977, *J'ai perdu mon berceau*, 1974, *Pas cadencés*, *Chants magnétiques*, 1981, *L'enfer géosynclimat*, 1985, *L'Elytre incendiaire*, 1996.) ; Bohui Dali Joachim (*Maieto pour Zekia*, 1988) ; Boni Tanella (*Il n'y a pas de parole heureuse*, 1997; *Chaque jour l'espérance*, 2002; *Ma peau est fenêtre d'avenir*, 2004) ; Dervain Eugène (*Une vie lisse et cruelle*,1999) ; Djaha Bernard (*Cors et cris*, 1985) ; Dodo Jean (*Symphonie en Noir et Blanc*, 1974) ; Ebony Noël (*Déjà vu*, 1983) ; GbagboMichel (*Confidences*, 2006) ; Grobli Zirignon (*Dispersion*, 1982) ; Koné Maurice (*Argile du rêve*, 1974) ; Miézan Bognini (*Herbe féconde*, 1973) ; Nokan Charles (*La voix grave d'Ophnoï*, 1970, *Cris rouges*, 1972; *L'être, le désêtre, le non-être*, 2002 ; *Lemin*, 2006) ; Porquet Niangoran (*Mariam et griopoème*, 1978 ; *Zaoulides*, 1985) ; Tadjou Véronique (*Latérite*, 1984) ; Tiémélé J.B (*Ce monde qui fume*, 1981; *La dérive des temps*, 2002 ; *Paroles bues*, 1992) ; Yapi Doffou Clément (*Les voix dans la nuit*, 2003) ; Zadi

Zaourou B. (*Fer de lance* I, II, III, 1975, 1984, 2001 ; *Césarienne*, 1984 ; *Les quatrains du dégoût*, 2008).

I.8. La poésie gabonaise

Akendengué Pierre (*Nandipo*, 1974) ; Békalé Eric (*Cris et passions*, 1996) ; Magang–Ma–Mbuju Wisi (*Le crépuscule des silences*, 1976) ; Mongaryas Quentin Ben (*Voyage au cœur de la plèbe*, 1986) ; Odounga Pepe Pierre (*Voix du silence*, 2002) ; Oke Ferdinand Allogho (*Vitriol Bantu*, 2001).

I.9. La poésie guinéenne

Akin Louis⁵³ (*Chants pour Manou*, 1983) ; Diallo M. Djan Pouthioum (*Les nymphes de Sankarani*, 1986) ; KolySouleymane (*Canicule*, 1985) ; Sassine Williams (*Tu laura*, 1995) ; Sikhé Camara (*Clairière dans le ciel*, 1973).

I.10. La poésie malienne

Diabaté Massa M. (*Janjon*, 1977 ; *Kala Jata*, 1977), Traoré Ismaila Samba (*Esquisses soudanaises*, 2005).

I. 11. La poésie nigérienne

Hawad (*Caravane de la soif*, 1985) ; Idé Amadou (*Sur les terres de silence*, 1984), Mamani Abdoulaye (*Poémérides*, 1972 ; *Eboniques*, 1972) ; ZouméBoubé (*Les souffles du cœur*, 1977).

I.12. La poésie sénégalaise

Dia Hamidou (*Les échos du jour*, 2006) ; Diop Lamine Siné (*Poèmes du crépuscule*, 1970) ; N'Dao Cheick (*Mogariennes*, 1970) ; Sall Amadou

⁵³ Louis Akin sont considérés comme des Ivoiriens d'origine guinéenne

Lamine (*Mante des aurores*, 1979 ; *Le locataire du néant*, 1982 ; *Comme un iceberg en flammes*, 1982 ; *Kamandalou*, 1990) ; Sall Babacar (*Sel de mer; Poèmes pour les naufrages*, 2003) ; Sall Ibrahim (*La génération Spontanée*, 1980) ; Savané Landing (*Errances et Espérances*, 2006) ; Seck Mbacke Mame (*Les Alizés de la Souffrance*, 2001).

I.13. La poésie tchadienne

Koulsy Lamko, *Amargura negra*, 2005.

I.14. La poésie togolaise

Akakpo Samuel Ahiany (*Au hasard de la vie*, 1975) ; Akakpo Typamm Paul (*Rythmes et cadences*, 1981) 3 ; Alou Kpatcha (*Pots-pourris Rythmo-poétiques*, 1987 ; *La découverte du pays Kabfyè*, 2002) ; Dorkenoo Ephrem (*Sang d'escargot* 1997 ; *Sitou*, 2002; *L'adviendra*, inédit Ewomsan Dieudonné (*Marche vers toi*, 1996) ; FjadjoeJemima (*Lumières Sonores*, 1992) ; Gnoussira analla (*Croissance*,1982) ;Guenou Cossy (*Les maisons les nuages*, 1995) ;Locoh Affo (*Les cauris sur le sable*, 1990) ; Manko Ayité (*Maturité*) ; Tereho Ali-Tagba (*Poème inédits*, bilingues, 2006).

Ces textes composent l'essentiel du volume II de notre travail. Nous les avons rassemblés ainsi pour satisfaire à un besoin.

En effet, la plupart des poèmes n'ont connu qu'une seule édition, et parfois, faite à compte d'auteurs. Même pour ceux qui ont été publiés par des maisons de renom comme les Nouvelles Editions Africaines (NEA), leur réédition n'est pas évidente. Nous avons donc jugé bon de confectionner une anthologie de textes sur lesquels nous nous sommes appuyée pour conduire la suite des analyses. Cette observation nous sert de transition pour aborder les questions relatives à l'édition et au public

II. QUESTIONS RELATIVES A L'EDITION ET AU PUBLIC

Ce corpus n'a pas forcément tenu compte de la fortune des œuvres. Comme toute anthologie, le choix des textes est arbitraire. Le seul critère retenu fut qu'ils puissent être produits pendant la période concernée, à partir de 1970.

D'une manière générale, les poèmes ont été publiés dans leur pays d'origine, souvent à compte d'auteurs, ou mieux, en France. Si on considère la situation de l'écrivain comme problématique, celle que vivent les poètes africains est bien pire. Une série de difficultés au nombre desquelles l'insuffisance des maisons, l'éducation sur le continent en donnent les raisons. Mais pour ce qui est des poètes, même les maisons officielles éditent difficilement les auteurs méconnus. Ne parlons pas des amateurs ou des nouveaux. La réponse est connue d'avance, "la poésie ne se vend pas". Revenons à présent aux principales causes qui étouffent l'épanouissement du livre en Afrique.

Dans une analyse d'Eugène Zadi portant sur dix pays francophones, on découvre que les difficultés proviennent de trois sources : la faiblesse de l'infrastructure éditoriale, les taxes qui frappent "la fabrication du livre" et des problèmes annexes relevant de la nature des sociétés africaines.

Les pays concernés par cette étude sont : le Benin, le Burkina, le Cameroun, la Centrafrique, la Côte d'Ivoire, le Gabon, le Mali, le Niger, le Sénégal et le Togo. Ils ne disposent que de quatre maisons d'édition : les Nouvelles Editions Africaines (NEA) regroupant Abidjan, Dakar, Lomé ; le Centre d'Edition et de Diffusion à Abidjan (CEDA) ; les éditions du Centre de Littérature Evangélique (clé) à Yaoundé et les Editions populaires de Bouaké. Ce qui est nettement insignifiant. Mais ce n'est rien, car la représentation des imprimeries est encore plus inexistante. Deux pays seulement, la Côte d'Ivoire et le Sénégal disposent de quelques maisons : la Société Ivoirienne d'Imprimerie (SII), la Nouvelle Imprimerie Sénégalaise (NIS) à laquelle il faut ajouter la Grande Imprimerie Africaine (GIA), l'imprimerie Saint Paul. A ces deux secteurs qui enregistrent une faiblesse notoire, un autre fait encore défaut, les structures de distribution.

En ce qui concerne les infrastructures de distribution qui relatent le nombre et la compétence des librairies, Eugène Zadi dresse là aussi un tableau peu reluisant. La distribution se fait par bon nombre de commerçants dont la plupart n'ont pas la formation de libraire, ce spécialiste susceptible de conseiller sa clientèle et qui a pour activité principale durant l'année entière, la vente de tous les types de littératures. S'il n'y avait que des causes purement techniques, le mal serait moins grave. Mais l'analyste évoque en plus le faible niveau d'alphabétisation, en donnant quelques chiffres à l'appui : Burkina 12,9% ; Niger 17,38 ; Mali 27,93%, Sénégal 40% ; Benin 42% et enfin Côte d'Ivoire 58,7%. Il faut ajouter à cette série de difficultés celle inhérente aux taxes qui frappent la fabrication du livre.

Deux types de taxe dans ce domaine. Il y a celui qui concerne l'importation des livres et celui relatif à la matière première :

- Certains pays appliquent la taxe sur les livres importés. Il s'agit du Burkina (3,6%), du Togo (8,44%) et du Niger (16%)
- D'autres prélèvent des droits sur le papier et l'encre. C'est le cas de la Côte d'Ivoire, et ce, entre 45 et 55%.

Toutes les conditions sont ainsi réunies pour maintenir le coût élevé des livres à la vente et décourager le maigre public qui ne tardera pas à occulter cet instrument des connaissances qui plus est nouveau dans le système de la circulation des informations. Car, après tout, les réflexes des peuples de tradition orale sont privilégiés et n'encouragent pas la lecture, d'où les problèmes qui obscurcissent l'horizon du livre en Afrique.

Comme on le voit, nombreuses sont les barrières qui entravent l'épanouissement de l'économie du livre et qui expliquent les difficiles conditions de vie des écrivains qui les rendent peu prolifiques.

L'écriture crée un type de relations entre les hommes qui diffère de l'oralité. Pour découvrir la pensée de celui dont la parole donnée n'est pas gratuite, c'est-à-dire l'écrivain, il faut déchiffrer les lettres. Or, la faiblesse de l'alphabétisation crée la différence entre les citoyens. Les lettrés et les non lettrés évoluent dans les horizons opposés. Tout pour ne pas encourager un rapprochement réel entre les populations. Même lorsque des initiatives sont entreprises pour faciliter les rencontres (genre festivals ou récitals) le public

montre peu d'engouement et finalement l'opération tourne en rond pour devenir une affaire d'initiés.

L'analyse plus que réaliste d'Eugène Zadi dégage des difficultés inhérentes à l'édition en Afrique et s'ouvre sur les perspectives de redynamisation du domaine, impression et diffusion. Car, que vaut un livre s'il ne circule pas ?

Ce qu'on remarque en outre, c'est que le livre a encore du chemin à parcourir avant de s'imposer comme véhicule de la pensée pour la plupart. Pur produit de l'esprit qui porte la pensée de l'écrivain au public, on se rend compte que ce dernier y adhère difficilement. Pourquoi ?

Nos pays ont fait un choix. Celui de l'écriture qui rime avec modernisme. Ils n'ont pas intégré l'oralité à telle enseigne qu'on a pu arriver à penser que tout ce qui n'est pas consigné n'a pas de valeur. Il y a donc une résistance contre le livre qui apparaît comme l'instrument d'éviction de la pensée des Africains et qui ne parvient pas à capturer la sensibilité de la masse. Le manque de programme d'insertion des couches défavorisées crée l'écart entre l'élite et le peuple qui s'adresse aux arts voisins notamment la musique quand il sent le besoin de communiquer. La poésie dans cet univers devient un luxe, donc inaccessible. Le chapitre qui suit et dont l'objet est l'étude biobibliographique des poètes est intitulé : « Vers une histoire littéraire de la poésie africaine de la deuxième génération ». Nous avons préconisé cette synthèse pour mieux laisser apparaître les aspects dominants du genre aux périodes concernées : 1970-1989 ; 1990-2000.

CHAPITRE IV

VERS UNE HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA POÉSIE AFRICAINE DE LA DEUXIÈME GÉNÉRATION DE 1970 A 2000 : ÉTUDE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE DES POÈTES

L'idée même d'histoire littéraire relève de la surenchère. Nous avons procédé à un regroupement de poètes dont les œuvres ont plus ou moins constitué un événement à leur parution à une période donnée. Certains sont

d'ailleurs devenus des écrivains cultes dans leur pays respectifs. D'autres ont eu par la suite moins de succès. Du point de vue méthodologique, nous examinerons les pays les uns après les autres.

I. LA POESIE AFRICAINE DE 1970 A 1989

La période 1970-1989 n'a pas connu un développement uniforme. Elle comprend naturellement deux étapes de dix ans chacune (1970-1979 et 1980-1989). Dans la première étape, la génération a déjà ses auteurs classiques. A la suite des initiateurs, les poètes passent à l'offensive, et les grandes tendances se mettent en place. C'est ainsi que beaucoup se tournent vers leur terroir, en quête d'originalité propre. C'est chez eux qu'on rencontre effectivement les traces de l'oralité. A travers des textes dont on peut reconnaître les genres, campent des héros des temps modernes tels les résistants Chaka, Samory Touré, Mandela ; les héros Lumumba, N'Krumah — En fait, les Noirs sont eux-mêmes aux commandes de la gestion de leur continent depuis une décennie déjà. Les premiers bilans sont en cours. La croissance donne des signes d'essoufflement, et le bonheur tarde à venir. Ainsi, le contenu des textes porte-t-il sur la misère du moment, la paix qui fait défaut, la générosité qui s'étirole. Incontestablement, ce sont les poètes béninois qui fournissent le modèle de cette configuration. En effet, cette poésie compte des écrivains qui assurent la transition, les poètes de la révolution qui sont tombés dans le désenchantement et une jeune génération qui écrit depuis la conférence nationale de 1990⁵⁴.

I.1. De 1970 – 1979

I.1.1- LE BENIN

Le Bénin est un des rares pays dans lesquels on peut cadrer facilement l'évolution du genre poétique dans le temps. Aussi, nous servira-t-il de point de

⁵⁴ 1990, "Conférence nationale" au Bénin, précurseur du multipartisme.

départ pour l'organisation de cette partie. Au cours de la période allant de 1970 à 1979, deux tendances se dessinèrent clairement : une poésie transcendante avec Agbossahessou (*Les haleines sauvages*, 1971) mais qui sera très vite éclipsée par la tendance révolutionnaire. Mathieu Kérékou venait d'accéder au pouvoir après un coup d'Etat en 1972 et il choisit le marxisme-léninisme comme idéologie. Face à tel acte, trois attitudes s'offraient aux intellectuels : la "chantrité"⁵⁵, l'exil et la résistance. Certains choisirent d'être des chantres. Ce sont les révolutionnaires.

Agbossahessou (1911), de son vrai nom Vinakpon Gutemberg Martin, est né en 1911 à Sawi dans la province de Ouidah. Ses origines paysannes lui ont permis d'avoir une éducation traditionnelle d'initié avant d'entamer l'instruction moderne. Après ses études primaires et secondaires dans son pays, c'est à l'école nouvelle Williams Ponty de Gorée qu'il acheva sa formation d'où il sortit enseignant en 1933. L'exercice de sa profession le conduit d'abord au Niger avant de le stabiliser dans son pays où il put occuper d'autres fonctions dont celles de Directeur du Centre National des Informations de 1964 à 1968.

Ses œuvres poétiques sont au nombre de deux, publiées au Editions CLE de Yaoundé au Cameroun *AIDIA- j'ai vu* en 1969 et *Les Haleines sauvages* en 1971. Ce second recueil qui nous intéresse est une mine de savoir. Ses poèmes témoignent de son érudition, et de sa connaissance du monde aussi bien africain, occidental qu'oriental. Ce que résume si bien Adrien Huannou :

« Il a réalisé une symbiose harmonieuse des trois civilisations ; cette symbiose est sensible surtout dans l'expression de sa "foi", qui est à la fois païenne et chrétienne : dans sa mémoire, les souvenirs des rites Négro-africains se mêlent inextricablement aux souvenirs des fêtes chrétiennes. Son imagination poétique confond les mosquées et les temples, les déesses négro-africaines et les chérubins : la déesse Aziza du panthéon béninois (civilisation négro-africaine) est assimilée à la

⁵⁵ Néologisme créé par les intellectuels béninois pour qualifier les écrivains qui font l'éloge du pouvoir de Mathieu Kérékou, espérant servir la Révolution.

fois aux muses et aux nymphes de la mythologie gréco-latine et aux anges du ciel (civilisation chrétienne). »⁵⁶

Ce que dit ici Adrien Huannou trace le portrait d'un des poètes les plus importants de l'Afrique contemporaine. Mais la poésie béninoise nous a habituée à un style élevé comme celui de Paulin Joachim, au cours des années 80, mais nous y reviendrons. Pour l'heure, jetons un bref regard sur ce que recouvrent les textes de la "Chantrité" ; textes que nous avons empruntés à l'anthologie d'Evelyne F. Gonsalves, *Poésie du Bénin* publiée aux Editions Silex en 1983.

Presque dans la même foulée, la poésie transcendante et syncrétique d'Agbossahessou va être distancée par des textes qui abordent dans la lutte politique. En effet, le 16 octobre 1972 amène Mathieu Kérékou au pouvoir, mettant fin à une période d'incertitudes caractérisée par un semblant de démocratie au compte de laquelle on dénombre neuf coups d'Etat. Cet acte sera salué par une frange d'intellectuels comme le point de départ d'une nouvelle aventure dans le pays. Surtout que très rapidement l'homme fort instaure l'idéologie marxiste-léniniste comme option pour tous — ce sera l'heure de la "chantrité". La "chantrité" (le mot forgé par les Béninois) consiste à faire la poésie pour chanter la révolution afin d'éviter d'avoir des ennuis avec le pouvoir. Mais les poètes l'ont fait avec passion et bonne foi. Il s'agit de Jérôme Carlos, Apocos, Séverin Akando (aujourd'hui disparu), François Agonvinon, Victor Hountondji, Tidjani Serpos pour l'essentiel. Malheureusement, cette participation à la révolution béninoise légitima un dictateur qui restera au pouvoir 19 ans durant ; c'est-à-dire jusqu'en 1990. Le désenchantement qui s'ensuivra conduira certains à l'exil comme Jérôme Carlos qui partit en Côte d'Ivoire lorsqu'il se fut rendu compte de son erreur. Entre 1973 et 1977, des poèmes engagés seront publiés : Jérôme Tovignon Carlos : *Cri de liberté*, Cotonou, Editions ABM, 1973, François Dossa Agonvinon : *Cris et paroles*, Cotonou, Edition L.D Whannou, 1974, Victor Mawton Hountondji : *Couleur de rêve*, Paris, Edition La pensée universelle 1977, Apocos (Povo Cossi Jean-Marie) : *Les équatoriales*, Cotonou, Edition A.B.M. ,1974.

⁵⁶Adrien Huannou, *Trois poètes béninois*, Yaoundé, CLE, 1980, p.58.

La thématique de ces textes renvoie à la situation du Bénin, mais aussi au reste de l'Afrique et partout où règne l'injustice comme en Palestine ou en Amérique du Nord.

Au niveau de l'écriture, chacun des poètes a son style, mais une chose est sûre, c'est que malgré la conscience du marxisme, il leur arrive de s'adresser aussi aux dieux africains : Bliguidé, Oro, Zangbéto qu'Agonvignon appelle "les soldats de chez nous".

*« Soldats de mon pays je vous salue
Soldats de mon pays je vous salue
Mais de grâce hommes de mon temps,
Ne prostituez pas les soldats de chez nous »⁵⁷*

Tout comme au Bénin, des voix s'élèvent dans les autres pays sans toutefois épouser le même schéma. Elles aussi, chants individuels, laissent entrevoir des aspects de leur société. Au Burkina, c'est au cours des années 70 qu'apparaît Pacéré Titinga. Il commence à publier en 1976 et depuis, il reste le poète le plus important de ce pays. Avec lui, Daniel Zongo avec un seul recueil.

I.1.2- LE BURKINA FASO

Titinga Pacéré est né à Manéga situé au nord de Ouagadougou, de Pacéré Passawendé, chef coutumier et de Sawadogo Pogodiri. Du primaire au secondaire, il fréquente des écoles de Ouagadougou (Burkina Faso), Abidjan (Côte d'Ivoire), Dakar (Sénégal) puis, se rend à Rennes en France pour entamer les études universitaires de Droit, de Sociologie et de Lettres. Premier avocat burkinabé, il prête serment devant la cour d'appel de Ouagadougou le 9 novembre 1973. En 1982, il est couronné Grand Prix Littéraire de l'Afrique Noire pour les ouvrages : *Poèmes pour l'Angola* et *La poésie des Griots*. Il est auteur de nombreux recueils de poèmes : *Refrain sous le Sahel*, Paris, Ed P.J Oswald, 1976, *Ça tire sous le Sahel*, Paris, Ed P.J Oswald, 1976, *Quand s'envolent les grues couronnées*, Paris, Ed. P.J Oswald, 1976, *Poèmes pour*

⁵⁷Evelyne F. Gonçalves, *Poésie du Bénin*, Silex, 1989, p.118.

l'Angola, Paris, Ed. Silex, 1982, *La poésie des Griots*, Paris, Ed. Silex, 1982, *Du lait pour une tombe*, Paris, Ed. Silex, 1982, *Poème pour kokyo*, Ouagadougou, Ed. Maison Pousga, 1986, *Saglego ou Poésie du Tam-Tam pour le Sahel*, (bilingue Moré-Français), Ed. Maison Pousga, 1986, *Des entrailles de la terre*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1997, *Poésie d'une termitière*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2007, *Poésie des Animaux d'Afrique et Sagesse des Hommes*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2007. Le combat de Pacéré pour la culture est si réel et si offensif que c'est à juste titre qu'implicitement on le considère comme le porte-parole des poètes de la deuxième génération. Sa poésie se présente sous toutes les facettes de la parole africaine : expression directe sur le réel vécu (lyrisme), retransmission du savoir ancestral (griotisme), encodage verbal des sons du tambour parlant (langage tambouriné) etc....Pour le moment, au Burkina Faso, Pacéré a fait ce qu'il était le seul à pouvoir faire : prince de la cour royale des Mossés, donc détenteur des connaissances anciennes par héritage, il est allé à l'école moderne et en est revenu grand érudit. Il peut se targuer d'être le porte-parole de la culture Mossé à la différence de cet autre poète Burkinabé hors du terroir, Daniel Zongo.

Daniel Zongo est né en Côte d'Ivoire. Il est professeur de zootechnie tropicale et consultant international fonctionnaire à la Banque Africaine de Développement(BAD) et dans de nombreuses structures financières. Il est auteur d'une œuvre poétique : *Charivaris*, (Sable d'Olonne, Imprimerie Pinson, 1977).Les textes de Zongo sont d'une toute autre facture. Ils se structurent au plan culturel pour la plupart, avec une thématique en direction des valeurs humaines : la liberté, l'amour et la solidarité pour l'essentiel.

I.1.3- LE CAMEROUN

La poésie camerounaise⁵⁸ est ce qu'il y a de plus varié au niveau de l'écriture. Paul Dakeyo et Eno Belinga sont ceux que nous avons le plus pratiqué ; mais ce travail nous a permis de découvrir bien d'autres dont la plupart se signalent dès cette période. Il nous a frappé le lien que la plupart de ces poètes tissent avec l'Afrique du Sud déprimée par l'apartheid ou les Africains déportés en Amérique du Nord.

⁵⁸ Connaissances bibliographiques, Revue *Notre Librairie* no 99, Octobre-Décembre 1989.

Patrice Kayo poète et critique littéraire camerounais parle de trois courants de la poésie camerounaise dans la revue “Notre Librairie” no 99 d’octobre 1989 : il s’agit du classicisme français, de la négritude et de la tradition orale, toutes ramifications confondues. La concision du propos n’a pas permis de détails en ce qui concerne la prédominance des nuances dans le temps. Néanmoins, notre corpus nous permet de faire quelques observations sur l’évolution de cette poésie : les années 70 ont vu éclore une multitude de voix et non des moindres, dont certains sont encore actifs (Dakeyo) tandis que d’autres ont reporté leur vigueur vers d’autres genres (Kayo). En fait, les poètes de renom de cette littérature se sont fait connaître d’une manière ou d’une autre à cette période-là. Des œuvres peuvent cumuler en elles plusieurs tendances comme par exemple la tradition orale et le symbolisme (Eno Belinga). Patrice Kayo ou Englebert Mveng comme d’autres portent les traces d’une érudition dont la souplesse de l’expression laisse à peine deviner qu’il y a fusion entre littérature orale, projet pour une renaissance sociale et prise de conscience des réalités. En général, les poètes camerounais de cette génération ont tendance à l’internationalisme. Leur parole balaie l’Afrique de l’esclavage à l’indépendance sans oublier l’apartheid. La transition, c’est la voix d’Aliou qui la symbolise le mieux. Son poème épique *Sur la route de Saiira* en 1979 marque la rupture. En effet, au-delà de la passion patriotique, il faut ajouter la note islamique. La “Saiira” est un symbole tiré du Coran, qui désigne le septième Enfer, celui des damnés pour l’éternité. Ce texte est une réplique de la *Prophétie de Joal*. Remontons le temps avec la présentation des poètes du corpus. Patrice Kayo est né à Bandjoun le 3 avril 1942 à l’ouest du Cameroun. Il a fait toutes ses études au Cameroun, à Melong et à Douala. Titulaire d’une licence et d’un doctorat de troisième cycle en lettres et civilisations d’expression française, il a enseigné à l’Ecole Normale Supérieure de Yaoundé jusqu’à sa retraite. Considéré comme le doyen des poètes. Il fut de 1969 à 1981 le président de l’Association Nationale des Poètes et des Ecrivains Camerounais. Ses œuvres poétiques sont : *Recueils de la poésie populaire : La sagesse Bamiléké*, Nkongsembe, 1964, *Chansons populaires Bamiléké*, Yaoundé, Impressions Saint Paul, 1968, *Hymnes et Sagesse*, Paris, P.J Oswald/Harmattan, 1970, *Paroles intimes*, Paris, P.J Oswald, 1972. Par ses textes, Patrice Kayo ouvre la voie au symbolisme. Pius Ngandu dit de lui que «

*tout est symbole, tout est signe. La seule nomination des choses et des objets fait surgir tout un univers, et fait re-disposer le cosmos au travers de l'imaginaire.»*⁵⁹C'est dans cette tendance symboliste que s'inscrit la première œuvre poétique d'Eno Belinga.

Eno Belinga est né en 1935 à Ebolawa au sud du Cameroun. Homme multidimensionnel, il est spécialiste des sciences minéralogiques et géologiques mais également passionné de musique sur laquelle il a aussi réalisé des travaux. Il fut enseignant à la faculté des sciences de l'Université de Yaoundé. Auteur classique de la post-négritude, Eno Belinga a écrit trois œuvres poétiques : *Masques nègres*, Yaoundé, Ed CLE, 1972, *Ballades et chansons camerounaises*, Yaoundé, Ed CLE 1974, *La prophétie de Joal*, Yaoundé, Ed CLE 1975. On peut considérer l'œuvre poétique d'Eno Belinga comme une quête du savoir dont l'étape la plus importante est à coup sûr *Masques nègres*. Les deux autres textes, même s'ils ne participent pas de la même profondeur, contribuent à une exaltation de la patrie et au-delà, de l'Afrique. L'année 1972 a assisté à toute une floraison de poètes dont nous relevons l'identité tout juste dans la mesure où nous avons eu accès aux extraits de leurs œuvres par les anthologies, notamment : *Littératures africaines* de Pius Ngandu, *Poèmes de demain* de Paul Dakeyo, *Poésie d'un continent* de Martine Bauer et Paul Dakeyo.

Charles Nguedam est né en 1946 à Bakourou au Cameroun. Il est enseignant et auteur de trois recueils de poèmes publiés aux éditions P.S Oswald : *Murmure et soupir* (1972), *Chemin du monde* (1973), *Paroles de semence suivi de philosophie* en 1975.

Valère Epee est né en 1958 à Douala au Cameroun. C'est aux Etats-Unis qu'il termina ses études de linguistique avec le grade de Masters Degree. Dans la vie, il enseigne l'anglais et l'espagnol à Douala et s'adonne à des activités théâtrales, littéraires et musicales. Il est l'auteur d'une œuvre poétique, *Transatlantic blues*, poème dramatique qui connaît une édition bilingue chez CLE. Ce poème, selon les notes de Dakeyo, porte sur l'histoire afro-américaine qui se déroule au rythme des blues "Dee Rivers" ou "Sometimes feel like a

⁵⁹*Littératures africaines*, Paris, Silex, 1985.

motherless child”. L’extrait que nous proposons relate la désolation d’un peuple déraciné.

Englebert Mveng est né le 9 mai à Enam Nkal en 1930 et est décédé le 22 avril 1995 à Yaoundé. Il était prêtre jésuite et critique. Il s’était notamment spécialisé dans l’histoire, l’art, l’anthropologie et la théologie. Il était licencié en théologie et docteur en lettres et sciences humaines. Dans la vie, en dehors de son engagement religieux, il mène d’autres activités de type civil. Il est l’auteur d’une œuvre poétique, *Balafon*, publiée aux Editions CLE en 1972. Il s’agit d’une œuvre d’ouverture selon ses présentations, son lyrisme va aussi bien à sa terre qu’aux autres continents, l’Asie, l’Amérique, l’Europe mais toujours sous l’enveloppe de la foi chrétienne. Un autre poète aussi se présente comme le poète de la totalité tant le combat qu’il mène depuis longtemps est ce qu’il y a de plus universel. C’est Paul Dakeyo.

Paul Dakeyo est né le 18 avril 1948 à Bafoussam au Cameroun. Docteur en sociologie, il a choisi la France comme lieu de résidence depuis 1969. Professionnel de l’édition, il a créé “Silex” en 1980, transformé en “Nouvelles du sud” les années 90 et maintenant c’est “Panafrica-Silex-Nouvelles du sud”. Son œuvre poétique est abondante. Au total neuf titres dès 1973 : *Les barbelés du matin*, Paris, Ed Saint Germain-des-Prés, 1973. *Chant d’accusation suivi d’Espace carcéral*, Paris, Ed Saint germain-des-prés, 1976. *Le cri pluriel*, Paris, Ed Saint germain-des-prés, 1976. *Soweto, Soleils fusillés*, Paris, Editions Droit et Liberté, 1977. *J’appartiens au grand jour*, Paris, Ed Saint germain-des-prés, 1979. *La femme où j’ai mal*, Paris, Ed Silex, 1989. *Les ombres de la nuit*, Yaoundé, Nouvelles du sud, 1994. *Moroni cet exil*, Yaoundé, Ed Silex-Nouvelles du sud, 2002. Deux thèmes caractérisent la poésie de Dakeyo. La révolution jusqu’en 1979, depuis 1989 il est inspiré par l’amour et l’amertume.

Wéré Wèrè Liking est née en 1950 au Cameroun. Elle vit en Côte d’Ivoire depuis 1978 désormais son pays d’adoption. Autodidacte, elle est artiste, peintre et dramaturge ; un art dramatique qui se veut total, intégrant gestuelle et voix. Son espace en Côte d’Ivoire à Abidjan s’appelle le village Ki-Yi Mbock. Au Cameroun, il existe un véritable courant de poésie écrite par les femmes. On retrouve aux cotés de Wéré Wèrè, Jeanne Ngo Mai, Priscille Oko-Ndibi, Yvette Beyissa, Marie-Claire Ndachi. Son œuvre poétique est composée

de : *On ne raisonne pas le venin*, Paris, Ed. Saint germain-des-prés, 1977. Paul Dakeyo, auteur de *Poèmes de demain*, révèle que ce recueil est inspiré du processus de l'initiation chez les Bassa. Le venin est à comprendre comme les déchets des paroles anciennes dont il faut se débarrasser pour atteindre une connaissance de type moderne. En dehors de cet ouvrage qui obéit aux normes de l'écriture poétique moderne, la poésie est présente chez Wéré Wèrè dans tous les textes parus ultérieurement : *La puissance de UM*, *Une nouvelle terre*, *Du sommeil d'injuste*, *Orphée d'Afrique* ; et l'apothéose est *La mémoire amputée*, spécifique chant-roman.

René Philombe est né à Batschenga (centre-sud du Cameroun) en 1930. Il fit ses études secondaires normalement. La suite, il l'accomplit en autodidacte c'est-à-dire ses études supérieures de lettres et de sciences humaines. Il est membre fondateur de l'Association Nationale des Poètes et Ecrivains Camerounais (APEC) en 1960. Structure dont il assure le secrétariat. Il est auteur de deux recueils de poèmes : *Petites gouttes de chant pour créer l'homme*, Yaoundé, Ed.Semences africaines, 1977 et *Choc, antichoc*, Yaoundé, Ed semences africaines, 1984. La poésie de Philombe porte les traces de son érudition. Il a lu les meilleurs écrivains français mais également d'autres Européens, Américains ouverts sur la poésie nouvelle, il est préparé à utiliser une langue (plutôt un discours) qui révolutionne son monde. Il s'inscrit au nombre des poètes de combat, d'où le titre de son premier recueil. La fin de cette décennie révèle un poète dont la voix apporte une vérité supplémentaire à celle qui existait déjà, Aliou.

Mahammadou Modibo Aliou est né à Tigné dans l'Adamaoua. Après ses études secondaires au Lycée Garoua au nord du Cameroun puis à Yaoundé, c'est à Paris qu'il s'inscrit en Histoire, à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Il écrit depuis l'âge de 16 ans. Son recueil *Sur les chemins de Saira* publié à Paris aux Editions Saint-Germain-des-Prés ajoute une variété à toutes les variétés de discours poétiques déjà existants. Une langue fine, profonde pour redire ce que nous savons déjà : l'Afrique dont ils ont été déçus et qui, peut-être, amorce son apocalypse. Telle est l'atmosphère dans laquelle s'ouvre la décennie 80. Mais avant cela, intéressons-nous au Congo-Brazzaville

I.1.4- LE CONGO

L'histoire de la littérature et de la poésie de ce pays est à l'image de ce que le système colonial a mis en place. Région suffisamment autonome, la pensée le fut également. Les écrivains ici n'ont pas subi l'influence de la négritude. Pour la plupart, Tchicaya reste sinon leur père du moins leur « dieu ». Son influence est grande au plan idéologique. Après lui, c'est Jean-Baptiste Tati-Loutard avec huit recueils de poèmes qui assure la relève. La poésie congolaise est l'une des plus solides du monde noir africain. Dans *Panorama de la littérature congolaise*, le Roger et Arlette Chemain annonçaient les potentialités qui existaient. Elles se sont confirmées dans le temps. Au cours de la première phase 1970-1979, Tchicaya U Tam'si publie son dernier recueil de poèmes *La veste d'intérieur* (1977) mais la continuité est assurée par Jean-Baptiste Tati-Loutard, poète de l'amour et de la mélancolie qui publie *Les normes du temps* (1974). Il ouvre une dimension spiritualiste de la poésie de ce pays. A l'opposé, Maxime N'Débéka s'exprime au nom de la révolution (*L'oseille, les citrons*, 1975). Ces trois auteurs confirment leur vitalité des années 80 à nos jours. De leur côté, d'autres voix s'élèvent dont les plus percutantes sont celles de Sony Labou et Alain Mabanckou, Caya Makhélélé

Maxime N'Débéka est né à Brazzaville le 10 mars 1944, formé dans le domaine des télécommunications. Les rares informations sur sa vie le disent à la base d'activités multiformes. Poète et homme politique engagé, sa vie est un véritable roman. Au plan purement professionnel, il a occupé plusieurs postes de responsabilité dans le domaine culturel : directeur de la culture et des arts de 1968 à 1972, année de son exil en France pour s'être impliqué dans des manifestations contre le pouvoir. De 1993 à 1996, il rentre au Congo et à deux reprises est nommé ministre de la culture. Toujours sujet à des tracasseries, il s'exile définitivement en France en l'an 2000 et continue de servir la culture universelle pour son propre compte. Maxime N'Débéka est auteur de cinq œuvres poétiques : *Soleils neufs*, Yaoundé, Ed. CLE, 1969, *L'oseille, les citrons*, Paris, P.J Oswald, 1975, *Les signes du silence*, Paris, Ed. Saint-Germain-des-Prés, 1978, *La danse ensorcelée de N'Kumba*, Ed. Publisud, 1988, *Paroles insonores*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1994. Dès le premier texte, l'option révolutionnaire est affichée. *Panorama de la littérature congolaise* (1979) le range parmi les poètes confirmés du pays. Le troisième justement par

ordre d'importance. L'itinéraire de sa formation socialiste est retracé par des poèmes : Moscou, Chine, Cuba (C 167)⁶⁰. C'est la nouveauté thématique à côté des thèmes anciens. Le retour aux sources, la satire sociale mais avec une nouvelle poétique. Une toute autre orientation est celle de la poésie de Jean-Baptiste Tati Loutard.

Jean-Baptiste Tati Loutard est né le 15 décembre à Ngoyo commune de Pointe-Noire en 1938. Après son baccalauréat au Lycée Chaminade à Brazzaville, il fait ses études supérieures en France à Bordeaux. Il obtient une licence en Lettres modernes en 1963 et une licence d'Italien en 1964. De retour au pays, il entre dans l'enseignement au centre d'études supérieures de Brazzaville, future université Marien Ngouabi de Brazzaville. Au plan professionnel, il occupe plusieurs postes de responsabilité. Tour à tour directeur de l'Ecole Supérieure de Lettres, directeur du Centre d'Enseignement Supérieur de Brazzaville, enfin Doyen de la faculté des Lettres et des sciences humaines. Tati Loutard devient homme politique à partir de 1975 où on lui confie plusieurs postes ministériels : ministre de l'enseignement supérieur, de la culture des arts et du tourisme, et en 1997, ministre des hydrocarbures. Ecrivain prolifique, Jean-Baptiste Tati Loutard est auteur d'une dizaine d'œuvres poétiques depuis 1968 : *Poèmes de la mer*, Yaoundé, Ed CLE, 1968, *Les racines congolaises*, Paris, P.J Oswald, 1968, *L'envers du soleil*, Paris, P.J Oswald, 1970, *Les normes du temps*, Lubumbashi, Ed du mont noir, 1974, *Les feux de la planète*, Dakar, NEA, 1977, *Le Dialogue des plateaux*, Paris, Présence Africaine, 1982, *La Tradition du songe*, Paris, Présence Africaine, 1985, *Le serpent austral*, Paris, Présence Africaine, 1992, *L'ordre des phénomènes*, Paris, Présence Africaine, 1996, *Le palmier-lyre*, Paris, Présence Africaine, 1998. Cette production ininterrompue fait de Tati Loutard le poète le plus important de son époque après Tchicaya UTam'si dont le prestige fut établi dès ses premiers écrits : *Le mauvais sang* (1955), *Feu de brousse* (1957).

Tchicaya UTam'si (Gérard Félix Tchicaya) est né à Mpili, région de Pointe-Noire, le 25 Aout 1931. Il est mort en France, à Bazancourt le 22 Avril 1988. Son père Jean Félix Tchicaya fut député de l'Afrique Equatoriale au Parlement Français en 1958. Il arrive en France à 15 ans pour faire ses études

⁶⁰ Voir le volume II de la présente thèse.

secondaires en 1946. La suite, on la connaît, il sera le premier des poètes africains de l'écriture à se mettre en travers de la Négritude et occupa la place qui lui revient : poète de la transition, précurseur le plus connu des poètes de la deuxième génération. Ses œuvres poétiques : *Le mauvais sang*, Paris, P.J Oswald, 1955 en réédition avec *Feu de brousse* (1957) et *A triche-cœur* (1960). Toujours dans la même maison d'Édition collection : *L'aube dissout les monstres* en 1970, *Epitomé*, Honfleur, P.J. Oswald, 1962, deuxième Édition en 1970, *Le ventre*, Paris, Présence Africaine, 1964, deuxième Édition 1978, *L'arc musical*, Paris, P.J Oswald, 1960, *La veste d'intérieur suivi de Notes de veille*, Paris, Ed. Nubia, 1977, *La mise à mort*, intégré à la réédition du *Ventre* en 1978 à Présence Africaine, *Le pain ou la cendre*, intégré à la réédition du *Ventre*, Paris, Présence africaine, 1978. Le Congo, la permanence de la thématique de l'eau, la mer et celle de l'espoir constituent le trait d'union entre ces deux poètes qui représentent deux tendances dans l'écriture poétique. D'un côté, un lyrisme aux élans spiritualistes qui rencontrent le thème de l'amour, de l'ascension. De l'autre côté, une option franchement imagiste, symboliste pour crier un patriotisme exacerbé. La troisième tendance est représentée par Maxime N'Débéka. C'est la tendance révolutionnaire, la poésie de combat. Rien à voir avec Théophile Obenga, disciple des négritudiens.

Théophile Obenga est né à Mbaya près de Brazzaville, le 2 février 1936. Après ses études primaires et secondaires au Congo, il poursuit le reste de son programme de formation dans les universités occidentales aussi bien européennes qu'américaines : en France, à l'Université de Bordeaux, la philosophie de 1959-1962 soldée par une licence ; aux États-Unis à l'université de Pittsburg, les sciences de l'éducation avec le Master, en Suisse, des études d'histoire à Genève, qu'il reviendra achever à Paris à la Sorbonne et au Collège de France. Le résultat de tout ce parcours, c'est qu'il s'agit d'un des rares Africains égyptologues qui soit sur les traces de Cheick Anta Diop pour les langues de l'Égypte noire ancienne. Sur le plan professionnel, il est enseignant dans deux spécialités à l'université de Brazzaville et de Lubumbashi : l'histoire et la linguistique. Théophile Obenga a été ministre des Affaires étrangères du Congo en 1975 pour une courte durée. Théophile Obenga est auteur de deux recueils de poèmes : *Stèles pour l'avenir*, Paris, Présence Africaine, 1978, *Astres si longtemps* (poèmes en sept chants) Paris, Présence Africaine,

1988. Par la parution du deuxième recueil de poèmes, Théophile Obenga confirmait l'espoir suscité par le premier, ce qui donne raison aux auteurs du *Panorama critique de la littérature congolaise* pour le retenir dans le corpus. Le discours poétique d'Obenga appartient à la langue des plus élevées des écrivains francophones. C'est au Congo, à l'Afrique des profondeurs comme l'Égypte, qu'il bâtit ses comparaisons. Par moment, il est proche des poètes de la négritude mais son rêve est de paraître original ; aspect sur lequel il ne se fait aucun doute en ce qui concerne certains poètes de la deuxième phase. Ceux de la décennie suivante.

Dans l'autre Congo, les œuvres dont dispose notre documentation ne nous ont pas permis de retracer l'itinéraire de cette pensée. Néanmoins, les quelques titres auxquels nous avons accès appartiennent à la période des années 80 à 2000. Il s'agit de grands poètes à la plume savante. Kama Kamanda, à lui tout seul, porte la poésie congolaise aux cimes jamais atteints et hisse son art au niveau des plus grands du continent. Langue simple, message profond. Chacun de ses livres de poésie contient tous les thèmes : de la quête identitaire à la révolte, à l'amour, à la fraternité. Nous y reviendrons.

I.1.5- LA CÔTE D'IVOIRE

En ce qui concerne la Côte d'Ivoire, de 1970 en 2000, la poésie ivoirienne a enregistré des œuvres de rupture permettant aussi de parler d'étapes. Mais cette évolution ne se lit pas par rapport aux événements historiques, vu qu'avant le multipartisme, le pays a connu une stabilité relative, avec le même appareil et à peu près les mêmes hommes. Au cours de la première phase, entre 1970 et 1980, la plupart des poètes qui comptent se sont fait connaître d'une manière ou d'une autre, et notre corpus a retenu les plus importants incarnant les différentes tendances.

Charles Zégoua Nokan, nous l'avons déjà cité parmi les précurseurs des poètes de la deuxième génération. Il est né le 28 décembre 1936 à Yamoussoukro en Côte d'Ivoire, fait ses études primaires à Toumodi avant d'aller les achever en France. Nokan est sociologue de formation mais il est également licencié ès lettres. Il a enseigné à l'institut de sociologie (IES) d'Abidjan jusqu'à sa retraite. Au plan idéologique, syndical et politique, Nokan a été militant de la Fédération des Étudiants de l'Afrique Noire en France

(FEANF) et de l'Union Générale des Elèves et Etudiants de Côte d'Ivoire (UGEEC), des formations d'obédience marxiste. La plupart des étudiants de cette époque étaient engagés dans l'Union des Etudiants Communistes (UEC) ou dans le parti communiste français lui-même. A partir de 1961, l'UGEEC opte pour le syndicalisme révolutionnaire qu'il annonce à travers sa revue "Kô Moe", dissout par le PDCI. Apparaît alors le premier parti d'opposition au PDCI, le Mouvement Ivoirien de Libération (MIL) qui publie un organe, "le Pilon", au sein duquel Nokan ne militera pas. Mais, il choisit plutôt le Parti Africain pour l'Indépendance (PAI). Et pourtant, Nokan sera arrêté en 1964, suite à l'affaire des complots et déféré à la prison de Yamoussoukro où il restera jusqu'en 1965. Ses œuvres poétiques sont : *La voix grave d'ophimoï*, Paris P.J Oswald, 1970, 2^{ème} Edition 1977, *Cris rouges*, Paris PJ Oswald, 1972, précédé de la *Traversée de la nuit dense*, *Les voix de tous les peuples*, Georgetown, Presses Bowel, 1984. (Edité en bilingue Français-Anglais), *L'être, le désêtre, le non-être*, Abidjan, PUCI, 2000, *Le combat de Sroan Kpah* suivi de *La sauvegarde de la patrie* et de *Lémin*, Lomé, Les Editions de La Rose Bleu, 2005. Le temps n'a pas émoussé la ferveur de Nokan. Il reste le poète de la renaissance, poète de l'espoir, ce que symbolisent ses derniers titres, *Sroan Kpa* qui veut dire "Homme de bien", une pièce de théâtre.

Miezan Bognini est né le 18 septembre 1936 à Grand Bassam. Fils d'un catéchiste, il obtient le certificat d'étude en 1950. En 1956, il sort diplômé, spécialité ébénisterie du collège d'enseignement technique d'Abidjan. Par la suite, il fera plusieurs stages de perfectionnement en France. D'abord de 1958 à 1965 à Paris d'où il sort professeur d'enseignement technique, spécialité : dessin industriel. Ensuite en 1969 pour le compte du ministère de la Construction et de l'Urbanisme à l'Institut d'Etude Supérieure des Techniques d'Organisation (IESTO). Il mettra alors son expertise au service de l'administration ivoirienne, notamment au ministère de la Fonction Publique, au ministère de l'Enseignement Technique et de la Formation Professionnelle et finira comme Administrateur des centres techniques et Régionaux à la Direction de l'Apprentissage et du Perfectionnement des Métiers. Miezan Bognini est auteur de deux œuvres poétiques : *Ce dur appel de l'espoir*, Paris, Présence Africaine, 1960, *Herbe féconde*, Abidjan, Edition du perroquet 1973. Ce deuxième poème dans son ensemble s'inscrit dans la rupture avec la thématique de la Négritude.

Il prêche un véritable divorce avec le système ancien pour l'avènement d'un ordre nouveau.

« *O Réveil dans l'harmonie des encerclements !*

O Réveil du labour des terres affranchies.

Réveil porté au sommet des schistes ! ... »⁶¹

C'est à tous les coups le goût du changement qui oriente l'écriture de Jean Dodo qui plaide lui, pour l'égalité des races.

Richard Bonneau⁶² présente Jean Dodo comme “le doyen de la presse ivoirienne”. Ressortissant de Zakaria, un village de Daloa (centre-ouest ivoirien), Jean Dodo fait ses études primaires à Daloa et à Guiglo. Son cycle secondaire se déroule à Guiglo en 1936. En 1942, il entre dans l'enseignement et dirige l'Ecole de la Mission Catholique. Il se lancera dans le journalisme quelques années plus tard. D'abord comme collaborateur de Charles de Breteuil, directeur du journal “Abidjan Matin” et celui de Duprey Ruffinière au journal “La concorde”. Il est coproducteur du mensuel “L'essor de l'Afrique française”. A partir de 1956, il est rédacteur puis documentaliste au ministère de l'Information ; parti en France à Strasbourg pour un stage de perfectionnement au centre international de l'enseignement supérieur du journalisme. Il est l'auteur d'une œuvre poétique, *Symphonie en Noir et Blanc* publiée chez P.J Oswald en 1974. Certains poèmes de ce recueil datent d'avant 1970 : “A ma mère” (octobre 1952), “Ebène ou Ivoire” (décembre 1955), “Epitaphe” (7août 1960). Le premier poème “Mon sens de liberté” est un art poétique, un choix d'écriture, un choix de culture : « *Il me plaît l'alexandrin pur et classique (...) mais mon vers de liberté veut être libre* ». tout au long du recueil, la comparaison de deux cultures auxquelles appartient son sang : la noire et la blanche. Ses textes voguent sur les mêmes eaux que celui de Senghor qui, le premier, va parler de “civilisation de l'universel” appelant des thèmes de rassemblement : solidarité, fraternité, dialogue. L'auteur de

⁶¹Miezan Bognini, *Herbe féconde*.

⁶²Richard Bonneau, *Ecrivains, Cinéastes et Artistes ivoiriens*, Abidjan/Dakar, NEA, Secrétariat d'Etat chargé des affaires culturelles de la République de Côte d'Ivoire, 1973.

Symphonie en Noir et Blanc est une voix unique dans l'univers poétique ivoirien comme l'est celle de Maurice Koné.

Métis, né d'un père Libanais Teufel Moussa et d'une mère sénoufo, Moussokoro Koné, Maurice Koné a plutôt connu une vie agitée. Entre des études primaires qu'il interrompt en 1949 et sa fonction de commis à la mairie de Bouaké, il y a eu place pour plusieurs petits métiers : plombier, tôlier, chauffeur... Il passe cinq années à Abidjan de 1953 à 1958 où il travaille dans un garage pour automobile et mène parallèlement une carrière de Boxeur qui a failli lui réussir. Finalement, il y renonça et retourna à Bouaké en 1958 où après d'autres pérégrinations, il trouve un travail fixe en 1961 à la mairie de cette ville. Ses œuvres poétiques : Entre 1961 et 1969, paraissent sept recueils de poèmes en France. En 1979, il publie *L'argile du rêve* à Dakar, aux Nouvelles Editions Africaines. Maurice Koné est poète de bout en bout et les nombreux prix qui ont couronné ses poèmes montrent la hauteur de sa plume. Par ailleurs, il est le prototype même de poète maudit, ce dont il se réclame dans *L'argile du rêve*.

*« Sans la cigarette je suis le néant
Sans la noix de cola je suis le vide
Sans la bière je suis le chagrin personnifié
Et grâce au vin de palme
Je vois la vie en rose
Je suis le drogué comme Baudelaire l'était
Ainsi que le fou qu'on appelait Verlaine
Pour oublier les misères
Il faut s'oublier
Et la pipe me rappelle les longs voyages»⁶³*

Autre figure importante, Joseph Anoma.

Autant peintre que poète et comédien, Joseph Anouma est né à Dabré (Alépé) en 1946. C'est vers l'art pictural qu'il s'oriente après ses études secondaires au collège Notre-Dame d'Afrique à Abidjan. D'abord aux beaux-

⁶³Maurice Koné, *L'argile du rêve*, p.45.

arts d'Abidjan pendant quatre ans avec Latier puis ceux de Tours en France à l'atelier de Gimezannés, il obtient son diplôme de gravure ; ensuite à Paris dans les ateliers de Dayez, Conteaud et Lagrange. Il boucle en 1974 sa formation avec le diplôme supérieur d'arts plastiques et de gravure. Un an plus tard, il devient professeur de dessin et de gravure à l'Institut National des Arts (INA) d'Abidjan. Parallèlement aux études artistiques il écrit. Depuis 1974, cinq recueils de poèmes ont été publiés : *J'ai perdu mon Berceau*, Les sables d'olonne, Presses de l'imprimerie pinson, 1974, *Pas cadencés* suivi de *Champs magnétiques*, Paris, Les Editions Silex, 1981, *Les matins blafards*, Paris, Edition P.J Oswald 1977, *L'enfer géosynclinal*, Abidjan, CEDA /NEA/Frat-Mat, 1985, *L'élytre incendiaire*, Abidjan, NEI, 1996. La plupart des poèmes de cet auteur s'inscrivent en droite ligne de la poésie de la Griotique, qui présente, à l'image du dernier poème de *L'enfer géosynclinal*, une parfaite intergénéricité, une fusion de genres, conte, discours imagé, chants. Quant au contenu des textes, il est caractérisé d'être d'un pessimisme exacerbant par Clémence Adom⁶⁴ ; vu qu'il témoigne pour bien plus de l'apocalypse et "qu'il laisse très peu de place pour l'amour ou l'espoir".

Mais cela est le signe manifeste de l'angoisse qui habite le poète contre laquelle il lutte depuis le premier recueil *J'ai perdu mon Berceau*, comme dans ce poème intitulé "Profondeur" :

*«L'ombre de la tristesse
Voile mes yeux
Les submerge de larmes
Et je tremble de peur
Si je pleure
J'inonderai le monde
Environné de beauté, de laideur,
D'abondance et de misère,
Et mes propres larmes m'engloutiront
Ainsi, je mourrai*

Et j'oublierai

⁶⁴Auteure d'une thèse de 3^{ème} Cycle sur l'histoire de la poésie ivoirienne en 1995, Tome 2, P.52

Ah! Mourir ainsi
Me laisser dépouiller
Par mes ennemis qui me jalourent
Non!
Retire-toi mélancolie
Ne m'anéantis pas
Je dois être
J'entends chanter la vie La vie»⁶⁵

Il y a quand même un peu d'espoir, plus que chez Porquet.

Dieudonné Séraphin Niangoran Porquet est né en 1948 à Korhogo au Nord de la Côte d'Ivoire. Titulaire d'une licence en Lettres modernes en 1974 et d'un CAPES en 1976 obtenu à l'Ecole Normale Supérieure d'Abidjan, il a enseigné le Français au Centre National de Para et Téléenseignement(CNPTE) d'Abidjan. Il fut le créateur du concept de Griotique conçu à partir de l'art du griot. Au début des années 70, c'était vraiment révolutionnaire de constater qu'on puisse revaloriser autant les tambours et célébrer le "dire" par rapport à l'écrit. A travers la troupe "Masques et balafon" qu'ils créèrent ensemble, Porquet et Touré Aboubacar ont essayé de faire autrement le théâtre, et de réciter autrement les poèmes. Ses œuvres poétiques sont : *Mariam et griopoèmes*, Paris P.J Oswald, 1978, *Soba ou Grande Afrique*, Abidjan, NEA, 1978, *Zahoulides*, Abidjan, CEDA, 1985. En voulant approfondir les contours théoriques de l'esthétique de la Griotique, le poète s'est enlisé dans les concepts qu'il a forgés : grioticie, griotiseur, griotore, griotant, griotège, etc...et qui malheureusement ont laissé s'évaporer toutes les chances de progression et d'épanouissement jusqu'à la fin de sa vie en 1995 ; tout le contraire de son aîné, Bernard Zadi.

Bernard Zadi Zaourou, jusqu'à la fin de sa vie, est resté une personnalité influente et ce, dans les milieux culturels et politiques. Il est né à Yacolidabou (Sous-préfecture de Soubré) en Côte d'Ivoire dans une famille où son père René Boté Zadi et l'oncle maternel (Séry Koré) étaient des personnalités politiques du PDCI RDA. Il a dû suspendre ses études en classe de première au Lycée

⁶⁵ Joseph Anouma, « Profondeur » in *J'ai perdu mon Berceau*, p.12.

Classique d'Abidjan pour gagner sa vie en travaillant dans des services divers : enseignement, énergie électrique, recherche scientifique (ORST OM) notamment. Dans la foulée, il réussit en candidat libre à la première partie du baccalauréat et retrouve les bancs en 1961. Il est inscrit en classe de terminale où Memel Foté était professeur de philosophie. Il obtient le baccalauréat en 1962 et passe un an au Centre d'Etude Supérieure d'Abidjan, le temps de faire sa propédeutique et il entre dans l'enseignement au Collège d' Agriculture. Mais il retournera très vite aux études universitaires dès 1963. En 1964, victime des complots, il passe un an à la prison civile de Yamoussoukro. A sa sortie, il part en France poursuivre ses études de lettres à l'université de Strasbourg II. Après sa licence et sa Maîtrise, il revient en Côte d'Ivoire en 1970 où il enseigne au département de lettres modernes de l'Université de Cocody Abidjan. Il fut professeur émérite. Zadi, homme-politique, initie le club littéraire en 1961. Elève de terminale en 1961, Zadi créa le Club de la Jeunesse pour la Culture (CJCILA) qui sera commué en Association (AJSCILA) ayant pour objectif de faire découvrir la pensée humaine à la jeunesse. Enseignant à l'université, il initie avec d'autres collègues le Groupe de Recherche sur la Tradition Orale (GRTO) qui se situe dans la même vision politique que l'AJSCILA. En 1990, au retour du multipartisme en Côte d'Ivoire, Zadi crée un parti politique, l'Union des Socio-démocrates (USD) avec un programme de société social-démocrate. Il devient Ministre de la culture dans le gouvernement Daniel Duncan de décembre 1993 à décembre 1999. Depuis 2000, il a quitté le parti qu'il a lui-même créé mais il reste pour tous un fidèle conseiller.

Zadi Zaourou est auteur de plusieurs poèmes : *Fer de lance 1*, Paris, P.S Oswald, 1975, *Césarienne*, comprenant *Fer de lance 2*, *Aube prochaine* et *Les chants de souvenir*, Abidjan, CEDA, 1984, *Fer de lance 3* et réédition de *Fer de lance 1* et *Fer de lance 2*, Abidjan, NEI/NETER, 2002, *Les quatrains du dégoût*, Abidjan, CEDA-CEEI, 2008 et enfin *A califourchon sur le dos d'un nuage* en 2009 à l'Harmattan. Homme politique, Pédagogue, essayiste, dramaturge, le poète Zadi est une singularité. Sa parole poétique est parole politique, elle est la mise en scène des contradictions qui minent les sociétés modernes, surtout celles d'Afrique. Et comme tout est paradoxe, il a récupéré le concept de "Didiga", "art de l'impensable" qui contient tout et devient le support de tous les voyages. En 1975, avec le premier livre de *Fer de lance*,

apparaît une rupture dans la production poétique. Une poésie révolutionnaire par son contenu (elle célèbre les héros d ' Afrique) mais qui déroute par sa forme. Pour la première fois, une énonciation illustre un drame par l'émergence explicite de plusieurs voix qu'il faut comprendre comme le mode de circulation de la parole poétique en Afrique noire, l'intégration d'une pratique culturelle à l'écriture. Depuis, il fait école. En 1995, Adom Clémence dira de lui qu' « *en Côte d'Ivoire, Zadi-poète est surtout le fer de lance de la vague oraliste de la poésie moderne et sa création, unique, s'inscrit à la charnière de Dadié et Tadjó* »⁶⁶. Adiafi, Noël Ebony, Bohui Dali, plus jeunes tiennent de lui. La poésie de Zadi expérimente l'esthétique du conte, dans le sens où le mot signifie le monde en se gonflant, se déroulant et se démultipliant en plusieurs référents, ou même se liquéfiant en chant. Sous la houlette de deux protagonistes, un maître d'initiation et un néophyte, le langage poétique "Zadien" se déploie suivant deux modes d'expression, la poésie et le théâtre. Dans cette optique, les trois livres de *Fer de lance* constituent une seule et même entité qui respecte la règle des trois unités, unité de lieu, de temps et d'action. Ce poème initiatique s'ouvre par une thématique nouvelle, la célébration des héros d'Afrique (*Fer de lance I*) ; progressivement, on atteint le thème de la révolution (*Fer de lance II*) et à la fin, la clef de tout ce cheminement, le thème de la création poétique (*Fer de lance III*) lorsque le maître d'initiation se dévoile : la parole poétique est un rêve, un artifice et le poète un magicien. Le rêve continue au cours de la décennie qui suit, mais sous d'autres formes. En attendant, jetons un coup d'œil sur les étapes de la poésie gabonaise des années 70.

I.1.6- LE GABON

La poésie du Gabon est plus riche que ces quelques noms que nous allons vous présenter. Néanmoins, ceux-ci sont les plus représentatifs. Tous les thèmes y passent : la révolte, la quête identitaire, la définition de la poésie, le rôle du poète. Au niveau de l'écriture, les textes d'Allogho Oke dans *Vitriol Bantu* ressemblent à ceux de Sony Labou Tansi, dans *Poèmes et vents lisses*, une langue de bois sur le monde actuel. Au Gabon, lors de la décennie 70, c'est

⁶⁶Adom Clémence, *Histoire de la poésie ivoirienne écrite*, Thèse de Doctorat de 3^{ème} cycle, Tome II, 1995, p.319.

la voix de Pierre Akedengué, la voix de la poésie orale qui a traversé les frontières. Sa mélodie éclate aux environs de 1974 et la musique accompagne ses textes, de véritables poèmes. Mais à ses côtés, il y avait d'autres, des poètes de l'écriture dont le plus connu est Pierre Edgard Moudjegou Magange alias Magang-Ma-Mbujou Wisi suivi de près par Ben Mongaryas.

Pierre Akendengué⁶⁷ est né à Aouta, une petite île du Sud-ouest du Gabon, le 25 Avril 1943. C'est dans la province de l'Ogooué Maritime, dans le Fernan Vaz. Le nom d'Akendengué vient de "Kendé Kendé", ce qui signifie paix. Il le tient de son grand père qui était ainsi surnommé suite à la guérison d'une longue maladie. Il a passé son enfance à Port-Gentil. C'est à cet âge aussi qu'il s'est initié à la musique auprès d'un oncle paternel, adepte de la religion du Bwiti grand joueur de cithare, et d'un oncle maternel parfait guitariste. Dès l'âge de 14 ans (1957), il composait déjà des chansons. A Orléans en France où il fit ses études secondaires et supérieures, il chante dans la chorale. En 1967, il apprend l'existence du petit conservatoire de Mireille à Paris, il s'y rend et y reste. Nous connaissons la suite. C'est Mireille qui lui a donné l'idée de composer des textes en langue maternelle. En 1972, il sort à compte d'auteur un premier album qui eut un succès mitigé. Son style dérangeait. Cette fusion de textes et de musiques traditionnelles et l'utilisation d'échelles mandingues différentes, faisait que les maisons de disques ne voulaient pas m'engager" dit-il. Pourtant, c'est pour ce disque que le hasard le mit un contact avec Pierre Barond, patron de la maison de production Saravah qui le fit signer un contrat. En 1976, il quitte Saravah et crée son groupe, Zakuma dont le nom signifie "purifie-moi" en Myéné. C'est au sein de cette formation que toutes les expériences ont été tentées et réussies pour que naissent la nouvelle vision de la musique africaine. En 1985, Akendengué rentre définitivement dans son Gabon natal. Et malgré les problèmes de santé, il continue d'œuvrer à la promotion de cette musique. En rentrant, il avait dans ses bagages un doctorat en Psychologie, un diplôme de Kinésithérapeute et deux diplômes de musicologie. Indépendamment de la musique (où grâce à elle), il n'a cessé d'occuper des postes politiques entre autres, celui de conseiller culturel du président Omar

⁶⁷ Nous nous sommes inspiré des propos recueillis par Yves de la Croix dans *Notre Librairie* No 105 Avril-Juin 1991.

Bongo. Sa discographie ⁶⁸: de 1974 en 2008, dix-neuf albums sont sur le marché du disque. Tous se veulent de qualité. En 2006, l'album "Gorée" est imprimé en souvenir d'une visite que le poète a faite à la maison des esclaves sur l'île de Gorée au Sénégal. En guise de support aux chansons, un CD racontant l'histoire de la déportation des Nègres aux Amériques. L'art d'Akendengué occupe toutes les dimensions. Il est conteur par la technique de la distanciation, poète par la combinaison des mots et la profondeur du discours, musicien, parce que la musique est le canal par lequel tout se réalise. Akendengué crée en français et en langues locales. Quelquefois, des chants intègrent les deux versions dans leur exécution. Il est considéré comme un pionnier ; son art a précédé l'explosion de talent d'autres artistes africains des années 80 qu'on n'avait pas hésité à qualifier également de poètes : Salif Kéita (Mali) Mory Kanté (Guinée), Touré Kunda, Youssou Ndour (Sénégal) pour ne citer que les plus connus, maintenant ainsi l'évolution parallèle et concurrentielle entre deux types de poésie (l'orale et l'écrite).

Magang-Ma-Mbuju Wisi est le nom d'écrivain de Pierre Edgard Moundjégu-Magangue, qui est né à Yidoumi au Gabon le 29 juin 1943. En 1971, il est licencié de Lettres Modernes à l'Université de Paris VIII en France. De 1972 à 1973, il enseigne au collège moderne de Tchibanga au Gabon. En 1974, il obtient une Maîtrise en Lettres modernes, spécialité littérature orale. En 1975, il préparait une thèse de troisième cycle toujours dans le domaine de la littérature orale intitulée "Oralité, tradition et poétique" à Paris VIII. Il est auteur de deux livres de poésie : *Le crépuscule des silences*, Honfleur, P.J Oswald, 1975, *Ainsi parlaient les anciens*, Paris, Atelier Silex, 1987. Les poèmes rassemblés dans *Crépuscule des silences* se veulent rupture autant au plan de l'écriture que de la thématique. Certains textes ont l'allure des arts anciens comme "Mwets" (p.56-59) ou "Battez des mains (chant pour guitare, tam-tam ou pour magnifier les veillées de contes)". Ce pionnier demeure un phare pour ses successeurs, car leurs textes aussi bénéficient d'une recherche pour proposer une écriture efficace.

⁶⁸Discographie de Pierre Akedengué : *Nandipo* (1974), *Africa Obota* (1976), *Eserignila* (1978), *Owende* (1979), *Mengo* (1980), *Awana wafrika* (1982), *Mando* (1983), *Réveil de l'Afrique* (1984), *Sarraouinia* (1986), *Piroguier* (1986), *Espoir* (1988), *Silence* (1990), *Lambarena* (1993), *Maladite* (1995), *CarrepuRio* (1996), *Obakadences* (2000), *Ekunda –Sah* (2004), *Gorée* (2006), *Vérité d'Afrique* (2008).

I.1.7-LE MALI ET LE NIGER

Pour ce qui est du Mali et du Niger, l'histoire du genre nous est mal connue. Mais pour le peu que nous avons observé, par les plus grands, cette poésie a les deux pieds dans la tradition, le genre épique. Hampâté Bâ et Massa Diabaté redisent en griots lettrés ce que la mémoire collective possède. L'épopée peulh, l'épopée malinké. Et Ismaila Samba Traoré est sur leur trace dans *Esquisses soudanaises*. Les poètes Maliens opèrent comme dans certains textes de Pacéré Titinga. En pratiquant l'oral dans l'écrit, ils agissent comme des passeurs. Ils réalisent la parfaite transition dans l'écriture. Notre corpus a retenu Massa Makan Diabaté pour la période en question.

Massa Makan Diabaté est né en 1938 à Kita au Mali. Fils de griot. A l'âge de sept ans, son père entreprend sa formation traditionnelle jusqu'à l'âge de 21ans. Mais parallèlement, il est inscrit à l'école moderne. A 21ans où il devait changer de maître, il opte pour l'école moderne uniquement. Des études universitaires, il sort avec un diplôme en sciences politiques, une licence en Sociologie et un doctorat en Histoire. Il est poète, dramaturge et romancier. Ses œuvres poétiques sont : *Janjon et autres chants populaires*, Paris, Présence Africaine, 1970 (2^e Ed.1997), *Kala Jata*, Bamako, Editions populaires, 1970 (Collection Hier), *L'aigle et l'épervier*. Ces textes tournent autour d'un seul sujet, la geste de Soundiata. C'est la forme qui change, puis à chaque fois, la création est centrée sur un aspect de la vie de ce héros.

La production nigérienne à laquelle nous avons eu affaire en poésie tourne autour de quelques écrivains qui comptent cependant pour l'Afrique : Il s'agit d'Abdoulaye Mamani, Boubé Zoumé, Adamou Idé et Hawad. Ils couvrent les années 1970 à nos jours. Pour les années 1970, il ya Abdoulaye Mamani et Boubé Zoumé.

Abdoulaye Mamani, plus connu pour son rôle politique que celui d'homme de lettres, est né en 1932 dans l'est du pays. Le 15 Mai 1946 naît le Parti Progressiste Nigérien (PPN) dirigé par Diiori Hamani. La même année voit le jour, le Rassemblement Démocratique Africain (RDA) à Bamako auquel adhère le PPN. Le RDA était d'obédience communiste. En octobre 1950, Houphouët Boigny, président du RDA décide de son désapparentement du Parti Communiste Français. Cette décision entraîne, comme dans plusieurs colonies,

une cassure dans l'élite politique nigérienne en deux tendances : les modérés avec Diori Hamani et Boubou Hama, liés à Houphouët Boigny, et la "Gauche " qui crée le parti Sawaba avec Djibo Bakari qui rallie Mamani Abdoulaye. En 1956, la Loi Cadre prépare les conditions d'élections libres, Mamani Abdoulaye est élu député de Zinder, à vingt-cinq ans. En 1960, les indépendances provoquèrent une grande crise entre PPN-RDA et le Sawaba (Minoritaire) dont les dirigeants furent poussés à l'exil. Mamani vécut successivement au Mali, en Egypte et Algérie. En 1974, après la chute de Diori Hamani, Mamani Abdoulaye quitte l'Algérie pour le Niger. C'est en exil que furent écrits *Poémerides* et *Eboniques* en 1972, réédités en 1993 chez Harmattan sous le titre d'*Œuvres poétiques (Poémerides, Eboniques, préface à l'anthologie de combat, premiers poèmes)*, Paris, L'Harmattan, 1993. Les textes portent en grande partie sur le thème de la race. Mais ceux de Boubé Zoumé n'en sont pas loin non plus.

Auteur précoce, Boubé Zoumé est né le 30 décembre 1951 à Gaya d'une famille de pêcheurs, les Sorko, région de Dendi comprise entre le Bénin et le Niger. Il travaille à la Fonction Publique de son pays après une formation à l'Ecole nationale de l'administration. Son unique œuvre poétique fut publiée lorsqu'il finissait ses études : *Les souffles du cœur*, Yaoundé, Edition CLE ,1977. Il s'agit d'un recueil aux thèmes variés, l'amour sensuel ("Viens me voir", "Toi", "Tes belles mains"), la misère, notamment sur la sécheresse ("Offrande", "Les émigrés du sahel") mais il y en a d'autres tels que la solitude, la création poétique etc.

I.1.8- LE SENEGAL

Le Sénégal qui connaît une production abondante actuellement nous offre seulement deux auteurs intéressants au cours des années 70. Il s'agit de Cheick N'dao et Amadou Lamine Sall. Au Sénégal, après que Cheick Ndao eut écrit *Mogariennes* en 1970, il a fallu attendre qu'Amadou Lamine Sall s'impose après Senghor avec *Mante des Aurores* en 1979. Pour cette décennie notre corpus a retenu les poètes susmentionnés.

Ndao Cheick est né à Bignona (Sénégal) en 1933. Il a été professeur d'anglais à l'Ecole William Ponty. Il est surtout connu pour un auteur dramatique, mais il est poète avec plusieurs inédits et deux recueils publiés : *Kainée*, Grenoble, Imprimerie Eymond, 1964, *Mogariennes*, Paris, Ed Présence Africaine, 1970. Dans *Mogariennes* sont réunis des poèmes portant sur des sujets relatifs à l'Afrique mais également des thèmes variés sur toutes les réalités qui laissent loin, derrière les préoccupations négritudiennes.

Amadou Lamine Sall est né à Kaolack au Sénégal le 26 mars 1951. Après les études secondaires au Lycée Gaston Berger de Kaolack, il s'inscrit à l'Université Cheick Anta Diop de Dakar d'abord en sociologie d'où il sort avec une licence, plus tard il fera une licence de Lettres Modernes, une Maîtrise en Information et communication et enfin un diplôme de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales de Paris. Il a servi dans plusieurs ministères notamment au Ministère de l'intérieur à la Direction des Collectes locales puis au Ministère de la culture comme conseiller technique. Il est le Président de l'Association des Ecrivains du Sénégal. Ses œuvres poétiques sont : *Mante des Aurores*, Dakar, NEA, 1979, *Comme un iceberg en flammes*, Dakar, NEA, 1982, *Locataire du Néant*, Dakar, NEA, 1988, *Kamandalu*, Dakar, NEA, 1990, *J'ai mangé tout le pays de la nuit*, Dakar, NEA, 1994, *Le prophète ou le cœur aux mains de pains*, Dakar, Ed Feu de brousse, 1997, *Odes nues*, Nantes, Ed En vues, 1998, *Les veines sauvages*, France, Ed. Le Corbet, 2001. (Texte traduit en polonais).

I.1.9- LE TOGO

La situation du Togo que nous examinons à présent est semblable à celle du Sénégal que nous venons de voir. La moisson est plutôt maigre au cours des années 70. Deux poètes retiennent notre attention. Yves Emmanuel Dogbe et Samuel Anani Akakpo Ahianyo.

Yves Emmanuel Dogbe est né en 1939 à Lomé au Togo. Après ses études primaires et secondaires, il a enseigné longtemps au Bénin et au Togo. Il a soutenu une thèse de doctorat en sociologie sur l'idéologie de la négritude. Les principales œuvres poétiques d'Yves Emmanuel Dogbé sont : *Le divin amour* suivi de *Paix et de bonheurs*, P.J Oswald, 1976, 99p, *Fables Africaines*, Akpagnon, 1976, 102 p, *Morne Soliloque*, Lomé, Akpagnon, 1982.

Samuel Anani Ahiany Akakpo est sociologue, enseignant à l'Université du Bénin à Lomé, à la retraite. Il a déjà publié *Clefs* pour l'INRS en 1975 à Lomé avant la parution de *Au hasard de la vie* en 1982 qui reprend les textes de *Clefs* élargis à de nouveaux poèmes. Auteur d'une poésie patriotique, le poète Akakpo Ahiany avait salué l'arrivée au pouvoir de Feu Eyadema avant de déchanter. Ce qui l'a conduit à supprimer certains poèmes en guise de reniement de soi. Ambassadeur de son pays à Pékin, il occupa plusieurs postes ministériels. La plupart de ses poèmes ne sont pas datés. L'auteur dit les avoir écrits en plein vol. Il tire son inspiration des différents mouvements auxquels il est soumis et des émotions qui ont rythmé sa vie ; d'où la diversité de ses thèmes : le souvenir de la vie, le voyage, le changement, la liberté et bien d'autres encore. Les autres poèmes du corpus togolais ont été écrits depuis les années 80. Gnoussira Analla, Alou Kpatcha, Ayité Manko, Affo Loco-Donou, Dieudonné, Ewonsan, Cossi Genou, Ephrem Seth Dorkenos, Jemina Fiadjoe.

I.2– De 1980 - 1989

Si les années 80 furent la confirmation pour les poètes significatifs des années 70 tels que Pacéré Titinga, Amadou Lamine Sall, elles virent naître bon nombre de nouveaux auteurs qui représentent aujourd'hui des valeurs sûres de notre poésie. Kama Kamanda, poète zaïrois totalise quatre recueils de poèmes. C'est la période des révolutions poétiques en Côte d'Ivoire qui a vu l'émergence d'expériences nouvelles multidimensionnelles parmi lesquelles celles d'Amoy Fatho (*Chaque aurore est une chance*), Adiaffi Jean-Marie (*D'Eclairs et de foudres*), Noel Ebony (*DEJA VU*), Véronique Tadjou (*Latérite*), Joachim Bohui Dali (*Maiéto pour Zékia*), et Bernard Djaha (*Cors et cris*), Anouma Joseph (*L'enfer géosynclinal*), Paul Ahizi (*Une poignée de mains*) qui tous trois remportèrent le prix littéraire Frat/Mat, CEDA, NEA pour ne citer que les plus significatifs. Le renouvellement de l'écriture poétique allait de pair avec l'effort des dramaturges pour proposer de nouvelles esthétiques. Voyons à présent les tendances dans les pays respectifs.

I.2.1- LE BENIN

Au cours des années 80, la poésie béninoise est dominée par deux figures de proue : Paulin Joachim né en 1931 et Emile Ologoudou né en 1935. Tous deux ont été sous le charme du combat négritudien pour la conquête de la dignité et de l'authenticité. Leurs textes nous transportent, loin du discours des "chantres". Ils donnent l'impression que le temps s'est arrêté pour un moment. Dans certains poèmes, ils continuent l'hymne à la vie ancestrale mais le langage poétique qui a plusieurs tons se fait ici aussi critique avec finesse. Qui sont ces poètes ?

Emile Ologoudou est né en 1935 à Savalou dans la région de Ouidah au Bénin. Les études secondaires et supérieures qu'il mènera au Sénégal à Dakar et en Allemagne fédérale feront de lui un docteur en sciences économique et sociale (Université de Cologne), mais il se formera en journalisme également. Une fois de retour au pays natal, il travaillera dans plusieurs domaines : radio diffusion, diplomatie et enseignement.

Il a dû s'installer en France à partir de 1979 pour un moment. Mais à présent, il passe sa vie de retraité à Ouidah. Ses œuvres poétiques sont au nombre de deux : *Eloge d'un royaume éphémère suivi de, les derniers jours de Mikan*, Paris, Edition Silex 1983, *Prisonniers du Ponant*, Paris, l'Harmattan 1986. Des deux œuvres, la première est un appel à la résistance. Elle constitue une réplique à la "chantrité". Par la forme et par la thématique. La forme donne complètement dans la prose.

« La chanson populaire est une armure. Epée à double tranchant, il exécute ses œuvres dans toutes les directions. Pour signer l'acte humiliateur, il n'est pas jusqu'au plat du cimeterre qui ne puisse lourdement s'abattre sur le dos du vaincu. D'ordinaire, il transperce, décolle la tête. Touché d'une certaine façon, on mettra des jours à rendre l'âme »⁶⁹

« Africains mes frères vous semblez n'avoir plus rien à dire depuis qu'ils se sont tus les chantres de la négritude. Qu'on se détourne un peu de ces cris onomatopéiques ! La négritude n'a eu qu'un seul tort : n'avoir pas

⁶⁹Emile Ologoudou, *Eloge d'un royaume éphémère*, p.48

*assez creusé le thème pour rencontrer des cultures vivantes. C'est à la belle étoile qu'il faut maintenant chercher son inspiration loin des bibliothèques. Frobenius et Delafosse ne donnent plus la clef de l'énigme. Tournons-nous vers le nègre vivant. Bienheureux les Bantous et autres Soudanais de la brousse et des villes, car les œuvres les suivent. »*⁷⁰

La deuxième œuvre, *Les prisonniers du Ponant*, un recueil de poèmes lyriques, tire les conclusions de l'extrait ci-dessus. Chaque poésie est le fruit des souvenirs, souvenirs de l'enfance, souvenirs de la vie estudiantine etc. Avec des thèmes divers, l'amour maternel, la fraternité, les dieux africains etc. « *Ce qui préside au poème c'est l'expérience tout entière* »⁷¹ dirait Césaire.

Paulin Joachim est né en 1931 à Cotonou. Après des études qui l'ont mené du Bénin au Gabon puis à Lyon, il sort en 1950 comme journaliste. Il commence à écrire dans les revues françaises et dans *Présence Africaine* en 1950. Sur le plan de la pensée, il fut proche des surréalistes, notamment de Philippe Soupault. Ses œuvres poétiques sont au nombre de quatre : *Un nègre raconte*, Paris, Ed. Durocha, 1954, *Anti-grâce*, Paris, *Présence Africaine*, 1967, *Oraison pour une Re-naissance*, Paris, Ed. Silex, 1984, *Eclairs d'ébène et de diamants*, Paris, *Présence Africaine*, 2002. Sur les deux décennies qui figurent dans notre corpus, on sent des relents négritudiens. *Oraison pour une Re-naissance*, est une poésie orientée vers la transcendance comme chez Agbossahessou, mais il s'agit d'un poème d'un seul tenant qui fait le bilan du parcours d'une race. Tandis qu'*Eclairs d'ébène et de diamants* témoigne de ses rapports avec des personnalités culturelles de notre monde aujourd'hui disparues : Basile Kossou (Bénin), Ibrahima Babakaké (Guinée), Iwiyé Vala-Lobé (Nigeria). Ces deux poètes constituent avec Fernando d'Almeida la transition vers les années 90, la toute jeune génération qui écrit depuis la conférence nationale. Ils sont journalistes et enseignants. Ils vont donner un nouveau dynamisme à cette poésie à la fois pour leur qualité et leur quantité.

⁷⁰ *Idem*, p.50-51.

⁷¹ Aimé Césaire, *Poésie et connaissance* : texte cité par L. Kesteloot et B. Kotchy dans *Aimé Césaire, l'homme et l'œuvre*, Paris, *Présence Africaine*, 1973. Ce texte est une communication au Congrès de philosophie de Port-au-Prince, Haïti, et ayant paru dans la revue *Tropicque* en 1944. Césaire était alors professeur de lettres au lycée de Fort-de-France.

Mais nous y reviendrons. Pour l'heure, quel visage la poésie burkinabé des années 80 offre-t-elle ?

I.2.2- LE BURKINA FASO

Pour la période des années 80, nous avons retenu deux poètes, Paulin Bamouni et Paul Dakuyo, sans oublier bien entendu Pacéré Titinga qui inaugure une nouvelle esthétique dans laquelle le style oral domine.

Babou Paulin Bamouni est né à Réo (Burkina Faso) le 10 Avril 1950. En 1974, il part en France pour ses études supérieures. C'est faisant les métiers de manutention et de gardien qu'il est parvenu à payer les frais de scolarité. Il est donc titulaire de deux licences, l'une de Lettres modernes et l'autre des sciences de l'information, d'une maîtrise en sciences de l'information et de la communication, discipline dans laquelle il préparait un doctorat. Parallèlement à ses études, il se lance dans la littérature en écrivant des romans et des poèmes. Il est auteur d'une œuvre poétique, *Luttés*, Paris, Ed Silex, 1980. La plupart des textes de ce recueil ont pour sujet unique, la race noire, l'Afrique. La manière de le dire est assez proche des négritudiens. Tout le contraire de Paul Dakuyo dont les poèmes ont quitté les rives de la sublimation d'un peuple pour s'intéresser néanmoins aux travers que commettent les hommes et les femmes de ce continent.

Paul Dakuyo avec *Negroïde* évoque ses souvenirs de Bouaké, la terre ivoirienne *Bouaké la belle* mais aussi la vie pénible au Sahel. En fait, pas de grands bouleversements au Burkina en matière de création poétique. Même son de cloche avec la poésie camerounaise qui a révélé de grands talents lors de la décennie précédente. Nous signalons juste deux auteurs, Francis Bebey et Jean Pierre Ghonda Nounga qui s'inscrivent dans la rubrique de la poésie de combat.

I.2.3-LE CAMEROUN

Jean Pierre Ghonda Nounga est né en 1952. Après des études supérieures de lettres, il devient un agent des services culturels de l'université de Yaoundé. Son œuvre, *Nausées Tropicales* porte sur la dénonciation des travers des Camerounais mais qu'on peut étendre à tout le continent noir. C'est par exemple la grande passion des populations pour les matches de football (dimanche).

« *Dimanche hurrah !*

Dimanche tout spécialement en l'honneur du dieu

Football

et les jeudis pour rattraper le retard !

Mais moi j'ai ni faim de pain

d'amour

de paix

de justice

Et la turbulence de cette boulimie dans mon âme ! »⁷²

Francis Bebey est né à Douala en 1929 et est mort le 28 mai 2001 à Paris. Sur le plan professionnel, il était journaliste et musicien, métiers par lesquels il avait une grande renommée. Il était auteur de trois œuvres poétiques : *Avril tout au long*, Lausanne, Ed Rencontre, 1969, *Concert pour un vieux masque*, Paris, Edition l'Harmattan, 1980, *La nouvelle saison des fruits*, Dakar, Nouvelles Editions Africaine. Francis Bebey alliait à merveille texte et musique. La poésie avait la priorité. Elle en avait fait un grand conteur et son discours poétique traversé par l'humour comme le texte qu'il composa pour saluer la promotion de la femme dans *La condition féminine*. C'est l'histoire de cette femme, Suzanna qui sous prétexte de la conquête de la liberté méprisa les devoirs d'une femme au foyer.

Au cours de cette période, Jean-Baptiste Tati Loutard du Congo confirme ses talents de grand poète en publiant *Le dialogue des plateaux* en 1982 et *La tradition du songe* en 1985. C'est à cette époque qu'apparaît la poétesse Marie Léontine Tsibinda. Nous l'avons retenue dans notre corpus.

Marie-Léontine Tsibinda épouse Bilombo est née à Girard dans le Koulou au Congo. Fille de cultivateur, elle fait ses études secondaires à Pointe-Noire et ses études supérieures à l'Université de Brazzaville à la faculté des lettres et sciences humaines soldées par une licence et une maîtrise, spécialité littératures et civilisations américaines. Sur le plan professionnel, elle est bibliothécaire de formation et a servi au centre culturel américain à un moment donné. Elle fut également sociétaire du Rocado Zulu Théâtre de 1979 à 1987.

⁷²Jean Pierre Ghonda Nounga, « Nausées Tropicales » in *Poèmes de demain* de Paul Dakeyo.

Depuis 1999, elle vit en exil. Après le Niger et le Bénin, c'est au Canada qu'elle s'est fixée depuis 2005. La poétesse est auteure de cinq recueils de poèmes : *Poèmes de la terre*, Brazzaville, Ed Littératures congolaises, 1980, *Mayombé*, Paris, Ed Saint-Germain-des-Prés, 1980, *Une lèvre naissant d'une autre*, Heidelberg, Ed Bantous, 1984, *Demain, un autre jour*, Paris, Ed Silex, 1987, *L'oiseau sans arme* (illustration Michel Heugo) Jouy-le-Moutier, Bajag-Meri, 1999. Les deux premiers recueils ont pour sujet la Terre, le terroir où Léontine a grandi. Son discours poétique est, pour la plupart du temps, invocation et confidences. Elle parle à sa mère, une amie, des choses de la terre auxquelles elle est attachée, elle témoigne aussi de ses peurs d'enfant, de ses frissons aux approches des examens, des petites choses si grandes. Des tranches de vie.

I.2.4- LA REPUBLIQUE DEMOCRATIQUE DU CONGO

Contrairement à l'évolution du genre poétique de ce côté-ci du fleuve Congo, de l'autre côté du fleuve, de nouveaux créateurs entrent en scène et non des moindres, Pius Ngandu Nkashama, Mabilia Molu et Kama Kamanda.

Mabilia Molu est né à Kinshasa en 1955. Il vit en exil et l'écriture est son métier. Son œuvre, *Aujourd'hui le soleil* connaît deux éditions. La première en 1986 et la seconde en 1991 dont la même maison à Paris, Edition UHURU/Universal connexion.

Pius Ngandu Nkashama est né à Mbuji-Mayi le 4 septembre 1946. Il fait ses études de Lettres à l'université de Louanium de Kinshasa. Plus tard, il obtiendra un doctorat d'Etat ès lettres et sciences humaines à l'université de Strasbourg en 1981. Professeur d'université, il servira aussi bien au Zaïre qu'ailleurs en Afrique, en Europe et en Amérique.

Ses œuvres poétiques sont : *Crépuscule Equinoxial*, Lubumbashi, 1997, *Khédidja*, Paris, Ed Silex, 1983. Ce professeur d'université est comme son collègue Locha Mateso, un poète mineur mais il occupe une place de premier plan dans la critique littéraire.

Kama Kamanda est l'écrivain zaïrois sur lequel nous ayons des informations au détail près. Il est né à Luebo au Zaïre le 11 novembre 1952 d'une famille de notables Batéké et Lunda qui vivaient en Egypte d'où elle fut chassée. C'est une raison suffisante pour qu'elle soit ballotée perpétuellement. A neuf ans, il fréquente l'école primaire des jésuites, à Léopoldville (Kinshasa). C'est dès cette période, à l'âge de dix ans qu'il commença l'écriture des fables et des poèmes. A quatorze ans, en 1967 il publiait déjà sous forme de fascicule, *Les contes des veillées africaines* qui seront édités plus tard en 1985. En 1965, les militaires prennent le pouvoir. Le changement de régime oriente son écriture, qui le plonge dans l'engagement politique, militant pour la démocratie, la justice et les droits de l'homme. 1968, il est bachelier et fait ses humanités, spécialité littérature gréco-latine. En 1969, à dix-sept ans, tout en poursuivant ses études, il se lance dans le journalisme et connaît les tracasseries et la prison. En 1970, il contribue à la création de l'Union des Ecrivains Congolais. En 1973, il est diplômé en sciences politiques. En 1977, il dut s'exiler en Europe. D'abord en Espagne (Madrid) qu'il quitte le 15 octobre pour la Belgique (Bruxelles). Il s'inscrivit à la faculté de Droit de l'Université d'Etat de Liège. De 1978 à 1982, il visite plusieurs pays d'Europe. Angleterre, Allemagne, Hollande et la Suisse notamment. 1985, il est membre fondateur de l'Association des Ecrivains africains, une structure dans laquelle on retrouve L.S Senghor (Président d'honneur) et Tchicaya UTam'si. Kamanda réside au Luxembourg et écrit. Il est à la fois conteur, poète, romancier et essayiste. En 1999, Présence Africaine a publié l'intégralité des recueils parus augmenté d'un inédit en 2016 pages. L'intégralité de ses poèmes se trouve également dans une édition intégrale, *Œuvre poétique*, Paris/Lausanne, Ed Age d'homme, Coll. Au cœur du monde en 2008. Néanmoins, nous les énumérons. Signalons toutefois que la plupart ont bénéficié d'une première édition avant que l'Harmattan ne les réédite : *Chants des brumes*, Liège/Paris, l'Harmattan, 2002, *Les résignations*, Liège/Paris, l'Harmattan, 1997, *Eclipse d'étoiles*, Paris, l'Harmattan, 1997, *La somme du néant*, Paris, l'Harmattan, *L'exil des songes*, Paris, l'Harmattan, *Les myriades des temps vécus*, Paris, l'Harmattan, *Les vents de l'épreuve*, Paris, l'Harmattan, *L'étreinte des mots*, Paris, l'Harmattan, *Quand dans l'âme les mers s'agitent*, Paris, l'Harmattan, *Le sang des solitudes*, Paris, l'Harmattan, 2002, *Vertiges* (poèmes inédits) Paris, Présence Africaine.

Depuis son jeune âge, Kamanda est présent dans l'espace de l'écriture vu le nombre de domaines dans lesquels il s'investit tous les jours. Il peut, à ce titre, être classé parmi les voix majeures de la poésie en Afrique et même dans le monde. Ses recueils de poèmes sont qualifiés de livres de poésie par leur volume et par la densité des textes lyriques. En Côte d'Ivoire, les années 80, comme nous le relevions tantôt, représentent pour le genre poétique un véritable printemps par la production féconde et par l'originalité des textes dont certains ont acquis automatiquement le statut de classique.

I.2.5- LA COTE D'IVOIRE

Les années 80 vont voir s'affirmer les tendances qui ont pu émerger au cours de la décennie précédente. Certaines vont même être établies comme de véritables écoles esthétiques. C'est également la période où l'art dramatique a connu un essor jamais atteint. Les auteurs dramatiques, eux-mêmes poètes, ne faisaient pas seulement la promotion du théâtre, leur création accordait une large place à la poésie. Mais au fond, les deux arts ont toujours eu destin lié. Ça n'a donc été qu'un juste retour des choses, à leur état initial. Les années 80 ont vu s'imposer un certain nombre de poètes significatifs (dont les textes suscitent de la critique) de ce pays, après Dadié, Nokan et Zadi. Citons-les : Jean Marie Adiaffi, Fatho Amoy, Noël Ebony, Véronique Tadjó, Bohui Dali. Pour quelques-uns, la critique est timide : Tanella Bony, Grobli Zirignon par exemple n'existent que pour quelques minoritaires. Des poètes comme Bernard Djaha et Paul Ahizi malgré l'originalité de leurs poèmes sont absents de la critique. Nous parlerons des auteurs dont les textes constituent des événements littéraires du point de vue de l'écriture. On peut les regrouper autour de deux tendances. La poésie de combat avec Adiaffi à la tête, et une poésie humaniste sans coloration politique.

Jean Marie Adiaffi est né en 1941 à Bétitié dans le département d'Abengourou au Sud-est de la Côte d'Ivoire dans la famille royale. Elevé par sa grande mère, une prêtresse de la religion animiste (une Komian), c'est à l'âge de 9 ans qu'il va à l'école moderne des missionnaires catholiques de son village. En 1966, à Paris, il entre d'abord à l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques avant de s'inscrire en Sorbonne en philosophie dont il devient spécialiste. Il rentre en Côte d'Ivoire au début des années soixante-dix

et embrasse la carrière d'enseignant jusqu'à sa disparition. Il fut l'une des consciences de ce pays. Il est l'auteur de : *Yalé Sonan*, Paris, Promotion et Edition, 1969, *D'éclairs et de Foudres*, Abidjan, CEDA/Hatier, 1980, *Galerie Infernale*, Abidjan, CEDA, 1984. 1980 fut l'année de révélation de Jean-Marie Adiaffi. Il écrivait déjà, mais c'est par *D'éclairs et de Foudres* et par la *Carte d'Identité* qu'il obtient le grand prix littéraire d'Afrique Noire. L'autre gagnant du même prix et de la même année fut Bolia Désiré du Zaïre (romancier). *D'éclairs et de Foudres* qui nous intéresse particulièrement ici est au plan scriptural une synthèse. On y rencontre les mythes Akan anciens surtout les mythes génésiaques (le ciel et la terre), l'art du tambour, l'influence de Zadi par le mode de circulation de la parole, le dadaïsme par tous ces mots qui se pressent les uns contre les autres dont on trouve un prolongement chez Henri Hessou (*Afriqu'Adieu*) poète béninois. Au plan idéologique, c'est la doctrine marxiste en tant que projet de société qui sous-tend ce texte de bout en bout. Et le poète se proclamera révolutionnaire comme l'avait fait avant lui Charles Nokan, mais Adiaffi ne s'en tiendra pas qu'à ça. Il soutiendra en personne son prix ("les prix ont leur prix" aimait-il dire) par des conférences publiques dont les principaux thèmes étaient la démocratie, la liberté, la révolution : c'est en ce moment qu'il avait lancé le principe de la création du "bossonnisme", la religion animiste. Tous ces actes conjugués ont mis *D'éclairs et de Foudres* et son auteur au premier rang des critiques ayant contribué à la chute du parti unique, à la fin de la décennie ; car ce dernier, malgré sa résistance par toutes sortes de moyens coercitifs finit par céder à sa montée de la pensée contestataire. Avec Jean-Marie Adiaffi, on compte principalement Noël Ebony, Bernard Djaha et Joachim Dali.

Noël Ebony (1944-1986), de son vrai nom Essy Kouamé Noël est né à Tanokoffikro dans le département d'Agnibilékro au Nord-Est de la Côte d'Ivoire et c'est à Dakar où il exerçait son métier de journaliste qu'il fut assassiné. En 1983, il publie un recueil de poèmes intitulé *D.E.J.A V.U.*, à Paris aux Editions Ouskakota. Il s'agit d'un recueil de très longs poèmes, mais qui contient aussi, sous forme détachée un feuillet rempli de poèmes isolés dont le plus important est "L'amour d'une chaise". Des trois textes principaux, c'est le premier, "Portrait des siècles meurtris" que les critiques privilégient ; les deux autres, "Récit de voyages" et "carnet de la nuit-vivre" passent très souvent

inaaperçus. C'est que le premier des trois est un texte insolite et c'est lui qui marque l'évènement. Nous découvrons alors un poète au confluent de plusieurs apports : une structure qui alterne cohérence et incohérence due au traumatisme imposé à la syntaxe, le tout aboutissant à une formidable mise en place d'une écriture de l'incommunicabilité et nous sommes en plein dadaïsme comme chez Adiaffi : le mode dramatique avec pour héros "le rebelle" donne la main à *Et les chiens se taisaient* d'Aimé Césaire. Ce héros, ce penseur, ce tribun qui fascine son peuple est l'évocation lointaine du *Fer de lance* de cette génération d'écrivains ivoiriens : Bernard Zadi, à qui Ebony vouait un véritable culte. Dans ce texte tout y est : fantaisie, humour, mélange de registres de langue sans compter le mélange des genres (théâtre et poésie). Un texte qui est une somme, mais agréable à lire, un poète que Jacques Rancourt saluait en ces termes :

«Je ne crie pas au génie, je dis que nous tenons là un poète. La facilité aidant, et le succès se profilant à l'horizon, il pourrait, comme c'est courant, se muter en faiseur. Ou par vigilance, donner une des œuvres majeures dont chaque génération a besoin»⁷³

Bien malheureusement, ce rêve est resté inachevé. Mais Ebony a ouvert une voie que certains poètes n'ont pas hésité à emprunter. Son style se retrouve chez les poètes gabonais comme Quentin Mongaryas Ben⁷⁴ (*Voyage au cœur de la plèbe*, 1986) et Ferdinand Allogho Oke (*Vitriol bantu*, 2001) qui développent le thème de la violence, une influence encore plus sensible chez Koulsy Lamko poète tchadien qui se réclame d'être son disciple.

Bernard Koffi Djaha est né le 15 mai 1955 à Toumodi près de Yamoussoukro. Il est professeur de lettres modernes. Par *Cors et Cris*, Bernard Djaha est une autre voix du refus, il s'agit d'un poème d'ouverture, dès les

⁷³ Revue *Notre Librairie*, No 79, p.63

⁷⁴Le 1^{er} Janvier 1948 est né Quentin Mongaryas Ben à Lambaréré au Gabon. A Toulouse en France, il a fait des études de relations internationales. De 1976 à 1982 il est diplomate en Allemagne. Il a été à un moment donné, Président de l'Association des écrivains du Gabon. Il est auteur de cinq recueils de poèmes : *En route pour Kendjé*, 1974, *Poème et poésie*, 1976, *Dans la rivière en feu*, 1978, *Choix de poèmes*, 1980, *Voyage au cœur de la Plèbe*, Paris, Ed Silex, 1986. Le dernier volume *Voyage au cœur de la Plèbe* rassemble des poèmes dont l'originalité relève d'abord de la violence verbale. Le poète a eu recours à des mots qui à eux seuls sont capables de réveiller tous ceux qui croupissent dans une galère sans nom. Certains parlent de "Cris" d'autres de "Vitriol". Ce sont ceux de la génération 1980 à 2000.

premiers poèmes, “Confidences” par le fait que le poète s'adresse au monde entier mais en même temps affirme son enracinement dans le terroir. Mais par-dessus tout, au plan thématique, ce poème est un refus implicite de la Négritude comme mode d'existence, comme idéologie. Cependant, le thème central qui est le thème de la douleur est développé aussi bien par le négritudien Césaire “Je me ferai bêcheur de cette race unique” que Nokan qui se veut le porte-parole de tous les “Souffre-douleur” du monde (alliance paysans et ouvriers), Adiaffi “je suis toutes les couleurs que je vous fais voir”, Jean Dodo, Paul Ahizi. Encore un exemple qui montre que la deuxième génération des poètes africains a tourné le dos au problème de la race. Pour ce qui est de l'écriture, la plupart des poèmes de Djaha empruntent une construction spiralée où le formulisme à la Jousse fonctionne parfaitement. A travers des textes comme “Hypogées” ou “L'Odyssée” ou “Soweto” des formules servent de toile de fond aux différentes strophes. Cette technique est présentée chez tous ceux qui intègrent à leurs écrits d'une façon ou d'une autre, “le style oral” comme dans le poème *Maiéto pour Zékia* de Bohui Dali, qui montre une autre façon de sortir de l'ordinaire.

Bohui Dali est né en 1953 à Niagokadi- Troko dans le département de Lakota (centre-ouest de la côte d'Ivoire). Jusqu'à sa disparition, il a enseigné au département de philosophie à l'Université de Cocody Abidjan. Ses œuvres poétiques sont : *Maiéto pour Zékia*, Abidjan, Edition CEDA, 1988, *Kostas Géorgiu ou la chanson du péril mercenaire*, Abidjan, 1990. En 1988, *Maiéto pour Zékia* apparaît comme la dernière œuvre d'envergure. Il s'agit d'un grand poème qui est la réécriture d'un mythe, le mythe Maié sous forme poétique. Dans notre littérature, ce fut une première. Le thème principal est la belligérance de la femme dans le mythe ancien que le passage dans la poésie moderne transforme en belligérance tout court, entendons la révolution. Ce poème tout entier est fortement marqué par la thématique de la femme. La femme est au centre, non seulement l'idée (Sé) mais aussi la forme (Sa) Zékia. Zékia est un amalgame de terme, donc une création. Dans une nation en crise (et c'est aussi qu'il faut comprendre le dimanche) la question de rôle de la femme se pose toujours. La femme en tant que maître d'initiation a un rôle capital, et c'est sur cette fonction que tout le poème est bâti. Ainsi, *Maié* la guerrière (du mythe ancien) devient génitrice (poème moderne), génitrice du

nouveau. Une tout autre orientation, la poésie humaniste, sans coloration politique est celle des poétesses Tadjou et Tanella Boni, de l'inclassable Fatho, et de Paul Ahizi.

Véronique Tadjou est née le 21 juillet 1955 à Paris au sein d'une famille bourgeoise. Son père juriste est haut fonctionnaire d'Etat, sa mère française, peintre sculpteur (tous deux décédés). Son premier contact réel avec le peuple se fait par l'intermédiaire de la terre rouge du Nord, Korhogo, où elle était en service en tant que professeur d'anglais. Ses œuvres poétiques sont les suivantes : *Latérite*, Paris Hatier, 1984, *Chemins du retour*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1985, *A mi-chemin*. Paris, L'Harmattan, 2000. En 1984, la parution de *Latérite* consacre la première poétesse ivoirienne. Ce poème a obtenu un prix ACCT un an plus tôt. Sa deuxième originalité lui vient des faits qu'il soit entièrement dédié à Korhogo, une région caractérisée par l'aridité du sol, d'où la pertinence du titre *Latérite*, mais qui devient symbole des difficultés que vivent les populations de cette contrée. L'ouvrage contient des références d'un espace aride : tel que "brûlé par le soleil" ou même le tableau d'affichage qui montre la chaleur, des cabris qui se réfugient à l'ombre, des maisons, "il faisait si chaud que le soleil resté planté au beau milieu du jour". Le langage utilisé est celui de l'amour avec un thème central, l'initiation, qui fait du poème l'histoire d'une rencontre. Rencontre entre une poétesse et une terre. Parmi les poètes de la deuxième génération, Tadjou avec *Latérite* évoque un style qui se confirme au fil des ouvrages. Et le fait qu'en 2005, elle ait remporté le prix littéraire d'Afrique Noire est une consécration. C'est le style de la confiance avec les mots de tous les jours dits comme ils arrivent, adressés au cœur. De ce point vu, Tanella Boni, deuxième poétesse de renom, observe une accointance avec Tadjou, sauf qu'il y a une différence énorme en ce sens que son style s'adresse au cerveau.

Tanella Boni est née à Abidjan en 1954. Elle a fait ses études supérieures en France à Toulouse et à Paris. Elle est titulaire d'un Doctorat de troisième cycle en philosophie en 1979 et d'un Doctorat d'Etat en 1987. Elle a enseigné à l'Université de Cocody à Abidjan de 1980 à 2004. Elle est professeur Titulaire de Chaire. Elle s'est volontairement retirée de l'enseignement et vit en France où elle continue de participer à des activités culturelles. Elle est auteure de plusieurs œuvres poétiques : *Labyrinthe*, Lomé,

Edition Akpagnon, 1984, *Grain de sable*, Limoges, Edition Le bruit des 'autres
1993, *Il n'y a pas de parole heureuse*, Limoges, Edition Le bruit des autres,
1997, *Chaque jour l'espérance*, Paris, l'Harmattan, 2002, *Ma peau est fenêtre
d'avenir*, La Rochelle, Edition Rumeur des âges, 2004.

Fatho Amoy est né en Côte-d'Ivoire. Il est professeur d'université, spécialiste d'Espagnol et de langues grecque et latine. A la retraite depuis plus d'une dizaine d'années. Auparavant il avait été fonctionnaire à la fondation Houphouët-Boigny à Paris. En dehors de quelques poèmes publiés çà et là dans des revues, sa principale œuvre poétique est *Chaque aurore est une chance*, Abidjan CEDA, 1980. 1980, l'ère des grandes synthèses avons-nous dit, mais cette fois-ci l'œuvre n'est point le résultat d'une quelconque lutte pour retrouver les sources orales d'Afrique. Tout dans ce livre relève de la beauté. Même sa présentation est artistique. Chaque poème soutenu par une photo d'art affiche un environnement harmonieux, est une sorte de réécriture du texte. Fatho Amoy, c'est le classicisme français digéré et reproposé. Mais aussi celui qui soulève en sourdine les problèmes de développement en Afrique (pollen, l'arbre et l'oiseau) par exemple si bien qu'à tort, on a dû parfois le confondre avec un contemplatif. Cette façon de se comporter est tout simplement celle d'un poète. Il s'agit d'un humaniste par les thèmes qu'il développe. Il chante la vie au quotidien autour du symbole de la femme, concept qui occupe au moins cinq des vingt poèmes du recueil. La femme est porteuse de bonheur. Par ailleurs, les autres thèmes l'amour, l'espoir et la nature au cœur des autres poèmes ont pour fonction de contribuer au rayonnement de l'humanité. C'est sur cette base que les poètes guinéens Diallo Mamadou Djan Pounthioum et Souleymane Coly conçoivent la vie.

I.2.6- LA GUINEE

Diallo Mamadou Djan Pounthioum fait ses études secondaires à Labé et ses études supérieures à Kankan et à Conakry. Il est certifié en enseignement collégial de l'Université de Montréal 1987. Il est l'auteur d'une œuvre poétique : *Les Nymphes du Sankarani* (Tournay), Edition Khoudia, Coll. « Poésie » 1987. Réédité en 2007 pour les presses de l'Université du Québec.

Souleymane Coly est né à NZérékoré (Guinée) le 18 Août 1944. A dix ans, en 1954, son père l'envoie pour des études en France. Après le "Non"

de la Guinée au référendum de Gaulle le 28 septembre 1958, il revient au bercail et achève ses études secondaires avec le baccalauréat en 1963. Il retourne en France et s'inscrit à la Sorbonne en Sciences Sociales (Sociologie). Parallèlement, Il se lance dans les activités artistiques avec la création en 1966, d'un groupe, "l'ensemble Kaloum-tam-tam". En 1971, il rentre en Côte d'Ivoire où il réside depuis. Il est sociologue et directeur de troupe. Avec l'ensemble Koteba qu'il a fondé en 1974, il participe au renouvellement de l'esthétique dramatique en Afrique. Il est l'auteur d'une œuvre poétique, *Canicule* publiée chez CEDA à Abidjan en 1988. Parmi les thèmes développés dans ce recueil, il ya celui de la culpabilité lié au thème de la race. La race noire victime de Chain⁷⁵. Il faut dire qu'il est plutôt rare de rencontrer des poètes créer autour du thème du remords ou même de celui de la faute. Nous sommes là face à un aspect minoritaire de notre poésie. Mais ceci n'est qu'illusion puisque les trois poèmes (*Damnation de Chain, louanges à Cham, Longues nuits de solitude*) se servent de cette figure mythique comme levain pour galvaniser l'Afrique et les Africains.

I.2.7- LE SENEGAL

L'humanisme est aussi la tendance dans laquelle s'inscrivent les poètes sénégalais à s'être révélés aux années 80. Babacar Sall, Lamine Sine Diop, Landing Savané.

Babacar Sall est né à Dakar le 10 mars 1954. C'est en France et en Suisse qu'il entreprend sa formation universitaire en Sociologie dont il est spécialiste. Il est enseignant-chercheur. En même temps, il assure les fonctions de Directeur de publication aux Editions l'Harmattan de la collection "Alternatives rurales" et de la collection "Société africaines et diaspora". Ses œuvres poétiques sont: *La voix de l'aube*, Paris, Ed Silex, 1985, réédité chez l'Harmattan "Collection poètes des cinq continents septembre 2001", *Le lit de sable*, Paris, l'Harmattan "Collection poètes des cinq continents", 1998, *Le sang des collines : Poèmes pour Grands Lacs*, Paris, l'Harmattan, 1998, *Visages d'homme*, Paris, l'Harmattan, 1994, *Le poème blessé*, Paris, l'Harmattan, 1996, *Chants de nuit : Poèmes pour la Côte d'Ivoire*, Paris,

⁷⁵Souleymane Coly, *Canicule*, pp.25-31.

l'Harmattan, 2003, *Sel de mer : Poèmes pour les naufragés et rescapés du Joala*, Paris, l'Harmattan, 2003. Poète de la solidarité, Babacar Sall est la voix des déprimés.

Lamine Sine Diop est né à Rufisque au Sénégal en 1921. Il est agrégé de médecine, titulaire du poste de la spécialité Oto-rhino-laryngologie de la Faculté de médecine de l'université Cheick Anta Diop. Il est arrivé tardivement à l'écriture. Ses œuvres poétiques sont : *Ciel de bas-fond*, Dakar, NEA, 1988, *Poèmes au crépuscule*, Dakar, NEA, 1994, *Lettres amères*, Dakar, NEA, 1998.

Landing Savané est né à Bignoma en Casamance le 10 janvier 1945. C'est à Toulouse qu'il fait ses études supérieures en Mathématiques. Il en sort ingénieur en statistique, économiste en 1969. Parallèlement, il milite au sein de l'Association des Etudiants Sénégalais de France (AESF) et se forme à la pensée révolutionnaire d'obédience maoïste. De 1967 à 1969, il assure les fonctions de secrétaire général (un an) et Président (un an) et il rentre au Sénégal. 1969, il rentre au pays et sur proposition d'Abdou Diouf alors ministre du plan, il devient conseiller à la Direction des Statistiques du ministère des finances. En 1974, il crée un parti politique : Mouvement Révolutionnaire pour la Démocratie Nouvelle (MRDN) qui évolue clandestinement. En 1981, Abdou Diouf au pouvoir instaure le multipartisme et le MRDN peut fonctionner officiellement. En 1993 il est élu député. En avril 2000, il est nommé ministre de l'Artisanat, des mines et de l'industrie. 2001, il n'est plus que ministre de l'Artisanat et de l'industrie. Quoi qu'il en soit, Landing Savané a connu des tracasseries au plan politique dont des emprisonnements. Il a été trois fois candidat malheureux aux élections présidentielles. Mais cet engagement politique ne l'a pas empêché d'écrire. Il est auteur de deux recueils de poèmes : *Luttes et Lueurs*, Paris, Ed Silex, 1987 et *Errance et espérances*, Paris, Yaoundé, Ed Silex/ Nouvelles du Sud, 1992, réédité en 2006. Révélés au grand public dans les années 80, ces poètes vont produire des œuvres de renom aux années 90 et 2000. C'est pour l'homme, sans coloration politique, sans parti pris qu'ils écrivent, comme les Togolais de la même période.

I.2.8- LE TOGO

En 1982, un groupe de poètes furent présentés au grand public par deux anthologies publiées aux Nouvelles Editions Africaines de Lomé *Maturité I* et *Croissance I*. La première, comme l'indique le titre, contient des textes de poètes confirmés, Richard Dogbé du Bénin, Akakpo Typamm et Ayité Manko du Togo et la seconde regroupe six jeunes poètes qui se font connaître pour la première fois. Jean Brière les appelle " La voix du cœur multiple". Tous les poèmes proviennent de l'impact de la terre, du paysage, du milieu social sur chaque individu, parmi eux, Analla Gnoussira.

Nous rencontrons dans les poèmes de cette poétesse le souci de faire découvrir les affres du Sahel comme le poème de la page 7.

*« Chaque soir berce le Sahel
Au rythme de blouzes
En détresse
Chaque soir déborde le fleuve des désirs
Et fait couler des larmes
De mère calebassier
Sur la rive gauche et au signal
L'Harmattan joint
Le rythme à la misère
Pièce par pièce
Mais
Rythme ou
Nausées mon frère,
On n'a plus que les Intestins à vomir. »⁷⁶*

Un seul sujet contenu dans les poèmes d'Analla, l'aridité du climat et la misère de la population. Mais à chaque fois, le style est nouveau. C'est le côté attachant de cette poésie qui se détache des autres voix de la même anthologie. En dehors de ces anthologies, d'autres poètes de la même période ont fait éteindre leurs voix dans celle de Kpatcha A.M Alou.

⁷⁶Analla, *Rythmes et larmes*, p.7

Kpatcha A.M Alou est pasteur de son état. Son recueil de poésie *Pots-pourris Rythmo-poétiques* (publiés par les Editions Silex en 1987) rompt avec la thématique ancienne de la négritude pour laisser libre cours à l'inspiration et aux sentiments personnels du poète en tant qu'homme. Outre les poèmes essentiellement chrétiens, (“Le mariage ou le contrat à vie”, “Mon credo”, “Amour chrétien”, “Mon interrogation”, “Le nom”, “La repentance”, “Le christ bousculant”, “Le péché”), des sujets variés sur l'amour, le racisme, la liberté ainsi que la condition humaine sont aussi traités. Originale, la poésie de ce pasteur-poète est aussi culturelle ou anthropologique comme l'attestent les longs poèmes lyriques de *A la découverte du pays Kabiyé* (2002)

*

* *

Les années 80 furent, du point de vue de la production poétique une période de grandes moissons. Les poèmes s'affichent comme l'expression du projet secret des auteurs. Il y a une tendance qui propose un modèle de société : les révolutionnaires. Il y en a une autre qui renouvelle les maîtres de l'oralité, les oralistes. Entre les deux, il ya toute une foule de créateurs originaux qui rattachent leurs auteurs au niveau du plaisir solitaire et les inspirations viennent de toute part. C'est dans un tel climat qu'arrive 1990. Allons-nous assister à la confirmation d'un tel foisonnement d'esprits créatifs ou plutôt à une réorientation de l'esthétique poétique ?

II. LA POESIE AFRICAINE DE 1990 A NOS JOURS

Mars 1992, en Côte d'Ivoire, Alpha Blondy, reggae man entonne “Warry bana”⁷⁷. Il dit que l'argent est fini, les caisses de l'Etat sont vides, mais qu'aussi, le parti unique ancien est tout puissant malgré le multipartisme effectif, puisqu'il tolère mal l'esprit libertaire qui souffle. Ce chanteur donne aussi le ton de la chanson contestataire. Il sera aussitôt imité par d'autres, les chanteurs du Zouglou, un genre musical né dans les cités universitaires d'Abidjan qui sera très vite récupéré par la jeunesse non estudiantine qui a, elle

⁷⁷ Signifie “l'argent est fini” en Malinké.

aussi, du talent à revendre : “Les potes de la rue” avec le titre « *Zio pin* »⁷⁸, titre évocateur. Le morceau chante la diversité des peuples sur une argumentation de l’idée d’exclusion dans les habitudes quotidiennes. Dans la sous-région, au plan de la production artistique, la Côte d’Ivoire fait école, on cherche à l’imiter. Mais c’est surtout la poésie orale qui, accompagnée de musique réaffirme sa suprématie. Ailleurs, au Bénin par exemple, c’est la poésie écrite qui fête son printemps. Au niveau de la production poétique écrite, on remarque une diversité de thème et de style. Ce qui correspond à l’air du temps. Nous l’avons déjà souligné, les Africains et leurs problèmes se retrouvent au cœur de l’inspiration. Il nous faudrait analyser les grandes tendances de cette poésie. On peut dire que la poésie post-négritudienne s’efforce d’aller au-delà de l’idée que voici : pousser la recherche vers l’élaboration d’un type d’écriture qui, sans être totalement étrangère aux canons de la négritude, constitue un dépassement de celle-ci, affirme son autonomie. L’exemple de l’écriture oraliste et du symbolisme montre que malgré la langue française, on peut parler d’une écriture authentique africaine. En principe, l’audace doit aller croissant. Nous commençons par le Bénin, fidèle à notre méthode.

II.1- Le Bénin

Au Bénin, les années 1990 à 2000 furent productives pour la poésie. On a enregistré de nouveaux poètes tout comme de nouvelles maisons d’édition entre autres, les Editions Aziza, les Editions du Flamboyant, les Editions des diasporas. La plupart proposent par le discours poétique leurs émotions sur les manifestations du multipartisme récemment survenu sur le continent africain. D’autres, tournant carrément le dos à la politique, favorisent des thèmes personnels tels que l’amour sentiment, mais ils sont une minorité. Quelles que soit les tendances, on sent un effort de rupture sur le plan de l’écriture avec un penchant réel pour le classicisme français. Au cours des années 90, parmi les poètes, on compte les frères Hessou, Toussaint Adjatin, et le frère Michellis. P. Azando.

⁷⁸ Traduction guéré de “ma culotte est tombée”

Henri Dagbedji Hessou est né vers 1958 à Zinvié (Abomey-Calavi). Titulaire d'un Baccalauréat, il entame des études supérieures de sociologie qu'il ne terminera pas, puis entre au Centre Régional d'Action Culturelle de l'Institut Culturel Africain (CRAC-ICA) à Lomé pour avoir une formation d'administrateur culturel. Il mène une activité culturelle intense (il est conseiller technique au ministère de la culture et de la communication), crée les Editions Aziza en 90, fonde le Pen-Club béninois et est membre très actif de l'Association des Ecrivains et Critiques Littéraires du Bénin (ASECL). Il est l'auteur d'une œuvre poétique, *Afriqu'Adieu ou soleils nocturnes* publiée à Cotonou aux Editions Aziza en 1993. Poème d'un seul tenant, *Afriqu'Adieu* se veut parole. Mais une voix différente de celles qui ont déjà été entendues pour redire l'épopée de l'Afrique d'aujourd'hui qui tourne le dos à ces valeurs d'antan ; d'où l'adieu. Le poète propose une façon originale pour lire la tragédie de l'Afrique déchirée. Lire comme une pièce de théâtre, à la manière du poète Ivoirien, Niangoran Porquet, inventeur du concept "Griotique". Dans une note liminaire au "metteur en bouche" on peut lire à la page 3 :

« Cette ode on ne la dira jamais le jour, Soleils nocturnes doit être prononcée avec un tam-tam, un gong, une gourde de cengumen (gota), une paire de castagnettes, un orchestre traditionnel de "gota" une voix-claire aigüe-claire modulée d'une voix nasale grave sifflante : cette ode doit être accompagnée de plusieurs musiques, de musiques de terroir. On ne commencera ces "poèmes-incantations" qu'à une heure lugubre de la nuit. A l'heure où un vautour ou une tourterelle hurlera sur la fantaisie de nos fantasmes sous l'arbre de la sagesse. »⁷⁹

Les mots en question qui seront dits le seront pour éradiquer les "maux" qui rongent le continent. Cette poésie se veut révolution comme celle de l'autre Hessou, son petit frère.

Florent Eustache Hessou, né le 3 janvier 1968 à Zinvié (Abomey Calavi) au Bénin. Après une licence de lettres modernes, il se forme au métier de journalisme au centre d'Etude des Sciences et Techniques de l'Information

⁷⁹Henri Dagbedji Hessou, *Afriqu' Adieu*, p.3

(CESTI) à Dakar. Présentement, il exerce son métier de journalisme à l'office de Radiodiffusion et de Télévision au Bénin. Il est également dramaturge, photographe et enseignant. En 1989, il crée un club d'animation culturelle et littéraire dénommé complexe artistique et culturel Kpalingan. Florent Hessou est auteur d'une œuvre poétique *Mémoire d'écran*, coédité par ONEP, et les Editions du Flamboyant en 1995. Une œuvre primée la même année faisant de lui le lauréat de poésie issue du concours littéraire "regards croisés sur le Bénin" à l'occasion du 25^{ème} anniversaire de l'ACCT et du 6^{ème} sommet de la Francophonie. Ce texte est d'un seul tenant, mais il est précédé d'une dédicace, d'un avant-propos appelé "la voix du désêtre" qui est un poème et une introduction "Tempo". *Mémoire d'écran* est un réquisitoire contre 19 ans de dictature de Mathieu Kérékou. Le langage est à peine voilé ; d'ailleurs il se veut irrévérencieux :

«La marche

Commença sur mars vers octobre Avec Marx

Deux mois du sabbat

Et l'horreur dompta les sentiments

Dans le royaume de Saint Simon

Les intellectuels qui étaient restés

Ont pactisé avec Lucifer

Trempé leur plume dans du vitriol

Pour aciduler la vertu

A la place des palissades de valeurs

Sont mises des contre-valeurs »⁸⁰

Il s'agit d'un texte au ton varié, plurivoque et "plurigenre" qui s'arrête à la première élection pluripartite qui opposa Mathieu Kérékou à Nicephore Soglo, ancien fonctionnaire de la Banque Mondiale revenu au pays pour redresser l'économie. Ces deux poèmes sont un avant-goût de tirs groupés que représente la poésie de la génération 2000. Mais toute autre dimension langagière est le discours poétique de Toussaint Adjatin.

⁸⁰Florent Hessou, *Mémoire d'écran*, p.28

Toussaint Adjatin est un homme de droit. Il est poète et dramaturge. Mais il est surtout animateur culturel, métier qu'il exerce hors des Forums comme dans des émissions radiotélévisées. Son œuvre *Parole Dêvêtue* est publiée à Cotonou aux Editions Aziza en 1996. Il s'agit d'un recueil de poèmes isolés dont le sujet est le malaise qui règne dans ce continent et dans ce pays. Les poèmes portent sur un drame personnel. Le poète a recours aux symboles anciens pour dire la réalité. Alors les poèmes méritent d'être appelés poèmes symboliques. Plusieurs thèmes chevauchent, celui de la civilisation, comme la colère, la révolte et bien d'autres : une toute autre veine que les deux poètes que nous voyons à présent. Ils écrivent des poèmes philosophiques mais au vrai sens du terme, des propos qui conduisent à la sagesse. Il s'agit de Djimon Adolphe Hodonou et Michellis P. Azando.

Djimon Adolphe Hodonou est né au Bénin mais il vit en France où il est enseignant. C'est lui "l'auteur de la théorie de la conférence nationale des forces vives et nutritionnelles en vue de la réconciliation". Tout comme il a signé plusieurs ouvrages critiques. Son œuvre poétique, *Souffles poétiques*, est publiée à Cotonou aux Editions du Flamboyant, en 1997. C'est un recueil de poèmes isolés écrits avec « *peu de description ou de recherches d'effets plastiques* », dit l'auteur qui a même pris la peine de les regrouper en quatre rubriques : poèmes politiques, passion humaine, poèmes philosophiques, la mort. Mais qu'on ne s'y trompe pas : la plupart des textes relèvent du classicisme français dont cinq sont de parfaits sonnets. Ces textes dans l'ensemble sont écrits avec beaucoup de rigueur et ils poussent vers l'ascension quel que soit le thème abordé. Même processus que le poète Azando.

Michellis P. Azando est né à Abomey. Dans la vie, il est prêtre, docteur en théologie et titulaire d'un DEA en philosophie, mais également, enseignant. Il est l'auteur d'une œuvre poétique *Au fil des temps, au fil des idées*, (recueil de poèmes philosophiques) publié à Cotonou, par l'imprimerie Gutenberg en 1999. Ce livre est un autre type de poésie transcendante, mais elle est adressée au Dieu des chrétiens. Ces textes interrogent les phénomènes et les choses de l'intérieur, exprimant l'invisible : « *être ou ne pas être* » (p.11), « *souffrance et mort* » (p.45), « *la passion* » (p.47), « *pourquoi ?* » (p.59), « *donner et recevoir* », (p.72) sont quelques titres qui justifient l'option philosophique. Mais la réponse à ces questions ne reste pas dans l'abstrait, elle s'achève dans la

même réalité, le même continent Africain, le même Bénin. D'où les thèmes comme la révolte, l'injustice, mais aussi l'espoir, car Dieu, source de vie, est appelé à sauver tous les hommes du désastre. Voilà les mots qui achèvent la décennie 90, comment sauver les hommes de la déchéance ? Au cours de la décennie qui s'ouvre en 2000, deux tendances s'imposent nettement, la poésie de combat et la poésie d'amour, la première dominant l'autre.

La plupart des écrivains de la poésie de combat donnent l'impression d'avoir suivi les consignes de Florent Hessou, leur langage quitte la sagesse pour s'installer dans une irrévérence : Louis-Mesmin Glélé, Faf Tunday Atanda, Olivier Atindehou et Porthos Saturnin Houeha sont représentatifs de cette tendance.

Louis-Mesmin Glélé est né à Abomey le 25 Août 1960. Sorti diplômé de l'Ecole Normale Supérieure de Porto-novo, il enseigne le français dans plusieurs établissements secondaires et supérieurs du Bénin. Il est aussi homme d'affaires. Ses œuvres poétiques sont au nombre de trois et toutes sont couronnées par des prix. *Oraison bombardée*, 1990, Prix CAEC Dakar-Sénégal, *Je veux mourir debout*, 1995, 2ème prix du concours "regards croisés" sur le Bénin, *Symboles et Cymbales*, prix unique de poésie au concours littéraire du festival national des arts et de la culture (FESNAC 3) Cotonou, Bénin, 2002. Publié par les Editions du scripturaire, 2005, ce poème d'un seul tenant précédé d'un avant texte d'introduction dans laquelle le poète spécifie en tant que messenger le rôle de sa poésie, il s'agit encore d'un réquisitoire contre un pouvoir dictatorial qui a confisqué toutes les libertés et chosifié ses enfants. Il en appelle à la sauvegarde de la dignité de l'Africain ressuscitant sa civilisation d'antan.

*« Si le nègre est mort
vivement que naisse l'Africain
qui ne panse pas mais qui pense
comme l'arbre du village
qui ne parle pas
mais qui couve la parole tissée de père en fils
de ses branches multiples*

*mais lourdes de sagesse »*⁸¹

Ce poème est un cri de cœur pour que cessent toutes les haines et les guerres fratricides qui continuent de briser l'Afrique en mille morceaux. L'originalité de l'écriture, c'est le choix du dicton qui dit "vouloir c'est pouvoir", alors le discours est affirmatif et non accusateur. Il propose ce qui doit être face à ce qui n'a pas été, qu'il est temps que la culture reprenne la place qui est la sienne, c'est-à-dire la première. Les deux poètes qui suivent vont eux opter pour la dénonciation et l'accusation.

Paf Tunday Atanda est né en Fabien Fayomi en 1954 dans une famille de danseurs de masques. Sur le plan professionnel, il est administrateur d'action culturelle. Son œuvre poétique *Au cœur du mal* est publiée aux Editions du Flamboyant en 2002. Il s'agit du recueil de poèmes mêlés classés en trois rubriques, exhortation, œil de cyclone, exaltation. L'originalité de ce poème est caractérisée par un parler-franc sans détour (des anti-poèmes en fait) mais il y a une recherche consciente des sonorités et des calembours. Ce qui rétablit un certain équilibre. La thématique, elle, est bien ciblée par le classement. Par exemple "l'exhortation", des poèmes d'amour, amour sensuel, filial et invitation à l'amour de la poésie. "L'œil du Cyclone" passe au crible tous les maux de la société : la corruption, l'injustice, l'assassinat des héros, le chômage des diplômés. Ce sont ces mêmes thèmes qu'on retrouve en partie dans la poésie d'Olivier Atindehou.

Olivier Charles Baudelaire Atindehou aurait décidé de vivre de son art, la poésie, sans doute comme l'illustre personne dont il porte le nom et à qui sont dédiés les poèmes du premier recueil. Il est l'auteur de deux œuvres : *Les merveilles de l'indigence* et *Et si j'étais pas*. *Les merveilles de l'indigence*, Cotonou, Editions du Flamboyant, 2003. Le livre contient du tout. Un langage précieux. Quand on voit tous ces concepts insérés dans le discours poétique. C'est en outre un écrit sur l'art, l'inspiration poétique et l'état poétique. Comme Atanda, le poète Atindehou a un penchant pour le classicisme français. Certains poèmes sont intégralement écrits en vers, d'autres partiellement. En règle générale, on sent un réel souci d'équilibre entre la forme et le contenu. Le

⁸¹Louis-Mesmin Glélé, *Symboles et Cymbales*, p17.

troisième poème le définit comme poète maudit (Lettre ouverte à mon père) un géniteur qui l'aurait négligé. Une raison suffisante pour établir la relation avec Baudelaire. *Les merveilles de l'indigence* comme *Les fleurs du mal* sont là comme le purin d'une réalité exécrationnelle. Comme Mesmin Glelé, Atindehou se veut messager de l'espoir. La satire qui sous-tend que les poèmes, doivent conduire à un changement de mentalité avec l'aide de Dieu. Ce dernier au centre de la plupart de ces textes fait de ses poèmes une œuvre transcendante. Le langage cru et le style classique demeurent également la particularité de Porthos Saturnin Houeha auteur du *Flambeau*.

Porthos Saturnin Houeha est né le 15 juin 1970 à Abomey au Bénin. C'est un homme polyvalent. Technicien en mécanique automobile, enseignant polytechnicien, juriste et poète. Il est l'auteur de trois œuvres poétiques : *Le code du cœur* (tome 1 et 2) et le *Flambeau*. *Le Flambeau*, (la poésie héroïque pour la culture de la paix), Abomey Calavi centre de publication universitaire, 2005. Il s'agit ici d'un ensemble de poèmes classiques qui exhortent à la paix et à la réconciliation malgré les écarts qu'on a dû noter ici et là sur la route du multipartisme. Le discours poétique tire son originalité non seulement de l'écriture classique, mais aussi d'un certain nombre de concepts et de jargons qui peuplent les poèmes et qui ont réussi à leur insuffler un dynamisme.

La poésie d'amour, cette tendance est minoritaire pour le nombre de poètes ayant choisi de consacrer le contenu d'un volume au seul thème de l'amour. Car le concept de l'amour est unanimement partagé par tous les poètes ; la poésie étant avant tout recherche d'harmonie et de paix, donc d'amour. Pour l'heure, examinons ces titres qui traitent en priorité de l'amour : *Ce regard de la mer*, *Les fleurs du mâle*, et *Le code du cœur* de Mahougnon Kakpo, Zimé Yérïma et Porthos Houeha.

Mahougnon Kakpo, né en 1965 à Bopa au Bénin. Il est enseignant, Professeur de littérature Africaine à l'université d'Abomey-Calavi au Bénin. Il est le fondateur des "Editions des diasporas" à Cotonou et le porte-parole du "Cercle Osiris", co-auteur du recueil de poèmes *Ce regard de la mer*, publié par les Editions des diasporas en 2001. Ce titre est celui d'une anthologie de poésie. Il rassemble des poèmes conçus au sein d'un cercle d'écriture poétique appelé le "Cercle Osiris". Les créateurs s'étant donné pour boussole la pensée

existentialiste qu'ils ont voulu traduire en poésie, en expérimentant le thème du regard. Le résultat donne les poèmes de ce recueil et des poètes confirmés : Mireille Ahon-Doukpé, Venance Sinsin, Edith Grimault-Gajac, Comlan Fantognon, Gniré Dafia, Mahongnon Kakpo, Hodonou Eglossey et Sédjro Christian Houégbé. Les poètes de cette époque ont voulu marquer une nouvelle rupture avec ce qui s'est fait jusqu'ici en poésie écrite. Ils ont fait de la poésie personnelle, éloignée des rings, donnant libre cours à l'imagination, à la rêverie, à la romance. Bien sûr l'amour est au centre mais aussi la création poétique, l'absurdité de l'existence, la quête du savoir etc. Ces genres d'expériences militent en faveur d'une poésie intimiste.

Idrissa Zimé Yérima, né le 17 novembre 1966 à Tchaourou au Bénin, est angliciste de formation avec une maîtrise en linguistique appliquée. Il est auteur de plusieurs œuvres écrites aussi bien en français qu'en anglais. Quelques-uns seulement sont rassemblés dans ce recueil, *Les fleurs du mâle*. *Les fleurs du mâle*, Cotonou, Presses de Graf Impressions, 2003. Par le titre, ces poèmes font un clin d'œil à Charles Baudelaire. Le premier est bien entendu "Au lecteur" qui donne des conseils comme celui de Baudelaire. Toutes ces gymnastiques pour désigner les femmes, unique sujet de ces poèmes : la lenteur qui les caractérise, leur manque d'affection, leur espièglerie, et bien d'autres tours encore, mais le mâle ne peut se passer de la femelle. Dans ce recueil, quelques poèmes sont des vers classiques. Les autres épousent des formes diverses comme le poème « *Elle m'a dit* » (p.31) qui est un texte à deux voix et un mélange de strophes. Le contraire de *Le code du cœur* du poète Houeha.

Le code du cœur est un recueil de poèmes romantiques publié par le Service des Publications Universitaires (SPU) en 2004. Les 23 poèmes du poète Houeha sont des vers en bonne et due forme, comme l'indique le titre de l'ensemble, l'amour est un programme. Amour sensuel et amour patriotique.

Les poètes du corpus font dans leur majorité carrière dans l'enseignement. Certains sont journalistes, parfois des poètes exercent les deux professions. D'autres travaillent comme animateurs culturels. En somme, des personnes qui ne vivent pas de leur art ; l'écriture pour eux est une passion. Un poète seul déclare avoir choisi d'en faire une profession, c'est Olivier Atindehou. Ce qui s'est passé au Bénin n'a rien de singulier. Le remue-ménage

dû à l'avènement du multipartisme a été la cause d'un changement dans le discours poétique. Les pays ont enregistré de nouveaux poètes mais les anciens ne sont pas restés inactifs. Nous relevons les expériences les plus porteuses.

II.2- Le Congo Brazzaville

Au Congo-Brazzaville, deux poètes marquent cette période-là, Sony Labou Tansi et Alain Mabanckou.

Sony fut de son vivant, et même après sa mort, l'écrivain le plus médiatisé des Africains noirs francophones. Il est né à Kimwanza au Congo Kinshasa le 5 juillet 1947 et est mort à Brazzaville le 14 juin 1995. De père Zaïrois et de mère Congo-brazzavilloise, son éducation commence en langue Kikongo au Zaïre et s'achève en Français à Brazzaville où il arrive à l'âge de douze ans. Après les études secondaires et l'Ecole normale supérieure de l'Afrique centrale de Brazzaville, il sort professeur d'anglais et de français. Au plan professionnel, il allie enseignement et activité théâtrales dans toutes les villes où il fut de service. Ce qui a conduit finalement à la formation de la troupe théâtrale le Rocado Zulu Théâtre dont il sera le principal animateur. En 1992, il entre en politique active en se faisant élire député de Makélékélé mais sans abandonner l'écriture. Mais il sera déjà proche de la fin. Sony était de nature poète, mais en pratique il s'était très peu consacré à l'écriture poétique. A telle enseigne qu'à l'heure du bilan, il totalise deux recueils publiés : *Poèmes et vents lisses*, Limoges, Ed. Le bruit des autres, 1995, *Il quarto del triangolo* (Le quatrième côté du triangle), Ed bilingue (français-italien), La Rosa, Coll. Trace, 1997 et des inédits épars dans diverses anthologies.

Alain Mabanckou passe son enfance dans la ville côtière de Pointe-Noire où il obtient un baccalauréat en Lettres et Philosophie au Lycée Karl-Marx. Il s'oriente alors vers le droit, sa mère souhaitant qu'il devienne magistrat ou avocat. Après un premier cycle de droit privé à l'Université Marien-Ngouabi à Brazzaville, il obtient une bourse d'études et s'envole pour la France à l'âge de 22 ans, avec déjà quelques manuscrits dans ses affaires, des recueils de poèmes pour la plupart, qu'il commencera à publier trois ans plus tard. Après un DEA de droit à l'Université de Paris-Dauphine, il travaille une dizaine d'années dans le groupe Suez-Lyonnaise des Eaux, mais se consacre de plus en plus à l'écriture avec la parution en 1998 de son premier roman *Bleu-*

Blanc-Rouge qui lui vaut le Grand Prix Littéraire de l'Afrique noire. A partir de cette date, il ne cessera de publier avec régularité, aussi bien de la prose que de la poésie. C'est surtout le roman qui le révèle au grand public, avec notamment *Verre cassé*, unanimement salué par la presse, la critique et les lecteurs ; puis *Mémoires de porc-épic* qui lui vaut en 2006 l'obtention du Prix Renaudot. Les deux romans ont paru aux éditions du Seuil, respectivement en 2005 et en 2006. Ecrivain en résidence en 2002, il enseigna la littérature francophone à Ann Arbor pendant trois ans avant d'être remarqué par l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA) qui l'invite d'abord comme "Visiting Professor" en 2006, puis le nomme Professeur titulaire "Full Professor" de littérature francophone en 2007. Il vit aujourd'hui à Santa Monica, en Californie. Ses œuvres sont traduites dans une quinzaine de langues dont l'anglais, l'américain, l'hébreu, le coréen, l'espagnol, le catalan et l'italien. *Verre cassé* a fait l'objet de plusieurs adaptations théâtrales. En 2007 reparaissent les écrits poétiques d'Alain Mabanckou, chez Points-Seuil, sous le titre de *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre*, ainsi que le livre qu'il consacre à l'écrivain James Baldwin, *Lettre à Jimmy* (Fayard), à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de l'écrivain américain. En 2008, Alain Mabanckou a traduit de l'anglais au français le jeune prodige des lettres américaines, Uzodinma Iweala, d'origine nigériane, auteur de *Beasts of no nation*, (*Bêtes sans patrie*, Éd. de L'Olivier). Le dernier roman d'Alain Mabanckou, *Black Bazar* a paru aux Éditions du Seuil le 8 janvier 2009 et est classé parmi les 20 meilleures ventes de livres en France dans les listes de *L'Express*, du *Nouvel Observateur* et de *Livres Hebdo*. Ses œuvres poétiques sont: *Au jour le jour*, Ed Maison Rhodanienne, 1993, *L'usure des lendemains*, Yaoundé, Ed Nouvelles du sud, 1995, *La légende de l'errance*, Paris, l'Harmattan, 1995, *Les arbres aussi versent des larmes*, Paris, l'Harmattan, 1997, *Quand le coq annoncera l'aube d'un jour nouveau*, Paris, l'Harmattan, 1999.

A côté de ces deux poètes, Bourra Mam Kandet, avec un style proche de Tchicaya U Tam'Si. Il intercale éloquence et confiance, configurations de l'espace poétique. Sur la feuille blanche, ces deux niveaux coexistent. La partie confidentielle, en italique et en embuscade (en retrait) à la partie lyrique,

ressemble à un genre de didascalie. La différence est qu'ici, il s'agit bien de discours parallèles dont la vraie nature est l'écriture tabulaire, un aspect de notre poésie. Tendence bien minoritaire mais qui illustre parfaitement Bamboté, poète centrafricain.

II.3- La Centrafrique

En République centrafricaine, le seul poète que nous ayons dans notre corpus écrit depuis les années 60. Il s'agit de Pierre Makombo Bamboté.

Considéré comme le premier de la littérature centrafricaine, Bamboté est né en 1932 d'une famille royale. Son grand-père Ba Nga SOU, son oncle Sayo Ba Nga et son père Batila ont marqué la lignée. Son enfance fut marquée par des razzias suivies de pacifications. Journaliste de formation, il consacre sa vie à l'écriture : roman, nouvelles, contes et enfin la poésie qui imprègne tous ses écrits. Depuis 1973, il vit au Québec. Auparavant il fut directeur général de l'Information de la République centrafricaine et ambassadeur, délégué permanent auprès de l'UNESCO. Il est l'auteur de : *La poésie est dans l'histoire*, Honfleur, P.J Oswald, 1960, *Les deux oiseaux de l'Oubangui*, Paris, Saint-Germain-des-Prés, 1964, *La chanson de nos deux oncles*, 1967, *Technique pour rien suivi de Civilisations des autres*, Paris, Saint-Germain-des-Prés, 1973, *Que ferons-nous après la guerre ou Eloge à l'animisme* (poèmes à divers dimensions), Ville de Brossard (Québec), Humanitas, 1998.

II.4- La République Démocratique du Congo

En République démocratique du Congo, Locha Mateso et Kasereka Ka Mwengesont deux voix qui rendent hommage à la création poétique.

Locha Mateso est né au Congo-Zaïre. Il est universitaire, spécialiste de littérature et de sociologie. On note en quatrième de couverture des "Falaises de la Raison" que Locha "a travaillé successivement dans l'enseignement et l'édition avant d'aborder une carrière de fonctionnaire dans la coopération internationale". Ses œuvres poétiques sont : *Lettres océanes* (poèmes), Dakar, NEA Sénégal, 1998 et *Les falaises de la Raison*, Conakry, Ed Granddal, 2000. Le deuxième, *Les falaises de la Raison* est un recueil de 46 poèmes lyriques.

Les poèmes invitent l'homme à entrer en soi, à méditer sur sa condition. C'est une poésie intimiste, cérébrale, transcendante. Le mot, le texte deviennent son compagnon comme dans ce bref poème intitulé « C'est toi »

*« C'est toi que j'attendais
C'est toi que j'inventais
Dans les pages noires de livres
Tu serais la promesse native
Aux éclats d'or et de bronze »⁸²*

Kasereka Ka Mwenge est né à Butembo au Congo. Il a étudié la philosophie à la faculté Saint-Pierre Canisius à Kinshasa et la philologie romane à l'Université Catholique de Louvain et obtenu un PHD en études françaises au Canada. Ses œuvres poétiques : *Chiffonnier de l'espoir*, Kinshasa, Ed Universitaire Africaine, 1994, *Le crépuscule des ombres*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 1998, *Pascalie* (Journal d'un errant) Paris, l'Harmattan, 2002. Le troisième titre représente un spécimen de ce qu'offre la nouvelle écriture poétique des Africains avec un mélange de Rimbaud, Boris Vian sans compter tous ses maîtres auxquels des poèmes ont été dédiés. *Pascalie* rassemble cinq recueils⁸³. Tous ont pour sujet la création poétique. Dans le prologue, le poète donne le ton :

*« J'habite la nuit qui fut toujours en gésine
Pour engendrer la lumière complice
Et non rivale
Sahélienne est ma parole
Béance mouvante
Où danse ivre
la trace
De la promesse :
Une saison de pluie d'or*

⁸² Locha Mateso, *Les falaises de la Raison*, p.32

⁸³ Le titre des recueils : *Désirance, La Dé-Raison du poème, Le risque d'exister, L'errance du poème, La force de regarder demain.*

De mil et de lait aromatisé
Dans l'univers intérieur »⁸⁴

Ces deux poètes n'ont pas oublié le Congo, leur patrie. Dans le cas de Kasereka, la disposition des poèmes est tout aussi importante, l'architecture qu'abordent certains milite en faveur d'une fusion des arts. Par ailleurs, ces poètes sont proches de Kama Kamada qui possède à lui seul la majorité des poèmes publiés en cette période également. A eux trois, ils confirment la poésie intimiste en tant que tendance à part entière dont on retient des affinités au Bénin, en République populaire du Congo et en Côte d'Ivoire. Cependant, à la fin de la décennie 2000 apparaît une poésie qui renouvelle et la langue et la thématique. Elle est incarnée par Toussaint Kafarhire Murhula avec un titre, *Lettre à une génération damnée* paru en 2009 (Paris, Ed Ndzé). Ce poète, prêtre Jésuite est né le 19 Mars 1973 à Bukavu en République Démocratique du Congo. Il est également critique littéraire et fondateur, en 2006 dans son pays, du Ballet Renaissance Africa. Fusion parfaite entre prose et poésie, ses poèmes sont de petits récits pathétiques dans lesquels les protagonistes sont la masse, la foule, l'environnement fait de violence et de misère, les petites gens, les laissés-pour-compte tels les enfants de la rue, les prostituées et bien entendu les dirigeants qui donnent l'impression de vivre dans le vieux monde. Il les interpelle directement sur la situation que vivent les populations qu'ils sont censés rendre heureuses. Témoin, le début de ce poème relative à la mal-gouvernance intitulé "Notre avenir dort dans la rue"

«Vous le savez fort bien
Monsieur le président notre avenir dort dans la rue
En plein midi
Sur la chaussée
Ivre de faim, d'ignorance
J'en fais des comptes : fatigues plus délires
Plus débauches le tout moins
Vos mensonges n'équivalent même pas

⁸⁴Pascalie, Paris, l'Harmattan, 2002, p.11.

A la somme totale

De toute la déchéance où l'histoire nous a enclavés.»

Discours sur le mal-être par excellence, cette poésie-là a l'avantage de bouleverser les habitudes et d'être accessible ; d'autant plus que le poète apparaît clairement dans ses propres propos, faisant connaître les contours de son âme, la teneur de sa pensée. Le "je" ici est la manifestation de ce qu'il est et de ce qu'il sent.

II.5- La Côte d'Ivoire

En Côte d'Ivoire, cette période de 90 à 2000, surtout après la crise militaro-politique entamée en septembre 2002, nombreux sont les poètes qui ont été publiés, mais les anciens ne se sont pas tus. Tanella Boni par exemple a produit des poèmes de maturité toujours dans la promotion des tranches de vie⁸⁵. Nous retenons cependant trois auteurs qui proposent des expériences nouvelles, celles de Jean-Baptiste Thiémélé, Emile Eugène Dervain et Doffou Clément.

Artiste confirmé avant 1990, Jean Baptiste Thiémélé est le fils du deuxième chef supérieur des Abbey (un des peuples du sud), François M'bassidjé. Il est né le 8 juin 1933 et partit très tôt en France après son certificat d'école primaire en 1947. Depuis il y vit. C'est dans *Ecrivain, artiste, et cinéastes ivoiriens* de Richard Bonneau que l'essentiel de son itinéraire est retracé. Après les classes secondaires dans plusieurs régions de France, s'ouvre pour lui l'enseignement supérieur. Après, il entre à l'Ecole de Chimie de la rue Joubert mais suit également des cours de droit, cours d'histoire ainsi que des cours de linguistique. C'est dans cette dernière voie qu'il trouve sa vocation en s'intéressant particulièrement à la phonétique. Après trois années de formation sur la diction au Proscenium Mona Sangor, il se lance dans le professionnalisme. Il est donc comédien et acteur de cinéma. Néanmoins, l'écriture a toujours été sa seconde passion. Certains de ses textes datent de la période du lycée. Jean Baptiste Thiémélé est l'auteur des écrits poétiques : *Chansons païennes*, Honfleur, Ed. P.J Oswald, 1969, *Ce monde qui fume*, Paris

⁸⁵ Tanella Boni : *Grains de sable* (1993), *Il n'y a pas de parole heureuse* (1997), *Chaque jour l'espérance* (2002), *Ma peau est une fenêtre d'avenir* (2004).

Ed Saint-Germain-des-Prés, 1981, *Aoyu, suivi de Yale*, Ivry-sur-Seine, Edition Silex, 1987, *Parole bues*, Ivry-sur-Seine, Editions Nouvelles du Sud, 1949, *La dérive des temps*, Paris, Edition Kolamba, 2003. La poésie de Thiémélé oscille entre le sérieux et la dérision. Ses textes ont définitivement quitté les rives de la Négritude (*Chansons païennes*) et ils regardent l'Afrique actuelle qui n'offre rien de bon, dont les choix obscurcissent l'horizon. Témoin, cet extrait :

« Où va-t-on ?

Il me vient souvent l'idée étrange de me demander si l'Afrique est encore fraternelle quand le désert assoiffé boit la vie des hommes pourquoi les citoyens doivent chez eux. Pour s'élancer sur les routes assassines vers quels pays de rêve les pousse-t-on puisque personne à leur rencontre ne viendra»

C'est également en 1999 que paraît le premier livre de poésie d'Eugène Emile Dervain, un recueil sur lequel il travaillait depuis toujours déjà.

Richard Bonneau retrace de façon détaillée la biographie complète d'Eugène Emile Dervain dont nous retiendrons les grandes lignes que nous complétons cependant par quelques éléments à nous confier par l'intéressé lors d'un entretien en 1982. Il est né le 4 février 1928 à Saint-Esprit (petit village de la Martinique) d'un père professeur de mathématiques et d'une mère institutrice. Il a été élève d'Aimé Césaire au lycée Victor Schœlcher de Fort de France avec d'autres tels qu'Edouard Dussan qui, en 1958, a obtenu le prix Renaudot et Georges Desportes, poète. Dans l'ombre d'Aimé Césaire qui créa avec sa femme la revue "Tropique", ces jeunes lycéens créèrent à leur tour un hebdomadaire "La jeune tribune" pour prolonger l'action de leur maître. C'est dans ce cadre qu'il découvre l'Afrique par médiation en lisant Léo Frobenius, Théodore Monod, Jules Monerot, qu'ils s'initient au surréalisme et qu'ils s'intéressent aux mouvements nationalistes d'Haïti. Inscrit en droit après le Baccalauréat à Paris, Dervain fera connaissance des étudiants africains dont Bachim Touré avec lequel il nouera amitié. Il épousa une ivoirienne et rentra en Côte-d'Ivoire ; plus tard, il prendra la nationalité de ce pays. Sur le plan professionnel, exilé en Guinée pendant un certain temps, il a travaillé au ministère de la jeunesse, puis au ministère de la justice de ce pays (1960-1962).

Profitant du voyage officiel du président Houphouët Bobigny en Guinée, il revient en Côte d'Ivoire. Sur le plan littéraire, il s'est initié à deux formes de littérature, le théâtre et la poésie qui s'est soldé dans le deuxième cas par un titre publié par Edilis en 1999, *Une vie de lisse et cruelle* à Abidjan dont quelques extraits avaient déjà été publiés dans *Anthologie Négro Africaine* de Lilyan Kesteloot surtout et dans *Fraternité Matin*. Dans le domaine de la poésie d'ailleurs, Dervain se trouve dans la mouvance de Césaire et également proche de Pablo Neruda le grand poète chilien. Ses poèmes sont pour la plupart liés aux problèmes de la race mais certains portent sur des valeurs personnelles telles que l'amitié ou l'amour. Un seul poème cherche à retracer l'itinéraire de sa vie, le poème qui donne son titre au recueil tout entier. Mais quel que soit le thème, le poète a choisi de faire la poésie en prose, mais qui n'est pas loin du lyrisme, comme l'a si bien souligné F.X Cuhe (en 4^{ème} de couverture) :

«*Un poème lyrique, inspiré, ample, fait de reprises, d'oppressions, de réflexions rythmiques ou sémantiques, de vagues successives, semblables et différentes à chaque fois, qui viennent se briser l'une après l'autre* »⁸⁶

Yapi Doffou Clément a délibérément opté pour le classicisme français. Il est né en 1950 à Yapokpa village du département d'Agboville. Après le BEPC et d'autres petits métiers, il s'inscrit en capacité de droit et finit diplômé en criminologie. Romancier, essayiste et poète, il a, à son actif, un seul recueil de poèmes publié à compte d'auteur : *Les voix dans la nuit*, Agboville, les Editions Biessodji, 2003 et un autre, *Pleurs et Rires*, Paris l'Harmattan 2010. *Les voix dans la nuit* est un recueil de quarante poèmes "réglés" par des rimes. Cependant, certains vont au-delà des alexandrins, tandis que d'autres sont de véritables octosyllabes ou de véritables alexandrins. Dans le second recueil à paraître parce que mieux élaboré et mieux travaillé, le poète offre des textes de toute dimension et dans les normes qu'il faut. Avec lui, naît le courant classique en Côte-d'Ivoire. Et comme son intention n'est pas qu'il s'arrête au niveau de son pays, il compte regrouper tous les poètes du continent qui voudraient

⁸⁶ Emile Eugène Dervain, *Une vie de lisse et cruelle*, 4^{ème} de couverture.

l'imiter afin qu'ils créent une pléiade sur le sol africain comme l'avaient fait sous d'autres cieux les poètes de la Renaissance en France. Au plan thématique, certains poèmes de Doffou sont consacrés au problème de la crise sociale survenue en Côte-d'Ivoire depuis septembre 2002. Sur ce plan, il rencontre des jeunes poètes comme Assoa pascal (*Les commerçants du temple*) ou Michel Gbagbo (*Confidences*). Ce dernier, adepte en partie du classicisme français, développe parallèlement le thème de l'amour. Que nous apprend la poésie ivoirienne des années 90 à 2000 ? Cette poésie est écrite par des hommes aussi bien jeunes que mûrs. Il s'en dégage deux pistes : l'humanisme et le classicisme qui, au lieu de paraître archaïque, s'avère être dans le champ du renouveau. A ce titre, ils rejoignent les poètes gabonais, tous aussi dévoués par la même passion : il s'agit des poètes Eric Joël Békalé, Ferdinand Allogho Oké, Pierre Odounga et Lié Luc MOUNGUENGUI NYONDA.

II.6- Le Gabon

Eric Joël Békalé est né à Libreville en 1968. Il fréquente des écoles primaires de Libreville (Ecole urbaine et Montfort). Ses études secondaires se déroulent également au Gabon jusqu'au Bac. Après s'être inscrit d'abord en Droit à l'université Omar Bongo de Libreville, c'est en France qu'il part en 1990. De 1990 à 1997, il fait un diplôme en sciences politiques, un DEA en anthropologie et en sociologie, un diplôme de l'ENA, un autre en diplomatie multilatérale. Eric Joël Békalé est auteur de trois recueils de poèmes : *Le chant de ma mère*, Paris, Ed La pensée universelle, 1993, *Cris et passions*, Jouvy-le-Moytier, Ed. Bajage-Meri, 1996, *Elévations poétiques*, Paris, Ed l'Harmattan, 2005. *Cris et passions* est un recueil de poèmes lyriques. Le titre n'est pas anodin. Les cris, ce sont les plaintes et les passions disant qu'il est question d'amour. On retrouve tous les thèmes dans ce recueil, la patrie, l'amour, Dieu, le temps qui passe, la vie multiforme, la nostalgie. Mais cette multiplicité de thèmes est soutenue par une diversité formelle. Certains poèmes sont de véritables vers classiques ; d'autres, un mélange de vers libres. Ce n'est pas là toute la richesse de ce recueil. Eric-Joel Békalé sait montrer qu'il est bien le disciple du grand Charles Baudelaire. Le premier des 57 poèmes est intitulé « Au lecteur » dont le premier et la dernière strophe se libellent de la façon suivante :

*« Toi qui viens d'ouvrir ce recueil
Et qui souris déjà à la lecture de cette introduction
Sache que dans mes vers il n'y a point d'écueil
Et encore moins de la perversion*

*Mon ami, mon frère, ma sœur,
Reçois-moi dans ton cœur
Où que tu sois,
Aie la foi »⁸⁷*

Ce clin d'œil de Bekalé au prince des poètes est le signe manifeste que tout en niant le côté vil, pervers de cet homme, il n'a qu'un souci, c'est de lui ressembler. En tout cas, loin de là les préoccupations de son compatriote Allogho Oke avec *Vitriol bantu*

Ferdinand Allogho Oke est né à Mekomo Essong (région de Bitam) en 1953. Professeur d'anglais titulaire du CAPES pour enseigner dans les lycées, il est également dramaturge, actuel directeur du théâtre national du Gabon. Ses œuvres poétiques sont : *La poésie s'écrit au pluriel*, 1994, *Pleurons sans verser des larmes*, 1995, *Vitriol bantu*, Libreville, 2001. *Vitriol bantus'* inscrit dans la tendance de la poésie de combat, à deux niveaux. Au plan idéologique et au niveau de l'écriture. Au plan idéologique, nous avons affaire à un poète révolté. Il crache du venin en regardant le sort fait à l'Afrique. Il défend bec et ongle la race, macro-thème qui traverse ce recueil de 42 poèmes lyriques. Au plan scriptural, ce texte appartient au cycle des révolutions poétiques. On peut valablement le rapprocher de Noel Ebony pour son goût de la création de néologismes ; certains de ses poèmes font appel à la technique de la chanson, car ils contiennent des couplets et des refrains. Cette poésie s'ouvre également sur le symbolisme, et enfin il s'agit par certains côtés de poésie qui parle de l'inspiration et de la fonction de la poésie. Les deux autres poètes de la même période ont chacun son originalité.

⁸⁷Eric-Joël Békalé, *Cors et cris*, pp.9-10.

Pierre Odounga Pepe est né à Franceville (Gabon). Il fréquente les écoles primaires de Libreville (l'Ecole Saint-Hilaire et l'Ecole Mont-Fort). En 1971, il obtient le Bac littéraire, puis s'inscrit en Droit à l'Université Nationale du Gabon. Il est officier de police dans la police gabonaise. Ses œuvres poétiques sont *Naître et mourir*, France Promotion Service, 1987 et *Voix du silence*, Paris, l'Harmattan, 2003.

Lié Luc MOUNGUENGUI NYONDA est né à Mouila le 24 Août 1966. En 1993, il obtient le diplôme d'instituteur. En 1999, il devient formateur et animateur au sein de sa corporation. Son œuvre, *Le sein d'Adoni*, est publiée à Paris chez Harmattan en 2005. Ce poème, à la différence de ce que proposent les autres poètes gabonais est d'un seul tenant comme on en voit chez les poètes ivoiriens ou béninois. Il a pour sujet l'Odyssée du Gabon.

II.7- La Guinée

Williams Sassine est né à Kankan en pays Malinké en 1944 d'un père libanais chrétien et d'une mère guinéenne musulmane et mort le 9 février 1997 à Conakry. Il fut initié aux deux religions tout comme d'une certaine façon, à l'animisme. En 1958, il assiste à l'arrivée au pouvoir de Sékou Touré. En 1961, élève de terminale, il est incarcéré au camp Alpha Yaya suite à "une manifestation pour défendre le proviseur de son lycée". C'est Bernard Magnier qui continue d'expliquer :

« Il quittera la Guinée cette même année et entreprendra dès lors, une longue errance qui le conduira successivement au Sénégal, en France afin d'y poursuivre ses études, puis en Côte d'Ivoire, en Sierra Leone, au Liberia, au Niger, au Gabon et enfin en Mauritanie où il restera de 1975 à 1986, date à laquelle les heurts interethniques l'amèneront à retrouver le chemin du pays natal où il demeure désormais, vivant dans une situation précaire à Conakry. »⁸⁸

En dépit d'une œuvre romanesque remarquable signant l'existence d'une nouvelle écriture dans ce domaine, il a fait une incursion dans l'écriture

⁸⁸ Bernard Magnier : Préface à *Légende d'une vérité*, p.8

dramatique et poétique. Son œuvre poétique est *Tu Laura précédé de Légende d'une vérité* publiée à Limoges par les Editions Le Bruit des autres en 1995. *Tu Laura* est un recueil de fables. Là, réside son originalité. Chaque texte est indépendant. Mais à la différence de Jean de la Fontaine, la plupart des poèmes sont réellement brefs, comme des maximes disposés en vers libres ou en petits poèmes en prose. Sous le couvert de l'humour, tous les thèmes y passent. Sassine a offert une expérience de création poétique qui reste une pièce unique dans notre poésie. Ce qu'écrit Ismaila Samba Traoré, poète malien, s'écarte du trajet de ses prédécesseurs chantres de l'épopée mandingue.

II.8- Le Mali

Ismaila Samba Traoré est né à Bamako au Mali. Après les études primaires et secondaires, il se rend en Europe, en France (Bordeaux) et en Belgique (Bruxelles) pour l'enseignement supérieur. Il a travaillé dans le domaine de la communication : réalisateur à la Radio Mali, chercheur à l'Institut des Sciences Humaines avant d'ouvrir son propre cabinet d'études d'où émane sa maison d'édition, La Sahélienne. Il est auteur d'une œuvre poétique : *Esquisses Soudanaises*, Bamako, l'Harmattan/La Sahélienne, 2005. Ce poète réussit un bon palimpseste en opérant la fusion de plusieurs gestes pour reconstituer l'histoire du Mali. Il part des origines (le Soudan) et des pères fondateurs, parvient à la colonisation et achève son récit aux temps modernes post-indépendants. Aucun héros véritable n'est oublié qu'il soit blanc ou noir. Une sorte de "Chant général"⁸⁹. C'est une manière bien recherchée de renouveler l'art du griot. Hawad, poète nigérien le fait également à sa manière. Nous signalons tout juste sa présence, sur la base des extraits de poèmes.

« Je suis né en 1950 au nord d'Agades, dans une famille nomade qui appartient à une confédération appelée *Ikaskazen* et qui fait partie de l'ensemble de la confédération des *Kel Air* »⁹⁰. Eduqué par une tante maternelle sur la vie touarègue tirant sur "un apprentissage de la vie dans le désert, la transhumance, la connaissance et la classification des animaux et des végétaux" ; puis par son grand-père qui lui apprend à se maîtriser en public en

⁸⁹ Chant général, poème épique écrit par Pablo Neruda

⁹⁰ C'est le début d'une interview accordée par Jean Dominique Penel (Faculté des Lettres de Niamey), *Notre Librairie* No 107 octobre-décembre, 1991.

maîtrisant la parole devant les assemblées (Asagawar). A sept ans, le grand-père meurt et c'est le début de l'errance dans le désert. Il y rencontre l'Islam avec les Soufis de même que l'écriture arabe. Le choc est le début de l'ouverture vers d'autres civilisations (grecque, hindous, christianisme, arabe). Il étudie la kabbale et la géomancie. A 17 ans (1967) la rupture est consommée quand il décide de partir pour l'aventure, la Lybie, l'Egypte, l'Irak. Il s'est même inscrit dans une université islamique en Lybie. En 1969, il retourne à l'Air où la misère lui était insupportable, et alors il rebrousse chemin vers l'Afrique du nord, l'Orient, le Maghreb après y être resté sept ans. En fait, il était revenu pour étudier la psychologie, surtout la transe. Après, ce fut le début de l'écriture. L'écriture touarègue, le Tifina ne consigne que du superficiel, ce qu'on est amené à jeter, mais pas l'essentiel. L'écriture essentielle qui libère la pensée chez les Touarègues se trouve dans l'espace que symbolisent les traits, la géométrie. Pour traduire cette pensée, Hawad s'est mis à étudier et à écrire la poésie. Mais les mots lui paraissent incapables d'épuiser la réalité. Il s'oriente vers la litanie qui semble plus appropriée, puis vers le mouvement. Hawad vit dans le sud de la France à Aix-en-Provence. Ses œuvres poétiques sont : *Caravane de la soif*, Aix-en-Provence, Edisud, 1985(2^e Ed.1988), *Chants de la soif et de L'égarément*, Aix-en-Provence, Edisud, 1987, *Testament nomade*, Paris, Edition Sillages, 1987, *L'anneau Sentier*, Céret, L'Aphélie, 1989. C'est sur la base de la "griotique" que deux poètes, Mame Seck Mbacké et Hamidou Dia des années 2000 communiquent leurs expériences.

II.9- Le Sénégal

Mame Seck Mbacké, indépendamment de sa formation d'assistante sociale, est diplômée de l'Institut des Hautes Etudes Internationales à Paris II et titulaire d'un doctorat de troisième cycle en développement économique et social. Pour toutes ces aptitudes, elle a assuré une carrière de diplomate au compte de son pays. Elle pratique tous les genres littéraires mais c'est en poésie qu'elle a le plus produit. Ses œuvres poétiques sont : *Le chant des séances (Complaintes des Profondeurs)*, Caracas (Venezuela) Consulado ad-honorem de Sénégal, *Poèmes en étincelles*, Dakar, Centre Culturel Français, *Pluie-Poésie : Les pieds sur la mer*, Paris, l'Harmattan, 2000, *Les Alizés de la souffrance*, Paris, Harmattan, 2001. Ce dernier titre est un recueil de neuf

poèmes dont huit sont construits autour de personnages historiques, symboles de valeurs diurnes (Néfertiti) des écrivains de renom disparus (Sony Labou Tansi), des éléments de la nature (la Méditerranée), des régions (Niani). Le dernier poème est un hommage à la poésie : « L'homélie des mots »

*« Les mots pavoisent
Les mots brodent
Des mouchoirs
Pour la mémoire
Les mots sont
Les gardiens du corps
Les mots surveillent
Les sanctuaires
Les mots passent
Et repassent
Les mots s'essoufflent
La vie
A l'envers et à l'endroit »⁹¹*

Hamidou Dia est né à Saldé (dans le nord du Sénégal) près de Podor le 04 Août 1953. Il commence les études supérieures en philosophie à l'Université de Dakar et les poursuit à Paris. En 1995, il obtient un Doctorat à l'Université Laval (Québec) au Canada. Titulaire d'un CAPES de philosophie et d'un DEA de Sociologie, il enseigne la philosophie.

Ses œuvres poétiques sont : *Koumbi Saleh ou les pâturages du ciel*, Dakar, NEA, 1992, *Les remparts de la mémoire*, Paris, Présence Africaine, 1999, *L'écho des jours*, Dakar-Fann, Editions Panafrika/Silex/Nouvelles du sud, 2006. Hamidou Dia est une voix qui compte parmi les poètes contemporains. Sa place est parmi les poètes de combat, mais sa voix est celle de l'amour.

II.10- Le Tchad

⁹¹Mame Seck Mbacké, *Les Alizés de la souffrance*.

L'unique poète tchadien de notre corpus s'appelle Lamko Koulsy. Il s'agit d'un auteur engagé au plan culturel sur plusieurs fronts : Théâtre, récit, roman, poésie et art pictural. Suffisamment représentatif de la jeune génération des créateurs.

Lamko Koulsy est né à Dadouar (au Tchad) en 1959. Il quitte son pays après ses études secondaires. En 1983, il s'inscrit à la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université de Ouagadougou au Burkina Faso pour des études de lettres et d'art. Il résidera dans ce pays au-delà des études, enseignant pendant trois ans avant de travailler à l'Institut des peuples noirs. En 1994, il fonde le "Kaleido culture" une agence d'animation culturelle de projets ayant son siège à Ouagadougou. En 1998, il séjourne au Rwanda pour participer à "Rwanda écrire pour devoir de mémoire". Il y restera jusqu'à 2002. Dirigeant le Centre Universitaire des Arts, il enseigne la littérature et les arts dramatiques à l'Université Nationale du Rwanda à Butaré. Il acheva pendant ce temps son doctorat sur "Les nouvelles esthétiques théâtrales en Afrique noire francophone". Depuis 2003, il vit au Mexique et travaille dans une université. Le poème *Amargura negra* est né dans ce contexte. Ses œuvres poétiques sont : *Amargura negra*, Mexique, Ed Kuljama, 2005, *Aurore*, Limoges, Ed Le bruit des autres, 2001, *Festin d'assassin* in *L'humeur du monde*, Revue Noire, 1995, *Exils*, Limoges, Ed Le bruit des autres, 1994. *Amargura negra* (amertume noire) rassemble des poèmes qui, en majorité, reflètent la mort, car il s'agit de vie carcérale, de violence, de guerre et de souffrance, lots quotidiens de la vie au Tchad. Dans les détails, certains poèmes sont dédiés à des personnalités ayant perdu la vie pour la liberté : Laokein Bardé, résistant tchadien ou Noel Ebony, poète et journaliste ivoirien. Certains poèmes donnent dans la nostalgie, à l'image de celui qui donna son nom à l'ensemble (*Amargura*), dernier vers du poème « Mexico-Teotihuacan », en hommage à la ville qui symbolise la culture mexicaine d'hier et d'aujourd'hui. Ce texte se déroule sur fond comparatif avec ce qu'offre la culture africaine. En outre, les arts sont largement représentés dans ce recueil notamment la musique et la peinture. Le premier est visible soit par les titres soit par la structure des poèmes. Le second lui, occupe le paratexte de l'œuvre ; la page de couverture est une peinture signée Annabel dont d'autres œuvres picturales accompagnent des poèmes. Ce recueil de poèmes résume à lui tout seul, la profondeur du

métissage culturel imprimé dans le for intérieur de ce poète, quêteur itinérant de rencontres. Son titre *Amargura negra* est un ensemble de textes dont le plus important donne le titre au recueil. Tous les poèmes sont relatifs à la vie au Tchad : l'éternelle guerre, la prison, l'angoisse, mais l'ouvrage est surtout consacré à N'Djamena qui est superposée à la ville Mexico-Teotihuacan, ville mystique, cosmopolite du Mexique. Témoin, la première strophe du poème :

Mexico-Teotihuacan

« *En attendant la clef des mystères*

Je te cherche dans la brumaille, toi mon aieul noir

*Je te cherche et te trouve dans l'œil double de Tlaloc⁹²,
escarboucle, jade cerclé d'eau.*

*Ici, la pluie attendait sa danse pour jaillir en grêlons
de l'épaisse fumée nuageuse ;*

Là -bas, tu dansais dakoygue ,

Mais ouverte vers le ciel et

portant la boule de pierre blanche-ronde.

Tu étais aussi faiseur de pluie ! »⁹³

II.11- Le Togo

En ce qui concerne la poésie togolaise, des textes variés ont paru au cours de cette période. Ce résultat est dû en grande partie à la naissance de nouvelles maisons d'édition entre autre, les Editions Haho et La Rose bleue qui viennent en renfort aux NEA de Lomé. D'une manière générale, les événements de 89 ont eu un impact sur la production des œuvres littéraires. Donc sur leurs auteurs.

Affo Locoh Donou est né en 1951 à Pedakondji, petit village lagunaire sur les rives du Lac-Togo. Après le baccalauréat obtenu en 1969, il séjourne à

⁹² De "tlalli", terre, et "emoc", être couché. L'un des dieux de la fécondité de l'ancien Mexique. Il est pour cela, le dieu de la pluie et de la végétation. Mais il règne également au pays des morts "Tlalocan" sur les trépassés de la foudre, des noyés ou morts d'hydropisie. Vers la fin du regne Aztèque, on le retrouve siégeant au côté du grand dieu Huitzilopochtli, représentant le soleil triomphant. C'est donc à Tlaloc que Koulsy Lamko compare dakoygue, le dieu de sa tribu tchadienne qui occupe les mêmes fonctions. Ce dernier est vu en pelin rituel "main ouverte vers le ciel". Mexico Teotihuacan, comme le Tchad, abrite des personnages mythiques qui relèvent du sacré.

⁹³ Koulsy Lamko, *Amargura negra*, Mexico, Ed. Kuljaama, 2005, p.22.

Strasbourg en France pour des études en médecine jusqu'en 1981. Médecin-pédiatre, il est installé à son propre compte à Lomé depuis 1984. Il est l'auteur d'un recueil de poèmes : *Les cauris sur le sable*, Lomé NEA, 1990. Les textes rassemblés là sont écrits entre 1978 et 1985. Tous les thèmes y sont : la négritude, l'espoir, la révolte, l'amour. Un langage plus élevé, rien d'étonnement que ses poèmes aient été couronnés d'un prix littéraire (Prix littéraire France-Togo 1990).

Jémina Fjadjoé-Prince AGBODJAN est née en 1950 au Burkina Faso. Revenue au Togo avec ses parents, elle fait ses études primaires à Lomé et à Kara. Puis les études secondaires au Lycée Bonnacarrère et au Lycée Tokoin sont couronnées par le succès au baccalauréat en 1969. La poétesse fait ensuite des études de médecine à Dakar au Sénégal puis, à Lille en France. Diplômée de médecine, elle exerce actuellement comme pédiatre à Lomé. La poésie de Jémina Fjadjoé-Prince Agbodjan est une poésie romantique qui exprime les thèmes classiques de l'Amour, la solitude, la contemplation de la nature à travers le « festival » du crépuscule ou la splendeur de la lune. Mais elle est aussi militante par l'évocation de la condition féminine, la dénonciation de la violence et l'hymne à la liberté. Auteure de deux recueils : *Lumières Sonores* publiés en 1992 aux Nouvelles Editions Africaines du Togo et *Le désert de l'océan* paru chez La Rose bleu en 2005. Son principal recueil de poésie est *Lumières Sonores*.

Gossy Guenou est un poète, professeur d'anglais et de français. Il est l'auteur d'un poème publié aux Editions Haho : *Les maisons les nuages*, Lomé, Edition Haho en 1995. Ses textes s'intéressent aux fonctions du langage.

« *Un nuage*

Un visage

Un message

*Un mystère »*⁹⁴

« *Le mot est croustillant*

Ou amer

Ou succulent

⁹⁴*Les maisons les nuages*, p.27

Le mot est porte image

Comme un vent porteur de vie »⁹⁵

Dieudonné Ewomsan est né en 1954 à Agomékoutoiga de Togo. Philosophe de formation, il a enseigné de 1979 à 1992 avant de travailler au Ministère des droits de l'homme. Il figure dans les anthologies dont celles de Pius Ngandu dont nous avons extrait les poèmes "Liberté" et "Pourquoi me refuse-t-on d'aimer" et est l'auteur d'œuvre composée de poèmes isolés intitulés : *Marche vers toi*, Lomé, Ed. Haho, 1996. La particularité chez Ewomsan, c'est qu'il a choisi l'écriture classique. Les vingt-deux poèmes du recueil sont des vers dont les rimes sont souvent pauvres et suffisantes contrairement au texte de l'anthologie qui sont des vers libres. Les textes dans leur ensemble célèbrent l'élan vers l'autre comme le résume le titre de l'œuvre, titre du poème le plus représentatif qui commence ainsi :

« Marche vers toi

Sur le sable aride et fin

A ta rencontre, j'irai enfin

Chargé de pluie et d'arc-en-ciel

Pour t'offrir des lunes-de-miel

Je serai l'oasis porteur de demain

Et tu en seras toujours le chemin »⁹⁶

Ephrem Seth Dorkenoo est un homme multidimensionnel. Après des études secondaires à Abidjan, en Côte d'Ivoire, il poursuit en Europe des études supérieures de Mathématiques et d'Informatique. De cette dernière, il en sort Docteur d'Etat. Sur la base d'expert en Mathématiques et en Informatique, Dorkenoo partagera son expérience dans les espaces divers : Enseignement supérieur, domaine bancaire notamment la BOAD⁹⁷. A l'avènement du multipartisme, il entre dans le gouvernement de Koffigo en tant que garde des sceaux, ministre de la justice et des droits de l'homme. Malgré tout ce

⁹⁵ *Idem*, p.10

⁹⁶ *Marche vers toi*, p.19.

⁹⁷ Banque Ouest Africaine de Développement

parcours, l'homme réserve la meilleure part à la littérature, puisque dès 1970, il s'était révélé poète pour la publication du poème *Les mauvais chrétiens* intégré plus tard à sa première œuvre *Sang d'Escargot*. Les œuvres littéraires du poète Dorkenoo sont au nombre de trois : *Sang d'escargot*, Lomé, Nouvelles Editions Africaines du Togo, 1997, *Sitou*, Lomé, Editions La rose bleue (Lomé) / Eburnie (Abidjan) 2002 et *L'adviendra*, encore inédite. En tant qu'homme de lettres, Dorkenoo initie plusieurs activités culturelles dont deux de renommée internationale : il crée les Editions La rose bleue qu'il dirige jusqu'à présent, et il initie un festival de poésie dénommé Rencontre Internationale Création en Poésie (RICEP) qui est à sa troisième édition, depuis 2006 donc. Sans compter une plage horaire dans une radio de proximité pour parler de culture. Par la teneur de ses textes et les efforts fournis pour hisser la culture togolaise au sommet, Dorkenoo apparaît comme le poète le plus important de sa génération. A chaque parution, un pas décisif vers un style personnel qui mêle retour aux sources (au plan formel) et satire sociale (au plan thématique). Avec ce poète "de la vie" — le mot est de Pacéré — tout y passe, la réconciliation, la paix, l'amour, l'espoir, la justice surtout la justice, car il règne dans ce nom de la misère, à tous les niveaux et le poète l'exprime en toute conscience.

*« Tout l'or et l'argent de la bourse
Ne valent pas ce que je pense
Oserais-tu alors réduire en cendre
Ce que je dis est ce que j'écris
Par des signes forgés
Dans l'éther de ma conscience ?
"Ecoute mon ami, abandonne tes rancœurs
Et viens rentrer dans la danse,
Par la porte de la générosité
Qui, toujours, engendre la paix" »⁹⁸*

De façon générale, dans la poésie togolaise, nous n'avons pas rencontré de textes qui frisent la démesure ou qui aient recours de façon exagérée, aux

⁹⁸*Sitou*, Icône de justice, p.62

termes locaux, obstruant pour cette occasion l'accès au sens. Même lorsqu'il s'agit de référence à la transcendance comme chez la plupart, les termes sont évoqués sans fanatisme. Quant aux poètes, leurs cursus montrent que l'écriture chez eux est une activité supplémentaire. Ils sont médecins, hommes d'affaire, enseignants comme partout ailleurs.

*

* *

De par son orientation méthodologique, notre étude se veut une réflexion poétique sur la création littéraire dans l'Afrique post-indépendance à partir de 1970. Compte tenu du fait qu'elle sert donc à dégager les catégories descriptives grâce auxquelles le fonctionnement du discours pratiqué comme œuvre de création artistique pour être apprécié, il nous a fallu, dans cette première partie situer les limites de cette sphère littéraire. Et sur ce plan, nous sommes parvenu à dégager d'une part, l'entour socio-historique, culturel et politique de la période, et d'autre part, les limites géographiques du corpus, étant donné qu'en analyse du discours comme indissociable de son contexte.

Sur le premier point, nous avons pu remarquer que les poètes se nourrissent autant de l'univers africain ancien que de l'histoire de la décolonisation à la post-indépendance. Quant au second point, il est allé au-delà du relevé d'un simple répertoire en essayant de brosser les grands traits d'une sorte d'histoire de la poésie à partir de la biobibliographie des auteurs. A quels résultats avons-nous abouti ?

1/Au plan de la contextualisation, on peut retenir :

a/Que l'univers africain ancien est encore vivace, il présente une certaine homogénéité malgré les horizons d'où que ses poètes viennent et quelque soit le régime politique à avoir géré les peuples dont ils émanent. Même si les traits de la modernité se raffermissent, visibles dans les comportements des populations africaines, quelque part, les hommes manifestent leur enracinement dans la conception du monde peiné et les poètes expriment une sorte de fidélité au sacré en produisant des poèmes aux contours de rituels ancestraux. De même qu'on retrouve un penchant prononcé pour la solidarité pure vision

fonctionnelle affectée aux textes. Se proposant presque tous comme porte-parole des plus faibles, les poètes confessent leur penchant au communautarisme.

b/Que l'Afrique de la décolonisation à la post-indépendance fait partie des fondements de l'émergence de la poésie de la deuxième génération, vu que depuis lors, ne cessent les fluctuations sociopolitiques dans les pays africains ayant pour conséquence l'instabilité quasi généralisée de l'espace source de la grande misère et de la paupérisation grandissante. La réalité montre qu'entre un régime de parti unique et un régime multipartite le résultat n'est pas différent. La population paie au plus fort la mauvaise gouvernance et la mauvaise gestion qui les caractérisent. Les poètes trouvent là leur source d'inspiration favorite.

2/ Sur les limites géographiques du corpus, deux types d'observations, l'un concerne le nombre d'auteurs et de textes retenus, et l'autre, les raisons qui ont présidé à une telle configuration :

Sur la masse de documents que nous avons eu à compiler, nous avons retenu 159 recueils émanant de 121 poètes. Bien entendu inégalement répartis en trois catégories : insuffisante, satisfaisante, appréciable :

Documentation insuffisante : Centrafrique, Mali, Niger, Tchad

Documentation satisfaisante : Burkina Faso, Gabon, Guinée, Sénégal, et Togo

Documentation appréciable : Bénin, Cameroun, Congo, R.D Congo, Côte d'Ivoire.

C'est sur cette base que nous avons rassemblé des poèmes composant le second volume de ce travail pour servir de support à l'analyse thématique et esthétique. Il s'agit d'un ensemble de textes dont un certain nombre alimentent la suite des réflexions.

3/ Ce résultat déséquilibré s'explique par de réelles difficultés que nous avons éprouvées et qui sont de trois ordres : financier, social et organisationnel.

D'ordre financier d'abord : cette thèse n'a été soutenue que pas nos efforts personnels.

Puis d'ordre social : Dans la mesure où la question d'insécurité se pose effectivement dans la plupart de nos pays, il y a eu des programmes de déplacement que nous avons hésité à concrétiser.

Enfin organisationnel : Les universités ivoiriennes y compris celle de Cocody où je suis en poste n'ont pas de calendrier depuis 2000. A moins de bénéficier d'une bonne raison qui nous éloigne des salles de cours, les enseignants étaient obligés de respecter leur emploi du temps, la vétusté des infrastructures oblige.

Quelles qu'aient été les difficultés que nous avons rencontrées, nous avons pu constater l'abondance de la production poétique. Et que ces œuvres requièrent de qualités diverses. Si nous devons classer ceux qui les ont produites, nous regrouperons les poètes en deux grandes catégories :

a/ La première catégorie comprend des auteurs qui ont quelque chose à dire et qui préfèrent la voie de la poésie sans toutefois se préoccuper des questions formelles. Le prototype même de cette tendance est la poétesse Jemima Fjadjoe. Le danger dans ce cas est qu'on peut produire un texte qui séduise lorsqu'on est inspiré comme se présente *Lumières sonores* (1992) mais qu'on peut parfaitement récolter l'effet contraire et écrire une série de textes qui se révèlent sans poésie comme en regroupe *Désert d'océan*. Elle rejoint Nokan qui parle de poéticité des situations. La différence, c'est que Fjadjoe choisit le lyrisme et que Nokan mêle lyrisme et prosaïsme.

b/ La deuxième catégorie concerne les poètes qui, en plus qu'ils ont un message à livrer, prennent l'idée selon laquelle, la poésie est d'abord une question de forme et qu'en règle générale cette dernière est un écart par rapport à la norme. Que ce discours relève du lyrisme ou qu'il soit de la prose pure. Mais ils choisissent délibérément de donner à leurs écrits telle orientation ou telle autre. On distingue au moins quatre clivages :

Le premier est composé de grands lettrés, des universitaires qui optent pour l'usage du symbolisme et le recours au style oral : Eno Belinga, Pacéré,

Titinga, Zadi Zaourou, Adiaffi J. Marie illustrent de loin ce choix. Résultat ? Ils sont jugés savants et hermétiques.

Un autre groupe célèbre la parole belle par la qualité des textes. Le langage parce qu'exquis, est également jugé savant et donc inaccessible. Amoy Fatho est le plus représentatif de cette tendance.

Une troisième tendance est celle qui présente des traits de néo-classicisme qui elle-même se subdivise en deux branches :

L'une a recours dans un même recueil aussi bien aux vers libres qu'aux rimes. Elle est majoritaire.

L'autre branche comprend ceux qui ont des vers et qui confessent que la poésie s'écrit en vers et non en prose et qui soutiennent l'acte par un discours théorique. Doffou Clément en est le prototype. Nous craignons qu'il ne soit le seul pour le moment.

- Un dernier groupe enfin s'exprime simplement, exposant naturellement les faits et chez qui le langage ressemble à une synthèse de discours écrit ; Ce groupe parle au cœur des uns et des autres avec les mots de tous les jours : Murhula, Mvogo, Laye traitent ainsi des questions brûlantes de l'actualité.

Dans la mesure où il n'y a pas eu de manifeste de la poésie de la deuxième génération, nous n'avons pu procéder à une analyse approfondie des questions purement théoriques liées à cet aspect. Nous y reviendrons de façon un peu plus complète quand nous aurons abordé l'étude thématique dans cette deuxième partie qui s'annonce. En effet, il nous faut chercher à savoir à présent le contenu de ces poèmes, c'est-à-dire, ce qui motive leurs auteurs ou ce qui les inspire.

DEUXIEME PARTIE :

**LA THEMATIQUE DANS LA POESIE DE LA
DEUXIEME GENERATION**

Toute parole, disent Claude Bremond et Thomas G. Pavel, s'enracine dans un "à propos de" qui fonde sa pertinence⁹⁹. Cet "à propos de" est son thème. Ils poursuivent en explicitant : " le discours des Grecs l'exprimait par la préposition péri suivi du génitif ; celui des latins, par de suivi de l'ablatif ; le français classique peut dire "sur" et l'anglais "about" préposition dont les théoriciens récents ont tiré la notion d'aboutness, que nous traduisons par l'à propos de.

Cette définition à laquelle nous souscrivons apporte un éclairage sur notre sujet en ce sens qu'un message est toujours apparent dans un texte, mais en poésie le discours est souvent plurivoque et ce dont on peut parler peut revêtir un caractère symbolique et alors le thème peut très bien lui aussi apparaître illusoire. Pour en revenir à nos préoccupations, dans la poésie africaine que nous étudions, il est courant de constater que les textes poétiques collent à la réalité et aux événements quotidiens. Certains prennent même une allure de slogans.

La fin des années 50 en Afrique fut consacrée à la décolonisation. Cette période a inscrit au cœur du débat la "Communauté" en 1958 – un régime politique proposé par la France et accepté par presque la totalité des leaders politiques africains¹⁰⁰, conçu pour maintenir des liens étroits entre les deux parties même si les colonies parvenaient à l'indépendance. Mais ce processus d'émancipation des ex-colonies en pays indépendants est perçu comme une supercherie par un certain nombre d'intellectuels. Car, si l'accès à l'autonomie se présente comme une solution aux revendications libertaires des pays asservis, il fait place à leur propre gestion et, désormais il leur appartient de trouver un nouveau type de discours pour juger de sa propre évolution.

Les écrivains réorientent donc la critique en se démarquant de la Négritude qui, pour eux, ne peut plus jouer le rôle de catalyseur idéologique

⁹⁹ Revues communications n°47 : Variations sur le thème, Paris, 1988, p5

¹⁰⁰ Seul, Sékou Touré, leader guinéen, avait dit publiquement non à ce système.

qu'elle a été quand il l'avait fallu, parce qu'il est plus question aujourd'hui de relever les tares de cette Afrique qu'on avait magnifiée dans le but de l'imposer aux agresseurs. Comment vont-ils s'y prendre ? Les textes ont parlé à leur place. Ils ont montré que l'inspiration leur est venue de quatre thèmes majeurs, la race (la race noire), l'amour, le mal être et la révolution dont deux étaient déjà présents chez les négritudiens même si c'était de façon limitée.

Notre projet n'est pas de rendre compte de ces thèmes de façon exhaustive, vu l'ampleur du corpus. Nous l'avons fait en nous appuyant sur quelques auteurs significatifs et pour cela nous nous sommes servie la plupart du temps de ce que nous offrent la biographie des auteurs, l'histoire des peuples et quelques évènements politiques. Par exemple, l'essentiel de la poésie de Pacéré Titinga est centrée sur le culte des valeurs ancestrales. Etudier la race chez cet auteur revient à chercher à comprendre la symbolique qui renvoie à la conception de la vie et de la mort en pays Moré. Chez Zadi Zaourou, la race est perçue à travers de la célébration des héros aussi bien ceux de l'Afrique traditionnelle que ceux de l'Afrique moderne. Chez les poètes Béninois (Agbossahessou, Azando) et Togolais (Dorkénoo, Affo Loco) c'est dans la cosmogonie de leur peuple qu'ils tirent l'inspiration pour écrire la race. Ainsi, voit-on apparaître une différence dans le traitement des données où l'Afrique n'est plus tout à fait vue comme un bloc. Il arrive à des voix de s'exprimer au nom des différentes cultures la composant.

Avant de procéder à l'étude pratique de chaque thème nous avons cru bon de clarifier les notions, étape qui permet de comprendre la position de la jeune génération de poètes africains par rapport à leurs aînés les négritudiens.

Il s'agit de l'élucidation des axes majeurs de la poésie africaine de la deuxième génération, qui la différencie de la première génération. Les limites chronologiques se doublent de limites catégorielles ; la caractérisation thématique pouvait être érigée en catégorie descriptive entendu que toute réflexion sur le fonctionnement d'un discours poétique pour en déterminer les traits particuliers est à l'orientation poétique même si cela n'est pas explicitement indiqué. La comparaison sous-jacente entre la poésie africaine de la deuxième génération et celle de la première génération ne peut être établie que si l'on parvient à établir les critères de comparaison de différents ordre dont la thématique qui est parfois liée aux attentes du public. La société

africaine après les indépendances ou à l'approche de l'indépendance n'est pas celle des décennies qui ont précédé les indépendances où les Noirs devaient lutter pour s'affirmer et faire reconnaître la culture particulière qu'ils avaient en partage. Le poète africain de cette période, en tant qu'acteur social, ne pouvait manquer d'avoir conscience des attentes de son public et qui orientent son activité d'écriture. La réception oriente l'écriture tout comme l'écriture modèle la réception¹⁰¹. La construction d'un discours sur les spécificités de la poésie africaine de la deuxième génération, suivant une échelle chronologique qui part de 1970 aux années 2000, pour en saisir les moments charnières ne peut se passer des occurrences thématiques qui assurent l'homogénéité du corpus. Il s'agit de description et non pas de relevé puisque la poésie est un discours codé et le va-et-vient de l'analyste fait entre le texte et son auteur socio-historique, culturel et politique demande de s'intéresser aux formes langagières qui ont à ses yeux une certaine représentativité. Le contenu du texte littéraire étant scripturaire, c'est sur l'objectivité matérielle du texte que se fonde l'objectivation du sens et de la thématique qui l'innervent. La dimension référentielle de cette étude thématique est à rechercher, au plan méthodologique, dans ce qui lui sert de matrice, à savoir l'histoire littéraire. Elle marque le début de l'approche intrinsèque qui, ajoutée à la contextualisation, définit selon Marie Gil, "la science de l'évolution littéraire"¹⁰².

Elle se poursuivra dans la troisième partie avec l'interrogation des questions esthétiques et des pratiques poétiques. Cette deuxième partie

¹⁰¹ Cela les théoriciens de l'Ecole de Constance, Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss l'ont bien établi dans le cadre de leur réflexion sur l'esthétique de la réception.

¹⁰² Nous nous inspirons ici de l'approche de Marie Gil de l'histoire littéraire qu'elle présente comme suit : « théorique, autonome, non herméneutique, la science de l'évolution littéraire se fonde à la fois sur l'approche intrinsèque de la littérature et sur la contextualisation » (cf. Foucaud invente l'histoire littéraire "dans « théorie et histoire littéraire », Fabula (littérature, histoire, théorie) n°0 du 16 juin 2005. URL : [http : www.fabule.org/lht/0/Gil.html](http://www.fabule.org/lht/0/Gil.html). Consulté le 17 avril 2012) Même si nous considérons que l'autonomie de l'histoire littéraire (parce qu'elle est une discipline heuristique) n'est qu'une autonomie relative, qui ne peut se priver des informations que lui offre l'environnement culturel et socio-politique des textes, cette approche de Marie Gil correspond à nos propres perspectives.

s'articulera autour de quatre chapitres constituant l'architecture thématique majeure de la poésie de la deuxième génération, à savoir : la race, l'amour, le mal-être africain et la révolution.

Le chapitre 3 portant sur le mal-être est un thème qui a pris de l'ampleur par rapport à celui du désenchantement qui suivit l'euphorie des indépendances. En outre, c'est lui qui justifie le mieux la thématique de la révolution. Pour l'heure, allons-y avec le thème de la race.

CHAPITRE I

LA RACE DANS LA POESIE AFRICAINE DE LA DEUXIEME GENERATION

La notion de race, du terme italien « razza », sorte, espèce, est bien connue dans les sciences sociales et dans les sciences biologiques. Initialement, souligne *Le Grand Robert*, on l'utilisait pour désigner « *la famille, considérée dans la suite de ses générations et la continuité de ses caractères.* »¹⁰³ Elle est donc liée à l'histoire de l'évolution des groupes sociaux : par extension, ce terme couvrit le domaine génétique et devint un concept scientifique. Mais ce dernier acquit d'autres sens lorsque des personnalités y ont eu recours à des fins malsaines pour devenir un problème social. A ce propos, Paul Bohannan et Philip Curtin¹⁰⁴ font remarquer que ce mot a permis aux 18^{ème}, 19^{ème} et 20^{ème}

¹⁰³ Dictionnaire, *Le Grand Robert*, vol.7, 1992, p.989.

¹⁰⁴ Paul Bohannan et Philip Curtin : *L'Afrique et les Africains*, Beyrouth, Nouveaux horizons, 1975, p.49-52.

siècles de projeter leurs actes de persécution ou leurs idées sur la persécution sur la société et s'est transformé du coup en une "projection culturelle". Pour eux, la société a créé un problème "racial" à partir de concepts d'un ordre tout à fait différent de celui du biologiste ou du généticien le jour où les hommes eurent recours aux phénomènes du racisme pour résoudre leurs problèmes immédiats. Ils donnent des exemples sur l'Amérique en citant le parcours de la ségrégation des hommes dits de couleur où on a eu à brandir la notion de race pour alimenter les débats qui divisaient à l'exclusion des Noirs. De même, ils font allusion à l'Allemagne nazie où la notion de race fit fortune pour préserver "une race pure" – Il a fallu extirper de ses rangs les races impures en exterminant un groupe social minoritaire mais puissant économiquement.

C'est cette dimension agressive de la race qui affecte les peuples historiquement dominés comme les Noirs et qui recouvre le discours de l'âme des écrivains négro-africains. Les négritudiens en ont fait une fixation. Ils ont célébré une Afrique idyllique, une culture qui valait celle des autres peuples, et le continent tout entier était perçu comme un bloc, une patrie. La voix qui s'était fait le mieux entendre demeure celle d'Aimé Césaire ; en polémique, il relève le défi de la dignité, d'abord à partir du terme race (*Cahier*) ensuite en s'appuyant sur le mot nègre (*Cadastre*).

*« J'accepte...j'accepte...entièrement, sans réserve...
ma race qu'aucune ablution d'hysope et de lys mêlés
ne pourrait purifier
ma race rongée de macule
ma race raisin mûr pour pieds ivres
ma reine des crachats et des lèpres
ma reine des fouets et de scrofules
ma reine des squames et des chloasmes
(oh ces reines que j'aimais jadis aux jardins printaniers
et lointains avec derrière l'illumination de
toutes les bougies de marronniers !)
J'accepte. J'accepte. »¹⁰⁵*

¹⁰⁵ Aimé Césaire, *Le cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p.52.

Après avoir magnifié le mot race dans *Le cahier*, une race victime de tous les pièges que l'histoire lui a tendus, Césaire va exhorter le mot nègre dans cet extrait du poème « mot » dans *Cadastre* :

*« vibre
vibre essence même de l'ombre
en aile en gosier c'est à force de périr
le mot nègre
sorti tout armé du hurlement
d'une fleur vénéneuse
le mot nègre
tout plein de brigands qui rôdent
des mères qui crient
d'enfants qui pleurent
le mot nègre
un grésillement de chairs qui brûlent
âcre et corne
le mot nègre
comme le soleil qui saigne de la grille
sur le trottoir des nuages
le mot nègre
comme le dernier rire vélé de l'innocence
entre les crocs du tigre
et comme le mot soleil est un claquement de balles
et comme le mot nuit un taffetas qu'on déchire
le mot nègre
dru savez-vous
du tonnerre d'un été
que s'arrogent
des libertés incrédules »¹⁰⁶*

¹⁰⁶ Aimé Césaire, « mot » in *Cadastre*, Paris, Seuil, Coll. Points, 2006, p.71–72.

Qui d'autre, mieux qu'un nègre de la diaspora pour traduire le fait qu'on puisse porter sur son dos ou sa conscience trois cents ans d'oppression ? Césaire, de son vivant, s'est toujours dressé contre tous ceux qui ont traité avec mépris la race à laquelle il a appartenu. Ceci est une raison suffisante pour que la jeune génération de poètes dans sa majorité reconnaisse en lui son maître à penser.

La race noire, en général, et l'Afrique, en particulier, étaient présentes de façon obsessionnelle chez les poètes de la Négritude qui les avaient idéalisés.

Les thèmes de la race et du Noir hantent également les poètes de la deuxième génération mais ils les traitent avec moins de passion. Certains les évoquent accessoirement, souvent comme simple rappel d'identité. Mais on ne peut nier la présence du continent et du peuple noir.

La quasi-totalité des poètes de notre corpus ont intégré ce thème comme une nécessité, mais sous divers aspects. Certains font œuvre de chercheur et laissent découvrir l'Afrique ancienne, ses valeurs et sa philosophie, un problème de retour aux sources comme l'avaient prêché les aînés, d'autres ont choisi de célébrer les meilleurs des fils de la race, ses héros ; d'autres encore sont frappés par le nombre de travers dont se sont rendus coupables les uns et les autres qui ternissent l'image du continent. Les sentiments qui se dégagent d'eux alors sont ceux du désespoir, mais aussi de révolte et même de révolution pour tout changer comme par magie ; d'autres encore, mettent leur lyrisme pour célébrer la nature, les villes où les paysages comme le genre aussi. Cet aspect est plutôt nouveau, presque méconnu dans la poésie de la première génération.

Tels sont les axes que nous allons examiner en détail. Bien sûr, ceux-ci n'épuisent pas le sujet mais il s'agit-là d'aspects fédérateurs de micro-préoccupations que nous centralisons en deux points : d'une part, l'Afrique, ses valeurs, sa philosophie et d'autre part, les hymnes aux divinités.

I. L'AFRIQUE, SES VALEURS, SA PHILOSOPHIE

Il est vrai qu'être poète c'est avant tout être capable de faire surgir du plus profond de son âme le poids de la poésie, de l'amertume quand il s'agit de

douleur ou le trop plein d'enthousiasme pour ce qui est de la joie, du sentiment qui est enfoui en soi. Mais il est tout aussi vrai qu'être poète, c'est se faire le relais de préoccupations de toute une communauté, en mettant en exergue ce qui la caractérise.

Sur cette question, les poètes du Bénin, du Burkina Faso et du Togo traduisent mieux qu'ailleurs les us et coutumes de leurs localités diverses, dans ce qu'ils ont de plus sacré. Entre tous, il y a Pacéré Titinga.

Pacéré peut être considéré, en effet, comme le poète de la culture, chez qui *La poésie des griots* représente un sommet dans cette voie. Le poème est la traduction d'un rituel funéraire. De toute évidence, sont sous-jacents les thèmes de la mort et de la douleur.

Autant Pacéré Titinga est prolixe, autant il apparaît comme l'un des auteurs africains les plus étudiés, donc les mieux connus. Parmi les poètes de cette génération, il occupe une place particulière. Son œuvre poétique offre deux aspects ; dans certains textes, il crée du nouveau. C'est le cas de ses premiers poèmes parus en 1976 dont les sujets relèvent des difficultés de la vie moderne : la nostalgie des temps passés (*Refrain sous le Sahel*) avec son corollaire de disparition des valeurs ancestrales, et le problème du racisme (*Quand s'envolent les grues couronnées*). Mais il a surtout, au fil du temps, fait œuvre de néo-oraliste, par la collecte et la traduction de la parole des ancêtres. Cette série commence d'abord avec *Quand s'envolent les grues couronnées*, poème de la douleur, composé après la mort de sa mère Timini et reproduisant le "Bounvaonlobo", l'envol de la grue couronnée, chanté par les griots chaque fois que disparaît un personnage important de la communauté ; Timini étant épouse de roi. Elle se poursuit, ensuite, avec *La poésie des griots*. Il en spécifie les fondements et le contexte. Ce poème rend hommage à deux personnalités : un ancêtre du nom de "YANNE-NABA de MANEGA", un détenteur de savoir qui fut de son vivant un guide spirituel pour le poète, et à PATOEME, un membre de la troupe Kiema. Il explique ses motivations :

*« Il fut notre conseiller personnel en
Maintien de coutumes ; une bonne partie
De nos connaissances et attachements*

*Aux coutumes nous vient des enseignements
De cet homme
Il fut l'un des plus grands soutiens à
L'ensemble KIEMA
A sa mort, la troupe décida de nous
Accompagner, mon épouse et moi, pour adresser nos condoléances à la
famille en
Chantant des airs de deuil à une dizaine de mètres de sa dernière
demeure, pour qu'il
Réécoute ce que lui-même avait aidé à mettre sur pied. En raison du
caractère
spécial et important de cette cérémonie, j'ai préféré l'enregistrer
intégralement,
de même que quelques mois auparavant, la même troupe
m'accompagnait
sur la tombe d'un de ses éléments PATOEME le quel quelques jours
seulement
auparavant accompagnait encore le grand chanteur "GUIE NFO"
(Homme à la crête)
(.....)
J'ai traduit la pensée de tous les discours dans leur succession. J'ai
ramené l'esprit de
Ces deux funérailles, à la seule manifestation
Portant sur "La poule claire" pour des raisons de coutumes et de
présence : l'un
Etant considéré comme le pan de l'autre, et un hommage
Rendu ici étant valable pour l'autre.
C'est un recueil reposant sur les réalités douloureuses
Pour la compréhension, et comme j'ai eu à le souligner, j'ai décidé de
donner
toute précision sur les termes et sous-entendus par ces hommes pour
Lesquels tout est symbole, honneur et respect. »¹⁰⁷*

¹⁰⁷Pacéré Titinga, *La poésie des griots*, pp. 107-133.

Comme annoncé, tout le recueil est la traduction d'un langage tambouriné. Voici la reproduction de passages figés d'un discours ancien, mais la transcription d'un langage immédiatement produit par des artistes formés par l'ancienne école et qui est au service du monde actuel. Ce phénomène, chaque fois qu'il se produit, est la manifestation du thème du retour aux sources, thème central de la Négritude.

Pacéré, ne s'est pas enlisé dans le phénomène de la crise d'identité dont Frantz Fanon a fait le diagnostic de façon éloquente dans son œuvre *Les damnés de la terre* et qu'expriment un grand nombre d'écrivains, poètes et romanciers. Il n'a pas non plus indiqué la voie à suivre, comme Césaire qui a ressenti le déracinement jusque dans ses tripes, ce qui lui a fait produire ce chant orphique qu'est *Le Cahier*, ou comme Abioseh Nicol ce grand poète d'origine sierra léonaise qui écrit que quel que soit ce que nous apporte le savoir moderne, il faut, comme Orphée, que l'on descende jusqu'aux Enfers pour retrouver son âme, ses racines :

*« Vas dans la jungle au plus profond
Tu trouveras ton cœur caché
Ton âme ancestrale et silencieuse ».*¹⁰⁸

Pacéré, poète post-négritidien, a concrétisé le thème du retour aux sources et ce, à travers la poésie médiatisée qu'est la parole des tambours. Tous les peuples africains ont une tradition du tambour parlant. Mais combien sont-ils parmi les intellectuels africains à avoir fait surgir ces paroles ? Il fait partie d'une minorité qui a relevé un défi tout réclamé par les négritudiens : ressusciter les valeurs africaines discréditées par la colonisation.

En règle générale, le phénomène colonial s'était donné pour vocation d'acculturer l'Afrique noire et de réduire les sociétés africaines à une simple et pâle image de l'Europe conquérante. On a donc parlé de mission civilisatrice. En réalité, cette mission eut d'énormes conséquences sur l'équilibre de ces sociétés, notamment sur le plan culturel, la littérature y comprise.

¹⁰⁸ Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie africaine et malgache*, Paris, PUF, 1969.

Dans le cas spécifique de la littérature, les formes d'expression artistiques orales qui étaient des arts de la parole et prospéraient ont été discréditées et regardées comme n'étant pas de la littérature puisqu'on disait que toute littérature était fondée sur la graphie. Et comme les Africains n'avaient pas inventé la graphie, ils n'avaient donc pas de littérature. Cette appréciation a prévalu jusqu'à l'orée du XXe siècle, jusqu'à Cheikh Anta Diop, jusqu'aux critiques tels Breton, Claude Roy, jusqu'aux ethnologues comme Léo Frobenius, Marcel Griaule, jusqu'aux africanistes Janeinz Jahn et Lilyan Kesteloot, pour ne citer que les plus célèbres.

Ce que fait Pacéré revient à résoudre un problème à la fois idéologique et culturel et même économique : contribuer à donner une assise solide à la littérature négro-africaine.

*« La poésie des griots dit-il, qu'elle sorte de la musique, de la parole monotone ou de l'instrument, ne relève pas du hasard ou du colin-maillard mais constitue un même langage qui se fonde sur des réalités scientifiques et permettent de la passer sur l'ordinateur ». Et il conclut « Puissent tous les chercheurs, parents, amis, trouver dans cette autre contribution, des raisons de plus pour apprécier à sa juste valeur la littérature Négro-africaine ».*¹⁰⁹

Faire apprécier la littérature négro-africaine par son style, telle fut également l'option de Jahn¹¹⁰. Il a remis en cause la dimension discriminatoire de cette littérature qui renvoie selon lui à une répartition géographique et à un fondement racial et l'identification de la race à la colonisation. Ce qui, pour lui, est faux, aussi a-t-il suggéré le terme Agisymba (Agisymbie) qui désigne la région au sud de la Lybie.

Pacéré procède à l'éclatement phénoménologique d'un style particulier, celui des tambours Mossé comme il aurait été possible pour n'importe quelle autre œuvre de montrer son originalité à partir de ses schèmes. Il confirme ce que disait Jahn, à savoir dans toute littérature l'élément dominant c'est le style. Des textes récents comme *MBA-YIR WEOGO (La Patrie de mes pères)* sous-

¹⁰⁹ Pacéré Titinga. *Op cit* .p.133

¹¹⁰ J.Jahn, *Manuel de littérature néo-africaine*, Paris, Resma, Distribution Sediud.

titré *Poésie des animaux d'Afrique et sagesse des Hommes* (2007) vont au-delà d'une simple traduction d'un discours tambouriné. L'ouvrage intègre la langue Mossé et est publié sous deux versions bilingues tout comme *Bendr N Goundé (paroles et poésie du Tam-tam)* en 11 volumes publiés en 1984 et 1991. Ce faisant, il remet à l'ordre du jour le problème de la langue d'emprunt. Transcrite en caractères phonétiques, cette poésie conserve intactes toutes ses ressources, éléments suprasegmentaux et structures de la symbolique qui en sont le fondement, le rythme et l'allusion, les locuteurs et lecteurs du Moré (minoritaires par rapport au monde entier) sont servis ; ils ont accès à une littérature authentique. Grâce aux notes, les locuteurs du français participent également à une littérature qui se veut très proche de son contexte d'émission.

La solution que propose Pacéré, c'est qu'on comprenne que la poésie africaine ne peut se complaire dans une situation d'africanité tout en s'exprimant dans la langue de l'autre, dans la mesure surtout où l'autre s'arroge le droit de porter un jugement sur les créations de l'homme noir. En amont, il y a quelques années, Bernard Zadi, en analysant le problème des rapports de la langue à la littérature, l'avait intégré dans le contexte général de l'extraversion de l'Afrique d'aujourd'hui. Il démontrait comment écrire dans une langue étrangère était vécu comme un piège parce que le traitement du mot est différent de nos langues au français et comme les écrivains sont la plupart du temps bilingues, ils vivent sans doute les mêmes difficultés dans leur effort de créativité.¹¹¹ A présent, examinons quelques manifestations de ce thème de la race.

I.1. - Les Héros

Il s'agit de poèmes qui célèbrent la grandeur des choses et des personnes. Les sujets portent donc sur les exploits des uns et des autres, parfois ce sont les guerres. Quelquefois ce sont des lamentations, d'autres fois des déplorations de situations tragiques, piteuses.

Les poètes de la deuxième génération comme l'avaient fait leurs prédécesseurs pensent l'Afrique en tant que patrie. Nous l'avons vu. Mais il

¹¹¹ Zadi Zaourou, "Langue et critique littéraire en Afrique noire" in Actes du colloque de Yaoundé, *Le critique africain et son public*, 16-20 Avril 1971 édité chez Présence Africaine, 1973.

leur arrive également de créer des textes en hommage à des disparus qui leur tiennent particulièrement à cœur. A vrai dire, la plupart de ces poèmes sont très proches des élégies. Des mots très forts restituent l'image de ces personnages hors du commun, ces textes atteignent alors des sommets. Nous donnerons quelques repères sur ce thème dans la poésie malienne, béninoise et ivoirienne.

La poésie malienne offre une constante dans le traitement de ce thème :

Esquisses soudaniennes d'Ismaila Samba Traoré est une épopée en règle, qui chante le Mali depuis ses origines jusqu'à nos jours en passant par la colonisation, les héros du monde ancien et ceux d'aujourd'hui et le poète se situe toujours avant de faire démarrer l'histoire.

« Je dis la patrie de constellations

Pulsation soudanienne

Entretenue depuis lunes et saisons

Par les hommes de sérénité grande

Je dis la genèse

Et les fondements du peuple travailleur

Je dis le temps

Le calendrier des destinées

*Et la roue de la vie ».*¹¹²

Et comme cette manière de prendre la parole n'appartient qu'à la caste des griots, le poète se fait le relais d'un des plus célèbres griots que son peuple ait connu, Kaladjan Sanghoi Jabaté, poète de son état, qui avait avant lui chanté les prouesses des hommes forts d'antan : les fondateurs de royaumes, les guerriers (sofas, laniers, fantassins au coutelas court) et les travailleurs de la terre, mais aussi les femmes de toute condition, reines et princesses, amazones, paysannes et laitières.

Mais le poète ira plus loin que ses prédécesseurs puisqu'il se veut porte-parole de la vie nouvelle :

« Ma parole va flamber les mémoires

¹¹²Ismaila Samba Traoré, *Esquisses soudaniennes*, p.8.

Comme le tronc des racines
Comme les sources des rivières et fleuves
Ma parole est enceinte de nouvelle mémoire
Et s'en ira
*A la rencontre des bâtisseurs d'identité et de nouvelles frontières ».*¹¹³

Lui, poète, se définit comme “réveilleur des migrants”, “le dieu des grandes destinées”.

Ismaila S. Traoré dans ce poème en prose organisé en trois parties, part du Soudan ancien au Mali, à l’Afrique en général puis revient au Mali se confier au citoyen et à la citoyenne maliens. Il révèle les différentes dynasties de l’ancien monde dans la première partie, consacre la seconde à l’ère coloniale où de nouveaux défis ont été révélés aux hommes d’une autre trempe, il parle enfin, de la période des indépendances dans la troisième partie. La structure thématique est circulaire. Le poète, tout en restant fidèle au macro-thème de la race, évolue vers des thèmes régionaux, vers ceux de portée régionale et universelle. D’abord la première partie avec les ancêtres. Sur cette question, la célébration des ancêtres se retrouve aussi bien chez Pacéré Titinga que chez Ismaila Samba Traoré. Mais est plus amplement développé chez le second que chez le premier. Nous verrons successivement ce qu’il en est des héros fondateurs et des héros modernes à partir de ces deux poètes.

I.1.1 - Les héros fondateurs

L’évocatrice de la fondation du royaume de Manega est l’occasion, pour Pacéré Titinga, de rendre hommage à ceux qui ont bâti dans la paix la cité de Manega :

« Ceux
Qui vinrent de loin
Furent les maîtres du politique ;

¹¹³ *Idem*, p.9

Les nakoussé
En sont les illustres descendants !
Les autochtones
Gardèrent la puissance
Du sacré
Et la conduite des
Vaincus
Il n'y avait plus
De vaincus. »¹¹⁴

Chez Ismaila Samba Traoré, est revisitée l'histoire des grands empires qui se sont succédé en Afrique de l'ouest et des rois qui les ont animés.

Au commencement, l'homme primitif et la nature, l'homme et la savane de liberté (p.11) puis le Soudan, au cœur de l'Afrique. Puis vint l'empire du Ghana, «la patrie première» et son prestigieux monarque, le Kaya Maghan.

« Kaya Maghan
Roi de l'or
Maître du Bambouk Bouré et
Des armées équipées d'or »¹¹⁵

Le poète célèbre la splendeur de ce royaume, sa richesse, sa bravoure

« Ghana ! Ghana !
Tresses d'or
Ceinture d'argent » (Esquisses soudanaise, p12.)

Et la parole poétique nous fait parcourir le temps à la découverte (ou redécouverte) des cités et des braves hommes sortis des rangs des soudanais qui prendront la relève de Ghana après sa chute, vaincu par les esclavagistes.

¹¹⁴ *Quand s'envolent les grues couronnées, p.7*

¹¹⁵ *Esquisses soudanaise, p.11.*

1.1. 1.1- Le roi du Sosso

« Célébrez Soumangourou

L'Aigle roi

Thaumaturge et roi » (Esquisses soudanaise, p15.)

« Du Sosso » (p. 15)

« Chroniqueurs du Maden qui fabriquez les héros

Et vilipendez-les vaincus

Ne vous dévoyez pas

Célébrez le fils de Diarra Kanté

Son combat vivra tant que durera le partage inégal

Et l'arbitraire condition faite à l'homme du bled

Soudan » ((Esquisses soudanaise, p. 15)

C'est lui, forgeron de son état, qui mit fin à la progression des Almoravides grâce à une armée qu'il équipa et lava ainsi l'affront fait aux Mandekas.

1.1.1.2- Soundiata

Son règne a réparé l'injustice qui sévissait sous le roi du Sosso à Wagadu et dans tout le royaume. Il nous est présenté comme un juste, un rassembleur qui a su rallier plusieurs nations et bâtir un grand Empire.

« Il a rugi

Le fils de la femme buffle

Et les peuples l'ont entendu

Il a fait la guerre Sunjata

Simbo maître de la guerre

Sunjata s'est dressé

La paix instaurée

Il en fait un manteau

Pour combler les confréries et les métiers » (Esquisses soudanaise, p. 16)

Ce royaume qui comprend l'actuel Mali jusqu'au fleuve Gambie est un état à l'image des états modernes doté d'une constitution (Benkan) dont le fondement est la pratique de l'équité. Et son roi devient protecteur des nations qui viennent solliciter son assistance, et crée les conditions pour l'acquisition de la connaissance. Les scribes consignent le savoir par écrit.

Pour décrire les qualités de Soundiata, ou de cette période faste, qui mieux que Massa Makan Diabaté et Djibril Tamsir Niane ? La plupart des créations de Massa M. Diabaté ont été consacrées à ce Soundiata Keita : *Janjon et autres chants populaires du Mali, Kala Jata ou Le Lion à l'arc, L'Aigle et l'Epervier* pour ne citer que celles là. Notre corpus a intégré de longs extraits de *Kala Jata* qui porte sur la vie de ce roi hors pair, un héros initié à la connaissance diurne et nocturne. Voyons quelques références relatives à son enfance. Le poète donne la parole à sa mère qui le magnifie, lui qu'on croyait paralytique. Ce fut le jour où il se mit à marcher alors qu'il entraînait dans sa septième année.

En laissant éclater sa joie devant ses coépouses à qui elle s'adressait, Sogolon traçait le portrait de son fils sous forme de comparaison.

- Il est feu

« Ordure ! Ordure ! Ordure !

Tout se cache sous l'ordure

Et l'ordure sous rien

Tout se cache sous l'ordure ;

Pas le feu » (p. 44)

- Il est l'eau de roche

« Eau de mare

Ne te compare pas à l'eau de roche

Pure est la source » (p.44)

- C'est le chef

*« Aucun coq ne peut
Se mesurer à toi
O coq de trois ans !
Qu'aucun coq ne se mesure à toi » (p.45)*

- Il est l'initié

*« Tu es l'initié
Qui n'a pas peur du fer ;
Ta place est dans la foule.
Tu es l'initié
Qui a affronté le fer sans ciller
Ta place est au combat » (p.45-46)*

Mais c'est dans *Janjon* que se trouvent rassemblés les chants de louange les plus importants composés en l'honneur de Sun Jata¹¹⁶, l'orgueil du peuple, l'orgueil du genre humain. Exemples :

- Une mère chante son fils

*« Voyez la belle stature de mon fils !
De la petite graine est sorti un fromager
Aujourd'hui femmes du Mandé
Nare Magan Konaté s'est levé ! » (p.22)*

- Sun jata Faasa

« Sous ce titre sont réunies la devise (Faasa) de Sun jata, de petits poèmes qui l'identifient. Il y a un refrain et plusieurs couplets.

Le refrain dit :

¹¹⁶ Dans l'ouvrage *Janjon*, c'est de cette façon qu'est écrit le nom du prince malinké.

*« Les gens de Sosso et ceux du Mandé
En sont venus aux armes
Les larmes s'en sont allés au pays de Sosso
Les rires ont perlé au Mandé » (p.33)*

Parmi les couplets, il y en a un qui est repris plusieurs fois :

*« Il a pris son arc, Sinbon !
Sinbon a pris son arc
Pour affronter la savane » (p.35)*

Certains poèmes sont réservés au roi Sumanguru, mais toujours en rapport avec le règne de Sun Jata.

*« Sogolon Magan, oh fils de Sogolon !
Tu es né pour que les maîtres de la parole
Te glorifient au Mandé ;
Mais sache-le, Sogolon Magan
D'autres t'ont précédé au Mandé
Et d'autres encore te succéderont » (p.31)*

*« Aussi rendons hommage à Sumanguru
Qui se rendit maître du Soso
Sumanguru, le premier
Des rois de chez nous. » (p.31)*

Nous venons de voir la manière dont Samba Traoré et M. Makan Diabaté réécrivent l'histoire des peuples du Soudan (actuel Mali). Les mouvements migratoires et la politique de peuplement de ce territoire ont été transmis par la poésie épique. Mais Samba Traoré remonte le temps de façon objective en regard de la société moderne, dans ses travers et ses démissions, ses trahisons aussi. Il se comporte en grande partie comme un oraliste. Massa Makan Diabaté lui, a choisi la musique pour support. Il a retenu tous les

hymnes à la gloire de Sun Jata. Ceux qui portent sur ses prédécesseurs, ceux le concernant en tant que tel mais aussi ceux écrits après lui. En redisant la geste de Sun Jata, il passe de l'épopée à la poésie mais se maintient dans le cadre de l'art des grands maîtres de l'oralité.

L'un a créé une œuvre à la fois moderne et classique, avec une ouverture thématique sur des sujets tels que la discrimination raciale, la misère, la justice. L'autre quant à lui, reste dans le cadre traditionnel et célèbre à travers les valeurs qui font les grands hommes à savoir : la spiritualité, l'honneur, le pouvoir, la fortune, l'initiation. Bernard Djaha aussi présente l'Afrique des gloires défuntes dans son poème "le griot" extrait de *Cors et cris*. Pour dire la valeur de Soundjata, Chaca et Samory, il se réfère au griot d'antan :

*« Le regard perdu dans le lointain
Il chantait les matins de l'Afrique
Ceux des bâtisseurs d'empire
Ceux des indomptables guerriers
Ceux des refus historiques
Ceux des grands martyrs
Sur sa cora couraient ses doigts agies
Sur ses monuments de l'histoire
Sa voie suave et envoutante s'attardait
Il cita*

Soundjata

*Le lion du grand manding
Il cita*

Chaca

*L'imprenable citadelle zoulou
Il cita*

Samory

*Le fier guerrier des savanes violées
Il chantait l'Afrique d'hier
Il chantait la noblesse il chantait la bravoure
Il chantait le refus des fers*

*Serait-il donc le bourgeon des pourvoyeurs
de l'histoire ?
Cruel destin que celui de LA MEMOIRE DES PEUPLES !*

Cora

Vibre

et

rythme la voie du prince déchu »

(cf. cors et cris p.14)

L'Afrique ancienne vivait son histoire par l'art du griot. Poète et historien, ce dernier incarne la mémoire des peuples. Mais aujourd'hui, que représente-t-il ? Rien du tout, ou presque. La conclusion que tire le poète Djaha de cette observation, c'est que la déchéance du griot apparaît comme le symbole de la ruine de l'Afrique.

L'Afrique est également présente par la célébration des héros modernes.

I.1.2 - Les héros modernes

La deuxième partie du texte *Esquisses soudanaises* s'ouvre sur une rupture. Outre le titre, véritable discours sur le temps : « Or cent ans passeront/Et cent jours d'école/ Et l'homme blanc », c'est la première strophe qui nomme ces héros modernes :

« Or il advient

Le temps de la mitraille

Qui précipita dans les replis de la mémoire

Les patriotes Oumar Wel Samba Donké Kané, Samory

Touré fils de Lanfia

Babemba, Mamadou Lamine Dramé

*Et Cheick Hamalla. »*¹¹⁷

¹¹⁷Ismaila Samba Traoré, *Op.cit*, p.33.

Si on remarque bien, les héros dont il s'agit ici, ces hommes que la parole poétique va se charger de célébrer, ont été des résistants. Tout un continent est passé de la liberté à la servitude, du jour au lendemain. La direction de l'histoire est changée et il va falloir entreprendre la reconquête de cette liberté.

*« Voici
Inversé le sens
De notre manche,
Pour toujours
(.....)
Nous sommes objets
De l'histoire
Et les sciences nous fabriquent
Des reflexes »¹¹⁸ (p.33)*

Il s'agit d'une partie du poème qui a pour objet les tribulations des peuples d'Afrique, "La race qui souffre". Elle s'est battue contre l'invasion coloniale, et certains de ses fils (les résistants) ont payé le lourd tribut pour avoir osé défier l'autorité ; d'autres ont péri dans des guerres mondiales quand certains étaient faits prisonniers. Mais comment rendre compte de douleurs aussi intenses que celles vécues par les Africains ? Ils ont vu leur culture bafouée, leur valeur méprisée.

Le jour s'achève (la troisième partie) sur un survol des grands événements ayant marqué la marche vers les indépendances, avec les hommes à qui il est reconnu de diriger le destin de la nouvelle nation, "la Patrie" : Fily Dabo Sissoko, Modibo Kéita, Tiéblé Dramé, les hommes ayant participé à la création du Rassemblement Démocratique Africain(RDA) en 1946 à Bamako.

Cette brèche permet un regard sur toute une classe politique montante du continent en quête d'un bonheur collectif.

¹¹⁸ *Idem*, p.33.

C'est à ce niveau que ce poème rencontre d'autres sensibilités telles que *Fer de lance*, de Bernard Zadi Zaourou ou *Eloge d'un royaume éphémère* d'Emile Ologoudou pour ne citer que les plus apparents du corpus. Mais en fait, nombreux sont les auteurs qui sont séduits par la poésie élégiaque. Surtout ceux des années 70 et 80. Leurs poèmes sont destinés à chanter le sens de l'honneur, la conscience, le patriotisme des Africains. Mais en idéalisant certains qu'ils particularisent en les nommant, ils dénoncent les impies, les traîtres qu'ils généralisent en taisant leurs noms.

Fer de lance de Zadi Zaourou est l'un des premiers poèmes africains à avoir imité la forme du *Cahier d'un retour au pays natal*. Hommage au maître. Mais il s'agit d'une œuvre singulière par le traitement de l'espace qui rejoint celui du village, par le rythme qui est traité comme celui des veillées funéraires où la parole circule d'un pôle à l'autre comme la balle aux mains des joueurs, entre un émetteur et un récepteur-émetteur (R1-E2) et l'auditoire R2. Le poème en prose mêlé de vers libres est présenté par son auteur en ces termes :

*« Fer de lance est une mélodie, une fresque
Gigantesque. Cette mélodie qui s'élève sur la place
Du village où s'illustrent déjà maints autres poètes
Dont les chants, comme un fleuve au long cours
Se déploient est aussi une plume qui a su immortaliser
Les capiteux instants de soufre, de tempête
Et de sang- si ce ne sont des décennies ou des siècles-
Qui virent le peuple noir et ses plus beaux étalons
Monter à l'assaut des volcans en éruption. Pour
La PAIX. Pour la LIBERTE. Pour la DIGNITE de notre race
bafouée. »*¹¹⁹

Dans son œuvre, Zadi Zaourou rend hommage à la race en commençant par ses maîtres, hommes de savoir ou artistes, entrant ainsi dans la lignée des maîtres de la parole du monde traditionnel qui débute toujours en reconnaissant la valeur de leurs prédécesseurs :

¹¹⁹ Zadi Zaourou, 4^{ème} de couverture de *Fer de lance*, Ed Neter/NEI, Abidjan, 2002.

A un géant de la poésie traditionnelle du peuple Bété, Gbazza Madou Dibéro, considéré comme le dernier grand maître du Wiegweu¹²⁰ (le genre dont il fut le spécialiste). Zadi Zaourou le nomme avant de donner sa généalogie :

« *Dowré*
Saluons en cheminant le grand diseur de symboles
Gbazza Madou dibéro
Le maître de la fine et douce parole jaillie de la bouche
L'accompagnateur du mélodieux Pédou
Dazô Weudji, maître du chant parmi la race des oiseaux
Spécialiste du chant sifflé
*Dazô Weudji dont la voix ne s'enroue jamais ! »*¹²¹

Chez Zadi Zaourou, c'est l'épigramme dans la plus pure tradition. Par la parole poétique, il tente de ramener le défunt à la vie. Parmi les héros d'Afrique, il y a, bien entendu, quelques régionaux, locaux qu'il nomme sans plus :

« *Gbeuli de Galba ici en terre d'Eburnie*
*Séka Séka de Moapé en terre d'Eburnie »*¹²²

Mais, il y a surtout ceux d'ailleurs dont la dimension dépasse les frontières et qui viennent d'Afrique comme des Antilles :

« *Moïse et Ramsès de l'antique Misraêm*
Kala Djata

¹²⁰ Wiegweu, "pleurer" en langue bété mais également "racine du deuil" ou encore "libérer la parole poétique". Il s'agit d'un genre poétique funéraire qui doit son nom au drame qui lui a donné naissance.

Un homme, Kati, meurt de strangulation au cours d'une partie de pêche avalant par mégarde une carpe qu'il tenait serrée entre ses dents. Il tentait d'appeler son porteur de hotte au secours. Devant le corps inanimé de son neveu, le patriarche Gbodou Gaga du pays Drii poussa un long cri indescriptible. C'est de ce cri qu'est né l'art du Wiegweu que des générations allaient perpétuer jusqu'à nos jours. Il est psalmodié. Seule la voix et toutes les variations mélodiques qu'elle subit permettent de juger de la qualité de l'art. Le dernier grand maître de cette poésie avait pour nom Gbazza Madou Dibéro dont Bernard Zadi avait révélé l'existence au monde universitaire. Pour se définir, ce maître de la parole se comparait à Dazô Weudji, "oiseau mythique dont le plumage se composerait des plumes de tous les oiseaux du monde et qui chanterait tous les chants de tous les oiseaux du monde". C'est une façon de dire qu'il représente la perfection dans l'art de la parole.

¹²¹ Zadi Zaourou, *Op. cit.*, p.22.

¹²² *Idem*, p.38. (L'un est du centre-ouest de la Côte d'Ivoire et l'autre, du sud.)

Dessalines au cœur d'aigle

Chaka

Samory de Bissandougou

Lumumba et Kwamé des pays de l'or et du diamant hors carat »¹²³

Ces êtres exceptionnels quoique morts, il les appelle “ héros invincibles” et les interpelle directement. Signalons que la forme impérative est un procédé permanent tout au long de l'œuvre :

« Vaillants mais perclus

Vous voici, ô Morts

Longuement accourus des lointains ravages de ma diaspora

Morts

Savourez donc mon hymne aux morts

Pour ma suivie :

- ô vous !

Héros invincibles qui veille les tombes,

Nul après vous n'a su faire germer vos vertus.

Que ne puissiez- vous surgir des entrailles de la terre pour

Dire aux vivants leur infamie ? »¹²⁴

Parmi ces “ombres fortes”, deux particulièrement lui tiennent à cœur. Aussi a-t-il tissé un chant à chacun d'elles. Ce sont Kwamé Nkrumah et Samory Touré.

Kwamé Nkrumah, c'est l'homme qui conçut un destin commun pour toute l'Afrique, une sorte d'Etats Unis d'Afrique qui devait voir le jour dans le panafricanisme. Rêve qu'il partagea avec Patrice Lumumba. Il fut le premier président du Ghana actuel et mourut six ans après en exil après avoir été chassé par un coup d'Etat. C'est pourquoi le poète célèbre sa générosité.

« Je m'en vais célébrer cet autre enfant de chez nous qui

¹²³*Ibidem*, p.39.

¹²⁴Zadi Zaourou, *Op. cit.* p. 55.

Mourut grand

Sublime son cœur

Sublime son âme

.....ses mains »¹²⁵

Ailleurs, François Sangat–Kuo du Cameroun, Bernard Djaha de Côte-d'Ivoire et Boubé Zoumé du Niger abordent d'autres aspects de rituels traditionnels.

Comme Aimé Césaire, Kwamé N'Krumah a vacciné l'esprit d'une partie de l'intelligentsia africaine qui a vu arriver la période des Indépendances. Celui qui a conduit la Gold Coast à l'indépendance fut, comme Senghor, un apôtre du socialisme. Mais le sens qu'il donnait à cette idéologie étant plus proche de la praxis marxiste. En plus, il rêvait de l'unité africaine, l'Afrique unie du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest. Cette utopie dont il fut victime représente justement l'option pour laquelle il est si cher au cœur des Africains.

Le poète Zadi Zaourou, adepte lui-même de l'idéologie marxiste-léniniste, ne pouvait pas ne pas lui rendre hommage dans ce poème consacré justement aux fortes personnalités ayant marqué la marche de l'Afrique.

« *Sublime son cœur*

Sublime son âme

(.....)

Généreuses ses mains

*Célébrons Kwamé-l'ombre-forte »*¹²⁶

Deux essais de N'Krumah, *L'Afrique doit s'unir* (Payot, 1964) et *La lutte des classes en Afrique* (Présence Africaine, 1972) contiennent les principales idées de cet homme politique sur la question. Il est allé le plus loin

¹²⁵ *Idem*, p.38.

¹²⁶ Zadi Zaourou, *Op.cit.*, p.38-39.

possible parmi ses pairs dans cette voie, Julius Nyerere et Kenneth Kaunda de l'Afrique de l'Est¹²⁷.

En fait, parler de l'unité entre les africains est une tautologie, car cette union est l'évidence même.

Quand il écrit le second essai, *La lutte des classes en Afrique*, il n'est déjà plus président. Ce texte est fondé sur le manifeste du parti communiste de Karl Marx qui s'achève sur la dictature du prolétariat. Aux pages 98 et 99 de cet ouvrage, N'Krumah explique les raisons d'un changement radical et les moyens à mettre en jeu pour atteindre cet objectif, jusqu'à la « *violence révolutionnaire* ». Par cette dernière, les révolutionnaires arracheront aux élites leurs privilèges, éradiqueront le racisme et instaureront un état « *qui se fasse garant des aspirations des masses et leur assure une participation à tous les échelons du gouvernement.* »

Mais en réalité, N'Krumah au pouvoir n'a pu mettre en route sérieusement aucun programme socialiste. Il est tombé, comme bon nombre de leaders africains, dans le culte de la personnalité, se faisant appelé Osagyefo (le messie). Il avait suscité plus d'animosité qu'on n'aurait jamais pu l'imaginer. Malgré la vision claire qu'il avait eue de l'Afrique, il avait accumulé des erreurs, et des incompréhensions s'étaient installées entre son peuple et lui. A sa chute, il y eut plus de réjouissances que de détresse. Mais avec le temps beaucoup, à commencer par le peuple ghanéen, ont compris qu'un homme comme lui ne se rencontre pas tous les jours. Voici les dernières lignes de cet ouvrage :

¹²⁷ Julius Nyerere est l'homme politique qui fonda la Tanzanie. Par le parti politique qu'il contribua à faire naître, le TANU (Tanganyika African National Union) en 1954, il conduisit la colonie à l'indépendance en 1961, en tant que Premier Ministre du Tanganyika. Ses principaux écrits sont : *Socialisme, Démocratie et unité Africaine* (Prés. Afr, 1970) ; *Indépendance et éducation* (Clé, Yaoundé, 1972) et *Liberté et Socialisme* (Clé, Yaoundé, 1972) ; Le socialisme de Nyéreré est axé sur l'homme et sur les valeurs africaine de la famille (UJAMAA). Cette voie telle qu'elle a été expliquée garde plus d'affinités avec la vision de l'homme dans l'Afrique ancienne. En cela, il est très proche du leader zambien, Kenneth Kaunda. Kenneth Kaunda est le premier président de la Zambie. Il a publié un ensemble de correspondance adressé au pasteur Colin Morris, dans lesquelles il donna la priorité à l'homme : *Une politique pour l'homme en Afrique, les Bergers et les Mages* (1970)

« Le 16, (Mai 1972) N’Krumah est inhumé à NKroful, son village natal, après que des milliers et des milliers de Ghanéens eurent défilé devant sa dépouille exposé la veille dans la capitale. »¹²⁸

Ses compatriotes, il est vrai, ont déjà eu le temps d’oublier quelques peu le naufrage des dernières années d’autant que les successeurs du président du CPP n’ont guère amélioré la situation du pays. Mais surtout avec le recul, qui permet de juger un homme sur l’ensemble de sa vie. Ils se souviennent d’avoir eu pour président, un leader charismatique capable de réunir les ghanéens autour d’un idéal, un chef d’état de statut international, respecté à l’Est comme à l’Ouest, et surtout un grand africain, l’un de ces hommes qui marquent non seulement l’histoire de leur pays, mais l’Histoire tout court, un visionnaire, homme symbole de l’unité africaine mais aussi de la décolonisation, de l’indépendance économique, du développement au service du peuple tout entier.

C’est fort de cette carrure exceptionnelle qui fut la sienne, que le poète Zadi Zaourou l’a élu héros continental et lui a dédié ce chant épique dont nous citons un extrait :

« Rouge

Rouge et rouge ma lune

Le soir

Au lendemain des mélasses d’Accra

Mon soleil s’est effondré du jour où loin des côtes d’Afrique

*Le dernier de mes mages a lancé au grand désespoir de mon
peuple*

Son premier chant du cygne aux portes de l’exil

Rouge

Rouge et rouge ...

Oh ! ...

Je savais qu’agilement Kwamé dansait la danse des sorciers

¹²⁸ David Rooney, selon *La biographie de N’Krumah, l’homme qui croyait à l’Afrique*, Jalivres, traduit et adapté de l’anglais par Renaud de Roclubrume et Anne Kraft

*Je savais qu'il avait le mollet maigre e la jambe frêle de macoco
Qu'à peine ses reins d'enfants supportaient son corps immense
mais il chantait, lui, le chant guerrier de l'oncle Ho et le suc de
ma terre inspirait son âme toute de vaillance.*

Son glaive ?

Son glaive n'en voulait qu'aux flibustiers d'occident

Et c'est pourquoi, Dowré,

*Je lui pardonne de n'avoir découvert qu'à moitié les pistes
rouges de chine*

Il était borgne, le bel enfant

*Et c'est pourquoi je lui pardonne de n'avoir découvert qu'à
moitié les pistes rouges de chine ...*

Seul debout dans la tourmente

Seul il bravait encore les sourdes intempéries :

Déflations vespérales

Vipères dévoreuses de vents

Criquets - célestes - criquets ! ... »¹²⁹

Dans ce court extrait, le poète retient trois faits caractérisant le leader africain :

D'abord sa mort. Après tout, c'est d'un chant funéraire qu'il s'agit. Un véritable drame. Elle eut lieu hors d'Afrique (à Bucarest en Roumanie) alors qu'il vivait déjà en exil en Guinée Conakry.

Ensuite, sa période de tâtonnement

« Kwamé dansait la danse des sorciers

il avait le mollet et la jambe frêle de macoco »¹³⁰

N'Krumah s'était fait appeler « Osagyepo » (le messie). C'est plus qu'un monarque que symbolise ici le mot « Macoco », nom d'un roi de l'ancien royaume du Kongo, alors qu'il venait d'arriver au pouvoir, « ses reins

¹²⁹Zadi Zaourou, *Op.cit.*, pp.40-41.

¹³⁰ Zadi Zaourou, *Op.cit.*, p.41.

d'enfants ». Ce qui paraît plutôt une entrave, mais il bénéficie de l'indulgence des poètes parce qu'a su choisir une ligne qui lui convenait.

Enfin, le choix politique : N'Krumah avait viré à gauche. Il avait consacré ses forces à la lutte de libération nationale. Mais cette radicalisation politique à gauche est nouvelle, une option rendue officielle en novembre 1965 après la publication de son ouvrage, « le néocolonialisme, dernier stade de l'impérialisme ». Jusque là il avait été soutenu à fond par les Américains. Et cela est salué par le poète comme un acte de courage de la part de ce résistant à la colonisation occidentale comme Ho Chi Min le fit.

« Mais il chantait lui, le chant guerrier de l'oncle Ho et le suc de ma terre inspirant son âme toute de vaillance. »¹³¹

Il avait aussi risqué sa vie en s'opposant, selon le poète, « aux flibustiers d'occident ».

N'Krumah, en définitive est un héros qui mérite reconnaissance, qui est digne d'être honoré par un maître de la parole. Avec lui, Samory Touré de Bissandougou, dont la caractérisation occupe la dernière partie de *Fer de lance I*.

Le chant en faveur de Samory est, « un didiga fameux »¹³². Le poète retient de ce héros d'Afrique de l'ouest, sa mort, ses hauts faits, la valeur de ses Sofas :

¹³¹ *Ibidem*, p.41.

¹³² Le Didiga est une esthétique théâtrale à vocation initiatique dont le promoteur fut le poète et dramaturge Zadi Zaourou entre 1980 et 1990. C'est de la littérature orale qu'est tiré cet art comme le spécifie l'auteur : « art du récit propre aux chasseurs bété de Côte d'Ivoire, le Didiga raconte les aventures de ces initiés dans leur lutte contre les bêtes de la jungle ». En général, ces héros s'en sortent mais ils peuvent perdre la vie également.

S'appuyant sur la dimension de ces récits, le dramaturge a su orienté les recherches vers le symbolisme et il rendit universel la notion de Didiga avec une perspective nouvelle. Désormais, le Didiga désigne tout ce qui relève de l'impensable, du paradoxe. Dans la postface de *La guerre des femmes*, NEI/NETER, 2001, p.123, Bernard Zadi explique de l'ancien au moderne et comment on peut prendre en compte les héros de notre temps :

« Il se caractérise par les traits suivants : une situation, l'intrigue relevant toujours de l'impensable. Un héros idéal et redresseur de tort, tout à l'image de l'antique héros de Didiga, Djerbeugbeu. Des affrontements épiques, des métamorphoses, des mystères... bref une action tout trépidante et chargée de vie parce que s'accomplissant dans la lutte de chaque instant. Une symbolique des couleurs dans laquelle notamment le blanc et le noir signifient le conservatisme et le rouge le changement. La présence d'un esprit, Ouga, pactisant tantôt avec les faibles tantôt avec les pouvoirs en place, tantôt avec les forces montantes en lutte. Un symbolisme des personnages, des situations, des sons, des objets, des lumières. »

Sur cette base, l'empereur Samory Touré, du moins son histoire peut être qualifiée de « Didiga fameux ». Ce qui est considéré comme impensable ici, c'est comment ce héros libérateur qui a

La mort de Samory fut tragique : mort et oublié

« *Il mourut Samory Touré*

De mort bicéphale. Le dard du criquet et nul parc,

Nulle effigie ... pas même une ruelle

Pour redire à mon cœur son idéal et son nom »

« *Il mourut l'Emir Almamy Samory*

*De mort bicéphale - le dard du criquet – à sa gloire nulle effigie ! »*¹³³

Au contraire, ses bourreaux sont glorifiés. C'est pourquoi, il a décidé de le célébrer, de le hisser à la place qui lui revient.

Qu'a-t-il fait ? Pourquoi le poète le considère-t-il comme un héros ?

Samory Touré fut un résistant. Il s'opposa farouchement à la pénétration coloniale pendant sept ans :

« *Il guerroya sept ans. Sept années longues et longues ; quatre vingt-quatre lunes pendant lesquelles le Manding accumula faits et gestes et se couvrit de gloire.*

*Longtemps encore le monde se souviendra des Sofas car immortels furent leurs exploits et sublime leur exemple »*¹³⁴

Malgré sa fin tragique, le poète le proclame glorieux, vaillant, combattant de la liberté. Mais au delà de la personne de Samory, c'est à ses soldats, les Sofas, qu'il consacre le plus grand espace, à leur description et au sentiment que leur personnalité éveille dans le cœur des populations

dit non à la servitude en résistant la pénétration française a pu être sujet de tant de trahisons même de la part de son propre fils Karamoko. Tel est le fondement de cette pièce, *Les sofas*, que Zadi Zaourou consacra à la bravoure des soldats de Samory et qui fut jouée lors de la saison théâtrale de 1972 par l'Institut National des Arts, INA, dans une mise en scène de Jean Favarel, son directeur.

Le poète Zadi a toujours été fasciné par le genre épique. Chaque fois qu'il a pu insérer dans une quelconque de ses œuvres une référence à ce genre, il n'hésitait pas à le faire. Dans le cas des *Sofas*, ce qui semble déterminant, c'est le fait que celui qui apparaît à ses yeux comme un véritable héros national ne puisse pas bénéficier des honneurs dû à son rang d'où la double mort dont il parle, « *Il mourut l'Emir Almamy Samory/ De mort bicéphale-le dard du criquet- à sa gloire nulle effigie »*

¹³³ Zadi Zaourou, *Op.cit.*, p.48.

¹³⁴ *Idem*, p.51.

- Les Sofas, soldats de Samory sont des héros aux vertus multiples auxquels le poète Zadi a déjà consacré une œuvre dramatique. D'ailleurs, *Fer de lance* ne fait qu'intégrer le passage qui constituait la fin des *Sofas*.

*« Ils allaient
Front haut ;
Ces conquérants infatigables
Et leurs têtes noires effrayaient “les fauves à l'affut »¹³⁵*

- Les soldats, véritable arsenal, le poète les décrit comme étant invincibles :

*« Nulle entrave n'inquiétait leurs jambes trempées
Et leur cœur était de granit »¹³⁶*

- Ils ne craignaient ni le soleil, ni la pluie, ni le tonnerre, ni l'éclair. Quelque chose en eux échappait à la condition humaine.

*« C'étaient des génies infernaux,
Des fils d'invisibles puissances souterraines »¹³⁷*

- C'était des gagners

*« Ils allaient,
Ces géants surgis des entrailles du continent
Après au combat
Ils n'avaient de trêve que pour savourer leur victoire »¹³⁸*

¹³⁵Zadi Zaourou, *Op.cit.*, pp.51-52.

¹³⁶*Idem.*, p.51.

¹³⁷*Ibidem*, p.51.

¹³⁸*Ibidem*, p.51.

L'épopée de Samory et ses Sofas est construite suivant des termes parallèles à ce qui unit dans la *Chanson de Roland*, le roi Charlemagne et ses douze preux

- Des Sofas et de l'Almamy, le poète dit :

*« Bénis soient vos cœurs
Guerriers indomptables
Bénis soient vos fils
Pour que vive et règne toujours plus magnifique
Notre almamy au cœur si pur »*¹³⁹

- Les Sofas sont aussi les “Lions du Wassulu !”, les “intrépides”. La France devient “le pays des glaces éternelles”.

II- HYMNES AUX DIVINITES

Pour continuer de détailler le thème de la race noire à travers les poèmes qui témoignent d'elle. Commençons par ce poème que le poète Zadi Zaourou a consacré un mythe, “Kaidara” qu'il considère comme la source du savoir :

*« Kaidara !
Ah génie tutélaire de nos ancêtres
Ton nom sur ma survie sommeille sur la langue des
Bergers du nord et des pays du soleil levant
Didiga je te nomme
Et sur mes lèvres où s'animent les chants du culte,
Viendra fleurir pour ma survie

Ton lourd baiser d'ombre forte
Toi le merveilleux
Le lointain
Le bien proche Kaidara »*¹⁴⁰

¹³⁹Zadi Zaourou, *Op.cit.*, p.52.

¹⁴⁰*Idem*, p.38.

Révéle au grand public par Amadou Hampaté Bâ, *Kaidara*, comme œuvre littéraire, a été analysée sous toutes les dimensions, en tant que conte, mythe et poème, tant il séduit par sa forme que par son contenu. Cette divinité qui s'identifie au nombre des symboles qui la composent a bénéficié d'une étude savante sémantico-stylistique de la part de Zadi Zaourou. Ce poème est le résultat de la fascination qu'a exercé ce mythe sur le poète. Il lui demande parce qu'il est un génie, de l'habiter et de l'inspirer. C'est dans le même sillage que des autres poètes ont adressé les hymnes à d'autres divinités. Nous faisons allusion aux poètes béninois, Michellis P. Azando, François D. Angouinou, Agbossahessou, et au poète ivoirien, Bernard Djaha.

Pour montrer que tous les dieux ont le droit d'être célébrés des poètes africains, Michellis P. Azando, poète béninois a consacré son recueil *Au fil des temps au fil des idées* à présenter ce qu'il y a de positif en Afrique et, entre tout, les dieux. « Passeport pour l'Afrique » ressemble à la carte d'identité d'un pays et de ses habitants. Ses dieux, ses principes, ses civilités, comment entrer dans ses intimités.

« Quand vous irez en Afrique

Ouvrez les yeux et croyez

Voyez grand, voyez beau

Car tout est là-bas

Signes et symboles

*La nature et les dieux parlent à tout instant »*¹⁴¹ (Michellis P. Azando, *passport pour l'Afrique in au fil du temps au fil des idées p.19*)

Ce qu'exprime cette première strophe peut être considéré comme une introduction à cet univers dans lequel chaque être et chaque chose est entourée de mystère, et qui sera développé tout au long des 14 autres strophes dont la dernière est consacrée au Dieu Suprême. Cette poésie relève de la poésie sacrée. Les pays comme le Bénin, le Togo et le Nigéria connaissent parfaitement la poésie sacrée qui est constituée en grande partie de chants rituels, de prières, d'incantations magiques, d'hymnes aux divinités. Ces

¹⁴¹ Michellis P. Azando, « Passeport pour l'Afrique » in *Au fil des temps au fil des idées*, 1990, p.19.

derniers sont majoritairement consacrés au Dieu suprême mais aussi aux dieux intermédiaires. Chez les Yoroubas, ethnie proche des Fon, cette poésie s'appelle "Oriki."

Dans la dernière strophe de ce poème, Azando énumère tous les noms du dieu suprême chez les Fon avec en notes les différents sens :

« Dieu, notre Dieu

Et le plus grand, le "MAHOU" l'inégalé

Il est l'immensité » où sombre la multitude d'étoiles

Celui dont les siècles des siècles

N'épuisent pas la bonté ; parce qu'il a jugé

Tout être, visible et invisible

Digne de venir du néant à l'extase

C'est lui ADJALONLON, le SEGBO-LISSA »¹⁴²

Dieu suprême, c'est le "MAHOU", l'inégalé et l'inégalable, l'ADJALONLON l'Eternel, Dieu du destin, du commencement et fin de toute chose ; le SEGBO-LISSA, grand et créateur. Le poète spécifie que LISSA est un nom rituel de Dieu signifiant "Dieu asexué" tenant dans ses mains le disque du soleil et de la lune, symbole du jour et de la nuit et de tout le créé, le visible et l'invisible.

On sent, dans cette définition, une note de syncrétisme religieux. L'idée de soleil renvoie dans plusieurs régions à la lumière de l'initiation. Les Aztèques parlent de "miroir fumant" pour désigner le soleil, dieu qu'ils ont hérité des chichimèques.

Mais quand nous parlons de syncrétisme, nous voyons qu'au niveau du mot ADJALON, les Yorouba désignent au nom d'ADJALAN¹⁴³ le dieu du destin, mais il s'agit d'une divinité qui participe avec OLORUN à la création des hommes. Il y a également le fait que le poète dise de ce dieu « *qu'il a jugé*

¹⁴²Michellis P. Azando, *Op.cit.*, p.22.

¹⁴³ ADJALAN : les travaux de Wandé Abimbola sur les textes sacrés du peuple Yorouba, notamment "The concept of human personality" au colloque sur "La notion de personne en Afrique noire" organisé par le CNRS, no 544, pp.74-89. Ces travaux sont également cités en illustration dans l'ouvrage de Ruth Finnegan, *Oral literature in Africa*, Nairobi, Oxford university press, 1970/1976, pp.81-271.

tout être visible et invisible digne de venir du néant à l'extase »¹⁴⁴ : Azando qui est prêtre, superpose, à notre sens, ce qui est à la base même du christianisme la notion de péché méconnue par les religions africaines. La religion chrétienne a fabriqué aux occidentaux une conscience malheureuse. Elle a mis l'accent sur l'absurdité de l'existence terrestre parce que l'homme a péché. Aussi, ce n'est qu'après la mort, et si on remplit les conditions, qu'on pourra jouir de l'extase, de l'éternité, une réalité qui est partagée par les sociétés précolombiennes.

Les Africains ont, bien entendu, conscience de la précarité de la condition humaine ; mais ils tournent le dos à la tristesse et se réfugient dans l'idée selon laquelle personne ne meurt. D'ailleurs, la strophe 12 du même poème le reconnaît clairement :

*« Paradoxe ou souhait ardent
On ne meurt pas en Afrique,
Qui est le pays de la vie ;
Et à y croire,
Dur comme fer
On participe à l'immortalité des baobabs
Des Irokos ou autres essences de la forêt »*¹⁴⁵

Nous ne sommes pas loin de ce que développe Birago Diop dans son texte "souffles" et de l'expression, « *les morts ne sont pas morts* »¹⁴⁶. Les poètes béninois et togolais, à quelques exceptions près, témoignent de la vitalité de leurs cultures anciennes fondées sur le sacré. Bon nombre de poèmes font allusion aux manifestations du Vaudou, une des rares religions africaines à avoir survécu au déluge occidental, qui avait d'ailleurs pu être exporté dans le nouveau monde (Caraïbes et Amérique latine) au temps de l'esclavage. A l'heure actuelle, elle bénéficie de structures de diffusion plus solides que sa branche africaine.

¹⁴⁴ J. C Lambert, *Introduction à la poésie de l'ancienne Mexique*, Mercure de France, 1960.

¹⁴⁵ Michellis P. Azando, *Op.cit*, p.21.

¹⁴⁶ Birago Diop « Souffles » in *Leurres et lueurs in Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, p.145.

Du répertoire de la poésie béninoise, nous extrayons ce texte d'Agonvinon, un poème insolite intitulé "soldat de chez nous". Il y décrit les fonctions des Esprits qui sont Bliguédé, Zamgbèto et ORO tous trois "rois de la nuit, ennemis du sommeil et protecteurs des hommes". On le reconnaît à la particularité de leur voix. Leur présence est marquée par la voix qui se fait douce comme la berceuse, mais par celle également stridente à la manière du cri d'effort que pousse le voleur qui vient de se faire prendre. Quand souffle le vent aussi il s'agit des mêmes esprits. Ils apparaissent comme les véritables gardiens des cités. Le vibrant hommage que le poète leur rend a pour fondement la tendance actuelle à les considérer comme désuets, sans valeur. Là-dessus, la fin de ce long poème est sans ambiguïté.

Soldat de chez nous,

Leur voix aussi, c'est la terreur,

Terreur sans kaki

Terreur sans képi.

Bliguédé, n'as-tu pas la réputation

De rouler sur le sol nu

Le maraudeur surpris au pied du mur ?

As-tu des pieds ? –Non ;

Tête ? –Point ;

Bras ? –Encore moins,

Mais tu possèdes la gorge

Pour gémir

Pour gémir...

Zangbéto, toi qui habites au-delà des mers,

Tu as la gorge

Pour gronder

Pour gronder

Et toi, Oro, qui vient du pays yoruba,

Qui sifflottes et sifflottilles

Tu fais chanter les arbres,

Tu rases aux arbres leurs feuilles

Aux hommes leurs oreilles endurcies.

Grâce à vous dans mon village

Les brebis et les agneaux

Les coqs et les cochets
Les veaux et les vaches goûtent la rosée de la
[nuit entière.
Soldats de mon pays, je vous salue,
Soldats de mon pays, je vous salue,
Mais, de grâce, Hommes de mon temps,
Ne prostituez pas les soldats de chez
[nous. » ¹⁴⁷

En faisant appel à un langage coloré Agonvinon implore à sa manière la reconnaissance de l’Afrique nouvelle pour la sauvegarde de ce qui constitue l’essence-même de la vie. Les anges gardiens qui vous évitent les dangers que vous ne voyez pas.

Un autre regard sur ce thème avec Agbossahessou. Dans un français recherché mais combien succulent et accessible, le poète crée des textes laudatifs qui rivalisent de poésie : “Oremus”, “Ames nègres” “AZIZA” entre autres poèmes composant *Les haleines sauvages*.

L’Afrique des dieux est présente dans l’écriture du poète béninois. Il situe sa création au cœur de trois grandes religions, la foi païenne, la foi chrétienne et la foi musulmane. Nous évoquons tantôt sa grande érudition dans la première partie de ce travail. Il expose ses talents de griot, poète traditionnel qui sait exprimer, enseigner et flatter. Dans ce poème intitulé “Ames nègres”, le pluriel étant le signe de la multiplicité, le poète explore ici les contours de l’existence selon la conception ancienne, à commencer par le Dieu suprême.

AMES NEGRES

Dieu d’ébène au front baigné de sueur, vaudoun oint
D’huile de palme, toi dont la puissance musculature
Vernie accroche les reflets du radieux soleil d’Afrique,

O Ame nègre

¹⁴⁷ François Agonvinon *Cris et paroles*, in E.Gonsalvès, *Poésie du Bénin*, Ivry sur seine, Ed. Silex/ACCT, 1983, pp.116-119

*C'est vers toi que moment
Ce matin, mes prières
Et mes cantiques
Tu ne veux pour tout vêtement qu'un lambeau de cotonnade.
Taillé en Hercule, tu incarnes la force et tu es beau
Dans ta nudité sculpturale.*

Le passage introductif du poème présente le Vaudou, Dieu suprême, cible de cette prière. Le poète le saisit sculpté (Dieu d'ébène) et maquillé à visage humain, un homme robuste et légèrement vêtu, installé dans ses appareils divins (oint d'huile de palme). Il se trouve qu'au dire du poète cet être s'incarne chez l'homme en activité. C'est pourquoi, la suite du poème est un champ adressé à tous ces travailleurs : le cultivateur, le paysan, le chasseur, le forgeron, le grimpeur de cocotier, le vannier, le charpentier, le bûcheron, le lutteur, le bouvier, le colporteur, le pêcheur, le piroguier. Ce que le poète salue, c'est l'énergie qui se dégage de tous ses corps en mouvement. Tout comme les femmes, la meunière, la pileuse en activité, même celles très âgées et malades qui trouvent moyen de tresser « *le jonc en chevrotant une chanson d'autrefois et, par moments s'interrompt pour expectorer.* » On se croirait au pays de Kaïdara, car ce poème se construit en partie sur les mêmes paradigmes que le mythe peul. Quand Kaïdara se décida à se révéler au héros Hammadi, il lui confia que chacun des symboles qui ont jalonné son parcours représentait Kaidara. Ce poème procède à l'identification du vaudou en personne. C'est par la fonction didactique que le poète met en avant – par exemple, “ce charpentier de vaste carrure, ce bûcheron tordu par la tâche, c'est toi”. La fin du poème poursuit l'encodage du vaudou dans le monde artistique :

*«Ame nègre,
O divinité féconde dévorée
D'une soif perpétuelle d'activité,
C'est toi que j'invoque
A genoux ce matin
Sous ma paillote.*

*Tu animes de ton souffle l'artiste qui confie l'expression
de sa pensée aux lignes et aux formes de son invention.
Le talent du brodeur Malien et le génie du pyrograveur
dahoméen n'on rien à envier aux conceptions
occidentales. Les masques baoulés, les tympanes du Bénin,
les cuivres et les tentures du pays guévi, les meubles
sculptés des bords du zou, la filigrane ouolove,
les nattes et les maroquineries haoussas exaltent ton génie.
Tu es la muse de l'aède. Tu es la fée du tisserand
qui assis par terre devant son métier primitif,
fait naître sous ses doigts le magnifique tissu historié aux tons chaud.*

*Tu es le maître,
O Dieu tutélaire !
Tu es le maître
De nos destinés
Et moi, prosterné,
Je te rends grâce.*

*Ame nègre dont l'existence est gestes de et chansons,
Ame nègre que les sous-bois ont imprégnée de
Calme et de mystère,
Ame nègre que les durs labeurs et les longues
attentes ont façonnée à la patience et à la persévérance,
Ame nègre inconnue parce que profonde et complexe
C'est pour toi, c'est pour t'implorer que je me suis
lever avec l'aurore.
Exauce ma prière.*

*Voici. Les temps sont venus. Dis aux nations ta vitalité,
ta puissance et l'ampleur de ton envergure.
Révèle-toi au monde, je t'en conjure, révèle-toi
et, chaque matin à l'heure où le premier coq sonne la diane,
j'irai dans ton temple. Là, selon un rite millénaire venu*

*du plus lointain des âges, je pousserai vers toi mes pieds
l'un après l'autre en signe d'adoration, puis à genoux,
en murmurant tes louanges, j'arroserai ton autel d'huile rouge ;
j'y reprendrai du son délayé dans de l'eau, des grains
de haricots bouillis, de l'alcool de calou et le sang chaud d'un poulet.»*

Ce texte présente le vaudoun¹⁴⁸ comme le dieu de la vie, source d'inspiration des artistes. Par sa présence il les revigore et les soutient dans la création. Cette image de muse est largement développée dans le poème "AZIZA" dont les deux premières strophes se déroulent ainsi :

*O Aziza*¹⁴⁹

*O Aziza muse d'Afrique,
Vierge au cou de gazelle,
Aux yeux ensorceleurs,
A la taille menue et cambrée,
Aux seins gonflés,
Aux hanches plantureuses,
Je viens au seuil de ta case,
Baiser la terre à genoux
Et t'implorer.*

*Déesse aux métamorphoses étranges et subites,
Reine de quinze cent génies,
Le miel ne chasse pas la mouche :
Ne me repousse pas
A l'appel de l'agneau
La brebis accourt :
Accueil mes paroles*

¹⁴⁸ Peut s'écrire vaudou ou vaudoun

¹⁴⁹ Cf. C 15

*Au bruit de ton nom
J'ai volute connaitre
Et je me suis levé à l'aube.*

De cette déesse dont les traits sont ceux d'une très belle femme, voici ce qu'en dit Adrien Huannou :

« Cette innovation à la déesse AZIZA est une profession de foi païenne. AZIZA, divinité des bois est, selon la croyance populaire Fon, l'inspiratrice des chanteurs traditionnels. L'imagination populaire la présente sous les traits d'un nain vif, espiègle et à la tête hypertrophié. Le portrait qu'en dresse le poète est plutôt idéaliste. Pour bien chanter, il faut être possédé par Aziza, c'est elle qui inspire aux poètes-chanteurs de chez nous les mélodies les plus suaves. Le poète n'a donc pas tort de l'assimiler à une muse, à une nymphe ; elle est son inspiratrice »¹⁵⁰

Tout comme les poètes béninois savent prouver leur attachement à la religion de leur peuple, Bernard Djaha, poète ivoirien montre tout aussi bien qu'il est enraciné dans ce continent africain. Il recrée l'image mythe d'une Afrique qui remonte au commencement des temps, l'Afrique primitive qu'il appelle "le peuple de l'ombre". C'est dans "libation", le dernier du recueil *cors et cris* que se trouvent exposées les différentes facettes de cette images.

Par le titre "Libation", le poète se constitue le lien entre le monde des humains et le monde des esprits. La libation est le rituel qui consiste à solliciter la présence des esprits au cours des manifestations d'envergure en versant la boisson. Le poète se souvient et éprouve la nostalgie de ce qu'était l'Afrique réconciliée avec elle-même, avec ses rites, ses cultes, son type d'enseignement, cet art de la parole en tant que support d'enseignement. Il s'offre l'occasion de revisiter cette Afrique de tous les étants à commencer par le monde immatériel composé de l'être suprême suivi des divinités terrestres :

¹⁵⁰ Adrien Huannou : *Trois poètes béninois*, Yaoundé, CLE, 1980, p.96.

*LIBATION*¹⁵¹

ô Dieu des dieux

Esprits des eaux et du feu

Génies des forêts des ombres

Omniscients gardiens de nos ébats terrestres

Je viens à vous. »

Ces formules sont presque classiques. On les retrouve d'un pays à l'autre. Les esprits dont parlent les poètes président aux destinées de nos populations. Ils fécondent la terre, et donnent vie. Ils assistent les défunts.

Dernier aspect de cette "libation", le poète prie les Esprits d'insuffler un esprit de paix dans les cœurs des Africains d'où qu'ils soient, car l'avenir semble incertain.

La nuit tombe sur les auges muettes

Et nos mains en rut ont fécondé

La glèbe qui implore votre souffle

Du levant au couchant le ciel s'obscurcit

Sous nos pas commun s'attardent

Les relents des élans guerriers

Bénissez la ronde des cœurs

Bénissez la l'appel des cors

ô Dieux des dieux

Le peuple de l'ombre que talonnent

Les aboiements des clabauds se meurt

Sous les ruades des nuits d'exil

Préservez mon sang des longues

Transhumances

ô immortels

Daignez porter à vos lèvres

¹⁵¹ Cf. C 128

Ce lait de rôniers séculaires.

La fin du poème qui s'achève sur l'Afrique des temps modernes dans toutes ses contradictions, est signe de la volonté de sauvegarder le respect de la tradition. Nous venons de développer-là quelques aspects du thème car bon nombre de poèmes sur les villes et les éléments de la nature auraient mérités d'être pris en compte.

CHAPITRE II

ASPECTS DE L'AMOUR DANS LA POESIE DE LA DEUXIEME GENERATION

Thème lyrique par excellence, l'idée d'amour foisonne dans la poésie des peuples de tous les continents.

L'amour, du point de vue philosophique, fait partie de ce qu'on appelle les rapports entre les personnes et qui se déterminent comme pouvant être directs ou indirects, immédiats ou médiats et qui se répartissent en quatre catégories : affectifs, intellectuels, actifs et religieux.

L'amour appartient au rapport d'ordre affectif, sur le même plan donc que l'émotion, la sympathie, la pitié et l'amitié, le regret et la haine : ce sont des sentiments. Le sentiment étant un état affectif caractérisé par la prise de conscience et la fixation d'une ou plusieurs tendances sur un objet déterminé qui, du coup devient distingué et privilégié. Mais le sentiment peut être

inconscient. René Descartes l'atteste dans le *Discours de la méthode* : « L'action de la pensée par laquelle on voit une chose étant différente de celle par laquelle on connaît qu'on voit, elle est souvent l'une sans l'autre » (*Discours*, 3^{ème} partie, 1^{ère} partie).

En somme, le sentiment est un amalgame de tendances, de désirs, de représentations. Autrement dit, tout ce qui a trait à l'affectivité, à l'imagination et à la réflexion. En règle générale, suivant leur objet et leurs tendances, on distingue plusieurs sortes de sentiments : les sentiments personnels, à l'image de l'égoïsme, les sentiments dits interindividuels, ceux déjà mentionnés plus haut, les sentiments sociaux relatifs soit à l'humanité, à la patrie, à la famille ou à la profession et enfin les sentiments idéaux qui peuvent être esthétiques, religieux, intellectuels et moraux.

Les poèmes auxquels nous avons affaire abondent en toutes sortes de sentiments ; parfois, les uns sont superposés aux autres. Rares sont ceux qui sont développés de façon unilatérale. Néanmoins, nous avons dégagé trois axes qui sont : l'amour de la terre ou l'amour de sa patrie, l'amour du peuple et l'amour sensuel. Ils sont plus clairement exprimés que d'autres.

Il s'agit d'un concept qui regroupe à la fois tous les aspects de l'humanisme et de la sensualité, de l'amour-sentiment. L'amour-sentiment est un thème méconnu chez les " poètes de la Négritude" ; ceux-ci donnent l'impression que c'est un délit d'écrire un poème d'amour, d'évoquer les sentiments affectueux qui lient un homme et une femme. En fait, l'obsession de la race et l'ascétisme du combattant qu'elle commande empêchent un tel comportement. Même dans les cas d'exception que constituent certains textes de Senghor, « l'absente » entre autres, il s'agit d'un amour célébré de façon aristocratique.

En revanche, sur ce point, la poésie de la deuxième génération apparaît libérée. Elle est tout à fait ouverte à la thématique universelle et par rapport à la négritude, complètement saturée de poèmes d'amour. Ceci est très important. Par cette porte, les poètes rejoignent ceux de tous les continents et de tous les temps. *Maieto pour zékia* de Bohui Dali est d'abord un vaste cri d'amour pour cette héroïne qu'est Zékia. Ils sont nombreux les poètes qui intègrent nécessairement ce thème même si parfois leur préoccupation est ailleurs. Et nous comprenons aisément pourquoi abondent les sous-thèmes comme la

femme, le bonheur, la paix. *Sitou* de Dorkenoo et *Lumières sonores* de Fiadjoe sont représentatifs de ces aspects.

L'amour est donc un thème constant chez la quasi-totalité des poètes post-négritudiens. Nous en parlons à travers quatre sous-thèmes qui nous apparaissent très clairement : l'amour de la terre et/ou de la patrie, l'amour du peuple et l'amour charnel ou amour sensuel et enfin, l'amour érotique. Nous relèverons au passage quelques aspects mineurs que sont les thèmes de la fraternité, de la paix, du bonheur et de l'espoir.

Au plan méthodologique, c'est *Latérite* l'œuvre de la poétesse ivoirienne Véronique Tadjo qui traite de façon originale toutes les facettes de ce thème qui nous sert de guide. Et d'abord, l'amour de la patrie.

I. L'AMOUR DE LA TERRE : L'AMOUR DE LA PATRIE

D'origine latine, le mot "patrie" vient de "patria¹⁵²", "pays des pères" qui lui-même dérive de pater "père". Ce sens étymologique établit le terme patrie comme synonyme de nation, pays ou cité. Quant au patrimoine, cette notion vient elle aussi. Il faut comprendre le terme patrie comme patrimoine culturel et matériel d'un peuple. Le patrimoine, du latin « patrimonium » dérive de « papa » qui signifie père. C'est l'ensemble des biens qu'un peuple se transmet de génération en génération. Le patrimoine matériel regroupe le territoire défini par les frontières et sa configuration, les populations qui se disent compatriotes et qui sont perçues comme puissance matérielle, l'équipement, les constructions, enfin, tout ce que les marxistes appellent infrastructure.

Le patrimoine culturel, quant à lui, a un rapport direct avec l'univers des idées ; il renferme la littérature (orale et écrite), l'art sous toutes ses formes et dans toutes ses manifestations, la religion, la science et la philosophie, enfin, tout ce que les marxistes désignent du terme de « superstructure ».

Cela dit, on appelle patrie, l'ensemble de biens collectifs transmis de génération en génération. C'est la personne morale collective qu'on aime comme sa mère (la mère patrie) et qui mérite qu'on sacrifie sa vie pour elle.

¹⁵² Grand Robert, Volume 7, NRI, 1992, p.180.

C'est ce sentiment de la patrie qui est le patriotisme. Exprimer des sentiments contraires fait de nous un antipatriote et n'avoir de considération que pour sa seule patrie et renier tout ce que fait autrui, fait de nous un chauvin. Le chauvinisme est le fait de manifester un attachement étroit à sa patrie.

Les poètes africains s'écartent le plus possible du chauvinisme. Au contraire, leurs textes pour la plupart finissent par aboutir à l'universel. *Latérite* de Tadjou est représentative à ce propos.

Latérite est un hymne dédié à un espace géographique, à ses hommes et à sa culture. Il s'agit de la ville de Korhogo, au Nord de la Côte d'Ivoire, au cœur du pays Sénoufo. Et dans le déroulement de ce poème, se succèdent toutes les phases que connaît le phénomène de l'amour, de l'amour du paysage à l'amour sensuel. A ce titre, il représente une sorte de synthèse de ce qui existe en la matière et qui se retrouve de façon éparse chez d'autres poètes. L'œuvre transcende, en effet, les particularismes pour rejoindre l'universel. A ce titre encore, on peut parler de poésie et enracinement. Comment se présente-elle ?

Latérite est un poème qui combine deux modes d'expression, le mode narratif et le mode lyrique. Il raconte une histoire d'amour qui s'épanouit et qui s'éteint. Et comme toute aventure, il traîne avec lui son lot d'espoirs et de désespoirs, de joie et de regrets. Cet amour s'est d'abord enraciné dans un terroir. C'est ce qui justifie la part importante qu'occupe l'amour de la terre, car de lui dépend l'évolution du texte. Il ouvre et commande en fait toute la structure interne dont nous relevons d'emblée les traits essentiels avant d'en venir à l'étude thématique.

Ce long poème de 93 pages présente une organisation interne en quatre parties : le contact avec la terre (p.7 à 11), la rencontre avec l'homme ou l'amour (p.11 à 13), l'amour proprement dit (p.14 à 43) et enfin la séparation (p.44 à 93). Le contact avec la terre, ce pays sénoufo qui ouvre le poème, même s'il n'a rien de réjouissant parce qu'il se révèle hostile et même agressif est celui-là même qui permet à l'amour de naître (p.9). C'est pourquoi, on peut se permettre d'évoquer l'amour de la terre.

Nous parlons de milieu hostile. C'est l'auteur qui en témoigne dès les premières pages en tableau d'exposition. Elle décrit l'atmosphère et la terre.

La terre est présentée comme un fléau : « *La terre rouge inondant les rues et se rependant dans les cours* » (p.7) donc sous un aspect négatif. « *La poussière s'étalait en fines goulettes d'or* » (p.7).

Quant à la description de l'atmosphère, elle concerne essentiellement la chaleur avec les images et les termes en rapport avec le soleil : dans un espace "brûlé par le soleil", la chaleur règne en maître, elle est accablante, l'ombre semble un don précieux, à l'image des cabris qui se "collent aux murs des maisons". Même mieux, c'est elle, qui, à présent, semble capturer le soleil, au regard de la métamorphose que lui fait subir la poétesse. En effet, son regard s'élève du particulier à l'universel en saisissant le mouvement du soleil :

« *Il faisait si chaud que le soleil restait planté au beau milieu du jour.* »(p.7)

Ordinairement, le soleil qui produit la chaleur passe au second plan par rapport à cette dernière. Cette opération qui est contre-nature, confère à la chaleur une réalité autonome. Ce genre de construction est appelé une symbolisation de troisième degré¹⁵³. Au plan sémantique, elle apparaît en rupture avec ce que la logique prévoit. A partir de ce moment-là, on comprend parfaitement les autres aspects de la description de ce drame existentiel : la ville qui étouffe sous une poussière envahissante.

« *Il semblait que tout allait finir et que rien ne pouvait commencer sous le soleil de plomb, plus rien n'avait de sens* » (p.9)

L'image de la chaleur maîtrisant le soleil est similaire à celle qu'on retrouve chez Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal* à propos de la mort : « *La mort expire* » où la mort acquiert un caractère anthropomorphisé. Tout cela pour exposer la dimension destructrice de la chaleur en tant que phénomène physique.

Cette idée de chaleur source de mort est également présente chez d'autres auteurs, les sahéliens, notamment les burkinabés mais aussi les togolais qui disposent dans leur répertoire textuel de poèmes relatifs à la terre.

¹⁵³ Zadi Zaourou, Thème de l'aventure du mot. "Aventure du mot et quête universaliste dans l'œuvre d'Aimé Césaire", *Œuvres et critiques*, XIX, 2 (1994)

Daniel Zongo (*Charivaris*, 1977) ouvre une brèche par un paysage desséché dans « Sécheresse » (p.19) et surtout « Visage d'une terre » (p.21) qui, comme Tadjou, paraît sourd aux efforts des hommes, parce que sa nature même est hideusement transformée, où tout est contre l'existence :

*« Notre terre est devenue pareille à une femme épouvantée
Les érosions s'avivent d'une lumière crue
Les champs apparaissent dans leur pleine nudité
Les bœufs, harcelés par les glossines
Rugissent longuement dans les prairies desséchées
Le soleil colérique embrasse les crêtes des collines »*¹⁵⁴

Cette notion, nous la devons à Zadi Zaourou. Dans la recherche du sens en littérature, le critique préconise la voie de la fonction symbolique ou initiatique du langage, envisagée en complément de la fonction poétique de Roman Jakobson. Pour lui, les mots n'ont pas le même poids dans le langage. Il y a ceux qui, pour être compris, demandent au lecteur plus d'effort et plus d'imagination que d'autres. Ce qui l'amène à proposer différents niveaux d'utilisation du processus de symbolisation : la symbolisation de 1^{er} degré, de 2^{ème} degré et de 3^{ème} degré. Dans le premier cas, le texte offre toutes les réponses, le second cas correspond à une écriture métaphorique, quand le troisième, pour être appréhendé, fait appel à un contexte extralinguistique. Nous reviendrons sur cette question dans la troisième partie. Pour l'heure, retenons que le caractère innovant de cette herméneutique vient du fait qu'indépendamment de la définition de la chaîne parlée rendue par la théorie des deux axes de Roman Jakobson, axe paradigmatique et axe syntagmatique ou axe de la combinaison, Zadi prévoit un troisième axe, parallèle, appelé axe de symbolisation et qu'il explique en ces termes : « *la valeur du mot se détermine à l'intérieur d'un espace triangulaire délimité par trois axes et non sur deux axes* »¹⁵⁵. Et c'est cet axe qu'il visualise comme gradué et au sein duquel toutes les transmutations sont possibles. Ainsi va-t-il de la notion d'impensable que le critique suggère et dont il s'est abondamment servi. Selon

¹⁵⁴Daniel ZONGO, « Sécheresse » in *Charivaris*, 1977, p.19.

¹⁵⁵*Césaire entre deux cultures*, p.206

lui, dans le discours poétique, l'impensable se matérialise par le vide de la fonction dénotative, car on se retrouve devant un langage coupé de toute précision historique, de toute réalité de fait. Ce niveau anagogique du discours correspond au troisième degré de symbolisation.

Cette approche, si elle est appliquée comme il faut, devrait permettre d'avoir accès à un nombre important de poèmes, parce que, de façon systématique, les poètes de la deuxième génération ont recours à ce processus langagier complexe qui multiplie les barrières empêchant de parvenir au cœur de leur création et entraînant un contour hermétique.

La lumière comme le soleil apparaissent comme des prédateurs pour l'homme. Et Paul Dakuyo ne dit pas autre chose dans « Tam-Tam pour le Sahel » (*Négroïde*, 1988) qui, passant du rêve à la réalité, découvre un paysage mangé par la chaleur.

*« Je me suis réveillé
Il n y a plus rien
Plus rien
RIEN que des ténèbres
RIEN que des cadavres ensevelis*

*Que des immondices
Que des drapeaux noirs
Que de misère blanche
Que des miasmes morbides*

*De sable chauffé à blanc
De sable suant de chaleur*

*Chauffé à blanc
Suant de chaleur
Souffrant de chaleur »¹⁵⁶*

¹⁵⁶Paul Dakuyo, « Tam-Tam pour le sahel » in *Négroïde*, 1988, p.51-53.

La disposition graphique du texte montre une gradation visuelle en decrescendo vers l'essoufflement et la mort.

C'est ce même type de paysage que décrit avec amertume et humour Gnoussira Analla dans certains de ses poèmes : *Croissance I*, 1982 regroupés dans la rubrique *Viol dans les triples du sahel* (6 poèmes) et *Cuisinier d'enfer* (8 poèmes). Les textes « Rythmes et larmes », « Marées II », « Hivernage bientôt » et « Il est né le divin enfant » appartiennent à cet auteur et portent d'une manière ou d'une autre sur le même sujet : la sécheresse et la misère, l'attente de l'eau.

Chaque soir berce le Sahel

Au rythme de blouzes

En détresse

Chaque soir déborde le fleuve des désirs

Et faire couler des larmes

De mère calebassier

Sur la rive gauche, et au signal

L'harmattan joint

Le rythme à la misère

Pièce par pièce

Mais

Rythme ou

Nausée mon frère,

On n'a plus que les

Intestins à vomir ! »¹⁵⁷

Par ce poème qui porte sur l'harmattan, vent du Nord, froid et destructeur de la nature, l'auteur pousse un cri de désespoir. En écho, un autre

¹⁵⁷Gnoussira Analla, « Rythmes et larmes » in *Croissance I*, 1982, p.13.

poète togolais Alou Kpacha¹⁵⁸ qui tout en décrivant ce genre de territoire aride, le pays Kabyè¹⁵⁹, loue le courage et l'esprit inventif du peuple qui y séjourne, malgré la nudité du sol composé cette fois de massifs rocaillieux et des fleuves "qui tarissent".

*« Pour survivre sur un tel espace,
Les gens se surpassent
Pour exploiter les moindres espaces
Jusque sur les flancs de montagnes
Ils luttent contre l'érosion
En creusant des canalisations
Et contre l'usure des terres,
Ils pratiquent un peu la jachère »*¹⁶⁰

Les verbes se "surpasser", "lutter" montrent la détermination d'un peuple à vivre coûte que coûte sur la même lancée, le poème « in memoriam » de Bernard Djaha dans *Cors et cris* regrette l'indifférence des hommes face à ce phénomène :

*« Quand les soleils auront incinéré le Sahel
Quand la vie aura exhalé son dernier souffle
Alors en mémoire des suppliciés
On élèvera un autel
Qui croulera sous le poids des offrandes »*¹⁶¹

. Le poème de Tadjou ira au-delà de toutes ces considérations physiques qui permettent de rencontrer le type de terre, la latérite ayant constitué la source d'inspiration à son œuvre ; elle aussi retient le fait que l'homme triomphe toujours de la résistance de la terre par l'effort. Et c'est cet effort qu'elle loue et

¹⁵⁸ Alou Kpacha, avec *A la découverte du pays Kabyè* sous-titré charme d'un territoire, pour faire une poésie à caractère ethnographique.

¹⁵⁹ Dans l'ouvrage de Alou Kpacha, les deux types d'orthographe sont utilisés : Kabyè ou Kabyè

¹⁶⁰ Alou Kpacha, « Le Kabyè territoire » in *A la découverte du pays Kabyè*, Lomé, HAHO, 1999, p.28.

¹⁶¹ Bernard Djaha, *Cors et cris*, p.28

célèbre. Surtout qu'au fond, c'est dans cette zone hostile qu'elle a trouvé refuge et sérénité.

*« C'est ici que je veux
M'allonger
Et puiser ma beauté
C'est à côté du mont
Et sous cette terre rouge
Que je viens retrouver
Les secrets enterrés... »*¹⁶²

Le mont est un cadre précis de spiritualité qui semble avoir marqué l'auteur. Cette fascination pour cet espace va au-delà des apparences miséreuses qui caractérisent l'aspect stérile de la savane pour renouer avec ce qu'il y a d'essentiel sur cette terre Senoufo, la culture et le rôle des Esprits.

En effet, c'est dans ce mystère que naîtra l'amour pour ce peuple Senoufo : habitant de cette terre latéritique, travailleur et dans un dénuement sans nom, mais qui inspire respect.

II. L'AMOUR DU PEUPLE

Les poètes de toutes nationalités et ceux de notre continent ne peuvent écrire sans inclure une pensée pour le peuple, ce peuple dont ils se proposent d'être le porte-parole et le messager de toutes les souffrances. Les poètes africains prennent pour parole biblique l'expression d'Aimé Césaire,

*« Ma bouche sera la bouche
Des malheurs qui n'ont point de bouche. »*¹⁶³

Véronique TADJO s'inscrit en droite ligne dans cette mission. Elle salue toutes les couches sociales défavorisées, surtout celles qui sont frappées par un handicap :

¹⁶² Véronique Tadjou, *Latérite*, Paris, Hatier, 1984, p.33.

¹⁶³ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, p.22.

*« Vous les fouilleurs de poubelles
Les infirmes
Aux moyens crasseux
Les borgnes
Les hommes rampants
Vous les maraudeurs
Les gamins de taudis
Je vous salue ...» (Latérite, P23)*

Il s'agit de gens simples qui peinent. A la page 25, une autre catégorie est annoncée :

« Vous les mangeurs de restes»

En nommant les mendiants et bien d'autres qui triment, la poétesse dépeint l'écho d'une misère anonyme et oubliée. D'ailleurs, elle va au-delà de cette salutation. Face à tant de souffrances et devant une telle endurance, elle s'interroge sur les moyens par lesquels on accède à la profondeur du silence (aucune plainte, aucune révolte) qui caractérise ces hommes : elle pose la question :

*« Quel fardeau portez-vous ?
En ce monde immonde
Plus lourd que la ville
Qui meurt de ses plaies ?
Quelle puissance
Vous lie à cette terre frigide
Qui n'enfante des jumeaux
Que pour les séparer ? »¹⁶⁴*

¹⁶⁴ Véronique Tadjo, *Op.cit*, p.24.

La réponse, c'est elle-même qui la donne. Il faut s'initier. Sans que le terme ait été spécifié dans le texte, le cours du poème le suggère. L'initiation, c'est l'apprentissage. Or, apprendre, c'est découvrir et se découvrir. Avant cette étape, elle ne peut que prédire un bonheur futur pour tous ces malheureux :

*« Nous donnerons un nom
A chaque mendiant du coin
Et habillerons de basin
Les plus petits d'entre eux
Il faut savoir bâtir
Sur les ruines des cités
Savoir tracer
Les chemins de liberté »*¹⁶⁵

Ce bref passage lève le voile sur la pensée de l'auteur dans ce poème. *Latérite* est un poème d'amour du peuple. Mais sur ce plan, elle rencontre presque l'ensemble des poèmes qui, chacun à sa manière visite, ce lieu commun, qui appartient aussi bien aux poètes de la Négritude qu'à leurs cadets. Tous les poètes dits révolutionnaires s'inscrivent dans cette ligne. Mais il y a également des indépendants comme Fatho Amoy ou Ephrem Dorkenoo.

III. L'AMOUR SENSUEL, AMOUR SENTIMENT : *LATERITE*, UN VOYAGE INITIATIQUE

C'est par ce sous-thème de l'amour sensuel que les poètes de la deuxième génération innovent par rapport à leurs aînés. N'étant pas liés par un quelconque manifeste, ils se sont laissés conduire par la liberté d'expression chacun organisant son imaginaire à sa guise. C'est dans l'expression de ce thème aussi que les uns et les autres rivalisent d'originalité, et *Latérite* de Tadjou en est un exemple.

Chez Tadjou, le thème de l'amour sensuel est arrimé à celui de l'initiation : la grande originalité. L'un proroquant l'autre.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 22.

Pour les poètes, l'amour est source de vitalité. Là où il apparaît, il se présente comme un projet global qui intègre aussi l'aspect d'attirance charnel mais qui est tout de suite transcendé et détrôné par l'amitié auquel il accorde plus d'importance à cause du type d'idéal qu'incarne l'autre, celui qui vous attire. *Latérite* fait vivre toutes ces étapes. Nous parlons donc de l'amour sensuel.

Malgré le fin tressage du thème de l'amour, nous avons réussi à détacher la structure des autres sous thèmes, amour de la terre et amour du peuple. Il y a possibilité de parler de la manifestation de l'amour sensuel.

Parmi les poétesses et les poètes, le discours poétique de Véronique va le plus loin possible dans la description de ce type de relation.

Il s'agit d'un appel à l'acte sexuel, à une rencontre des sexes. Deux passages en témoignent clairement :

*« Viens te rincer
Dans mes bras tièdes
Et dans le tourbillon
De nos cœurs
Déposer ta semence
Faire l'amour
Au fond des yeux »*¹⁶⁶

Cette passion se concrétise par un contact physique que traduit d'abord la fonction conative (l'impératif) et les termes appropriés "viens dans mes bras", et le deuxième extrait présente l'acte :

*« Sexe raide, tendu
Cuisses ouvertes à l'amour
Visage découvert
Dans la pénombre de la nuit
Ses yeux. Métamorphose »*¹⁶⁷

¹⁶⁶ Véronique Tadjó, *Op.cit*, p.39.

¹⁶⁷ Véronique Tadjó, *Op.cit*, p.61.

Jusqu'à l'orgasme, le discours poétique saisit les instants importants de l'acte sexuel qui présentent les partenaires dans leur position respectif. Pas besoin de phrase complète, rien que des syntagmes nominaux. L'instant d'après, tout est fini, place à la lucidité :

*« A présent rien n'a de sens
Rien n'a plus d'importance
Que les battements irréguliers
D'un cœur de gamine
Qui s'affole. »¹⁶⁸*

Cette séquence présente une phrase au rythme saccadé, segmenté en divers syntagmes. Mais cet amour physique est véritablement circonscrit, car il meurt pour donner lieu à des souvenirs :

*« Souviens-toi
Et ne renie jamais
Les moments simples
Qui furent les nôtres »¹⁶⁹*

Ou encore

*« Te souviens-tu
De la savane herbeuse
Du chant des balafons
De ces nuits magnifiques
Où nos corps jouaient
De la même musique ? »¹⁷⁰*

¹⁶⁸ *Idem*, p.6.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p.38.

¹⁷⁰ Véronique Tadjó, *Op.cit*, p.71.

Par ces deux extraits, la poétesse évoque avec nostalgie, les moments sacrés et heureux passés auprès de l'amant. Cet amant n'est autre que le maître d'initiation ; car en fait si *Latérite* est une poésie d'amour, c'est surtout une poésie d'initiation. L'idée d'initiation est suggérée avant le début du poème, en hors texte par quatre vers :

« Et nous n'aurons pas besoin

De foudre

Pour tisser

*Les soleils »*¹⁷¹

Ces vers servent d'introduction et d'orientation au recueil. A y voir de près, ils sont le signe d'un refus. Le refus de la violence qu'exprime le substantif "foudre" et l'appel de son contraire contenu dans le substantif "soleil" dont le caractère pluriel est indicatif d'une signification plurielle également et voudrait désigner le bonheur, la paix, l'amour et même la connaissance ou le savoir, bref tout ce qui élève vers la lumière, tout ce qui permet à l'être de briller intérieurement.

De quoi aurions-nous donc besoin ? Là réside tout l'intérêt du poème qui, sous l'éclairage du mot "tissage" indique son propre objet. Il va s'agir d'un processus pour atteindre un but, donc, d'une quête. L'essentiel dans ce poème est la mise en route d'un processus d'initiation à la connaissance de la terre où vit l'auteur et du peuple au sein duquel il vit. Ce processus s'est déroulé en trois phases : une étape d'apprentissage théorique, une étape d'apprentissage pratique et enfin la phase finale, celle de l'accomplissement.

- L'apprentissage théorique :

« Enfin de compte c'est l'histoire

Cet homme aux mille pouvoirs. De cet

Homme qui existe en toi, en moi, en lui

Aussi. Trois fois mon amour. Et trois

¹⁷¹ *Idem*, p.5.

*Fois toi-même, comme on aurait pu le
Rencontrer quelque part entre le passé
Et le présent »¹⁷²*

Très tôt, l'intention est affichée : il y a eu un désir d'apprendre, de découvrir les secrets de cette terre dont la poétesse va tomber amoureuse. Dès l'instant où elle s'est laissé capturer par cette terre inféconde « *et pourtant c'est là que l'amour naquit* » (p.9). Elle va se donner les moyens de vaincre les difficultés pour atteindre l'idéal qu'elle s'est fixé. Elle introduit un maître d'initiation et un narrateur. Le maître d'initiation : « *cet homme aux mille pouvoirs* » (p.11) l'innommé (sans identité culturelle) qui peut être l'amant, l'ami ou le peuple écrasé par la misère. Ce qui importe, c'est ce que représente cet initiateur. Quant au narrateur secondant le maître d'initiation, il intervient lui aussi dans le processus.

Quel sera le rôle de l'un et de l'autre ?

Un système de rapprochement s'installe. De la page 13 à la page 20 un dialogue va s'établir, ouvert par le néophyte qui identifie le maître d'initiation par les marques de la fonction conative d'abord, tu, tes, ton (page 12 et 13.) :

*« Tu es tel que
Je t'avais songé »*

Puis, suit une série d'identifications symboliques :

*« homme- nénuphar
(.....)
Tu es esprit du masque
Tu es la terre rouge ».*

Ce maître n'a rien de commun. D'une part, il est nénuphar. Le nénuphar représente la témérité, symbole de l'homme constamment en lutte pour sa survie. D'autre part, il est esprit, donc force.

¹⁷² Véronique Tadjou, *Op.cit*, p.11.

A présent, tout peut commencer. Le coup d'envoi est matérialisé par les impératifs à valeur de prière qui apparaissent à la page 14 où la néophyte sollicite le savoir.

*« Glisse à mon doigt
L'anneau du silence
Rend-moi le chant de la herse
Apprends- moi
Veux-tu ? »*¹⁷³

Elle choisit les mots justes pour exprimer sa volonté d'être initiée.

*« Enseigne-moi
Les livres fermés »*¹⁷⁴

Cette demande est relayée par un narrateur, témoin de la rencontre et qui complète la liste des sujets à aborder :

*« Montre- lui
Les cris des dessous de la terre »*¹⁷⁵

La terre est habitée par les vivants qui vivent en marchant sur elle et aussi les morts qui demeurent en son sein. Parmi ces derniers, les ancêtres, forces invisibles, autres maîtres dont la contribution serait capitale.

Il insiste sur la volonté de découverte de la néophyte :

*« Découvre pour elle
Tes mille masques »*¹⁷⁶

¹⁷³ Véronique Tadjo, *Op.cit*, p.14.

¹⁷⁴ *Idem*, p.18.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p.15.

¹⁷⁶ Véronique Tadjo, *Op.cit*, p.21.

Afin de lui être accessible et favoriser leur union :

*« Défait son angoisse
Et regarde-la encore
Alors vous comprendrez
Ensemble
Alors seulement
Vous marcherez »*¹⁷⁷

Ce qui était annoncé à la page 9 et qui confirme que l'amant et le maître d'initiation ne font qu'un. Et c'est ensemble qu'ils feront route dans cette quête vers le bonheur :

*« C'est là qu'il lui tenait la main
Là qu'ils s'endormaient
(.....)
Ils construisaient le temps et
Saisissaient l'espoir »*¹⁷⁸

Le désir d'apprendre émis et le maître d'initiation rencontré, la poétesse a pu passer à la seconde phase qui est celle de l'apprentissage pratique.

- L'apprentissage pratique

Dans cette initiation pratique, il y a le rôle de l'amant et celui de l'ami, le confident, la poétesse le distingue à la page 42, quand elle s'ouvre à lui et lui parle de son initiation, à la 3^{ème} personne :

*« Il est mon ombre
Mon pas à pas
Mon regard furtif
Il est mon peut-être
Mon désir naissant*

¹⁷⁷ *Idem*, p.21.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.9.

*Il est ma force et ma faiblesse
L'eau qui m'emporte
Et l'eau qui me noie
Il est là où je voudrais aller
Demain comme hier »¹⁷⁹*

Cette identification fait de l'initiateur une source de vie. Vu les symboles employés, "regard", "eau" l'un relié à la pensée, à l'esprit, et l'autre au corps. Quant à l'ami, il incarne un autre idéal :

*« Toi l'homme buffle
Toi l'homme rouge
Aux attaches de fer
Ta peau me semble fleurie
De bougainvillées
Ta bouche au soleil ardent
Du souffle d'harmattan
Toi l'homme panthère
Au milieu des hyènes hurlantes
Toi l'ami de ma raison
La force de ma guérison
Chemin précieux
Qui me lie aux temps rocaillieux
Je retombe sur mes pieds
Quand ton ombre n'est pas loin »¹⁸⁰*

Les symboles auxquels a recours la néophyte sont facilement décodables. Il s'agit de métaphore identifiant l'ami :

Le "buffle" est redoutable pour sa force et son courage. A ce titre, s'il n'est pas un fauve, il n'en est pas loin.

¹⁷⁹Véronique Tadjó, *Op.cit*, p.42.

¹⁸⁰*Idem*, p.43.

La panthère, elle renvoie à la témérité des fauves ; elle est plus forte que les hyènes. Le songe fait de l'individu un clairvoyant, quelqu'un qui perçoit la réalité au-delà du visible.

L'ami est également qualifié par sa bouche. Sa bouche est un "soleil ardent", c'est-à-dire qu'il parle clairement et dit ce qu'il doit dire sans ambages, même si la vérité est parfois dure à entendre (harmattan), "un chemin précieux", c'est un homme d'expérience, et à ce titre, il rassure et il représente une valeur sûre à laquelle on peut ressembler.

L'apprentissage pratique commence par un voyage sous la direction du maître d'initiation :

*« Il faut que nous partions
Sur la piste des voyageurs
Rassemble ce que tu cherches
Et tiens-toi prêt déjà
Partout où nous irons
Il y aura des caravanes »*¹⁸¹

La néophyte est en proie à un doute qui lui fait regretter un tant soit peu son engagement :

*« J'aurais voulu
Vivre en toi
Les heures de tes nuits ... »*¹⁸²

Mais elle se ressaisit et revient de ses distractions pour rappeler au maître d'initiation son rôle : "le chemin des dieux".

*« Mais il faut
Que tu ailles
Là où les champs sont mûrs
Il faut que tu partes*

¹⁸¹ Véronique Tadjou, *Op.cit*, p.28.

¹⁸² *Idem*, p.46.

Sur les chemins des Dieux
Car tu es homme
*A faire jaillir les sources »*¹⁸³

Et à la page 48 avec insistance

« Il faut que tu reviennes
.....
Viens boire à chaque bouche
La clameur de ton peuple
Tu as trop d'espairs
A féconder
*Trop de chaînes à éclater »*¹⁸⁴

Le maître d'initiation qui revêt tantôt l'habit de l'amant tantôt celui de l'ami est vu comme un héros.

C'est au cours de ce voyage que la poétesse entre en contact avec les esprits, le sacré, la souffrance :

« Et rejoins-moi
*Où les génies font la rondes »*¹⁸⁵

« Et la flûte qu'on entend
Vient tout droit
*du poro »*¹⁸⁶

« Etreinte venin
Le garrot
Me fait mal
En une nuit
J'ai peur de

¹⁸³ Véronique Tadjó, *Op.cit.*, p. 47.

¹⁸⁴ *Idem*, p.48.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p.27.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.92.

La force de mes poignets »¹⁸⁷

Cette douleur est atroce pour la néophyte mais plus tragique encore la souffrance qui s'étale sous ses yeux :

*« Il est des cris puissants
Où perce la misère
Et des femmes voilées
Où se taisent les refrains
Il est aussi
Des poings fermés où battent les violences
Comme un homme enchaîné
A sa propre souffrance »¹⁸⁸*

Mais la néophyte et son maître d'initiation se sont donné pour mission de construire un monde et de panser les blessures de ce peuple :

*« Nous bâtirons pour lui
Des fermes claires
Et des maisons en dur
Nous ouvrirons les livres
Et soignerons les plaies »¹⁸⁹*

La tâche s'avère immense, à la fois conquête économique (fermes claires), condition de vie meilleure (maisons en dur), l'instruction (des livres) et la santé (soigner les plaies).

A partir de ce constat, on croit que la poétesse a acquis le savoir et qu'elle peut voler de ses propres ailes. Alors, survient la dernière phase de l'initiation, la rupture "du cordon ombilical", se séparer de son maître d'initiation.

¹⁸⁷ Véronique Tadjo, *Op.cit*, p.64.

¹⁸⁸ *Idem*, p.26.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p.22.

- La séparation

Nombreuses sont les pages qui relatent cette dernière phase de l'initiation qui est source d'angoisse :

*« Ami aux mille regards
Homme balafon
Homme chasseur
Homme daba
Tour à tour
Gardien - prisonnier - voleur
Pourquoi faut-il
Que je t'abandonne ? »*¹⁹⁰

Abandonnée, livrée à elle-même, la néophyte sent le poids de la solitude :

*« Je me sentais
Déjà seule
Je ne savais plus
Si le sol était mouillé
Ou si le vent avait tourné »*¹⁹¹

Cette rupture, quoique douloureuse se solde par la mort symbolique du maître, afin que l'initiation soit accomplie. Ce dernier devra se réincarner en la néophyte qui sera désormais initiée, ce qu'elle reconnaît :

*« Fallait-il que tu meures
Pour que je renaisse
Que des cendres
Eclate un soleil violent ? »*¹⁹²

¹⁹⁰ Véronique Tadjou, *Op.cit*, p.44.

¹⁹¹ *Idem*, p.22.

Le poème fait largement écho de cette mort par la fréquence du mot “mort” dans les dernières pages :

*« J'ai cru voir
La mort dans le mortier »*¹⁹³

*« Il ya longtemps déjà
Que j'attendais la mort ... »*¹⁹⁴

*« Je pense souvent à toi
Je songe à notre mort »*¹⁹⁵

*« Je pense à sa mort
Qui engendrera
L'abîme profond »*¹⁹⁶

Si la mort endeuille la néophyte initiée, elle aura cependant acquis la sagesse et pourra dorénavant s'octroyer le droit d'être à son tour maître d'initiation, car, “elle n'a plus peur” :

*« La vie n'est pas faite
D'hibiscus et de rosée
Elle a la saveur
Aigre-douce
Des fruits de la passion »*¹⁹⁷

*« Souviens-toi
De l'homme-bossu*

¹⁹² *Idem*, p.63

¹⁹³ Véronique Tadjó, *Op.cit*, p. 83.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 84.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.87.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p.86.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p.74.

De l'homme-taudis

*De l'homme moins-que-rien »*¹⁹⁸

On constate son statut de maître d'initiation par l'emploi fréquent du pronom personnel "tu" et ses dérivés à la fin du recueil, de même que l'emploi du futur à valeur impérative :

« Il te faudra

*Regretter les années d'abondance »*¹⁹⁹

« Il te faudra rêver

*Des cauchemars amers »*²⁰⁰

« Il te faudra tuer

*Pour prouver que tu aimes »*²⁰¹

« Sauras-tu maintenant

Renoncer aux rancœurs

A l'amertume

*Des jours somnolents et moroses ? »*²⁰²

A présent, l'initiée détient certains pouvoirs, et elle s'en enorgueillit :

« Tu verras

Je suis une sorcière

Si tu écoutes ma parole

Tes dents pousseront

*En rangées doubles »*²⁰³

« Tu verras

¹⁹⁸ Véronique Tadjó, *Op.cit*, p. 20.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 73.

²⁰⁰ *Ibidem*, p.75.

²⁰¹ *Ibidem*, p.50.

²⁰² *Ibidem*, p.80.

²⁰³ *Ibidem*, p.49.

Je suis une sorcière
Si tu écoutes ma parole
*La rivière coulera en toi »*²⁰⁴

Passée maître, elle peut initier à son tour. D'où ces paroles sacrées :

« Va au-devant du temps
Et fais-lui les adieux
Si tu veux connaître
Ton âme
Il faut t'allier
*Aux Dieux »*²⁰⁵

Voici comment une rencontre amoureuse (celle d'une simple histoire d'amour) aboutit en fin de compte à un voyage initiatique. Et la néophyte devient une force, visionnaire (sorcière) au-dessus de l'homme ordinaire et au-dessus du héros son maître, qui le protège, le guide, l'inspire. Les images de fécondité, de rayonnement font de cette union un amour hautement productif. Mais, le fameux voyage, le voyage initiatique dans ce poème à deux ou à trois est une véritable quête intérieure au cours de laquelle l'individu s'interroge, se remet en cause et finit par découvrir sa personnalité et sa mission sur terre. Celle de Véronique, tel que l'exprime son désir, est de combattre auprès de ses aînés pour l'avènement d'une ère nouvelle qui apporterait un peu de soulagement à tous ceux qui souffrent.

L'amour est un thème fédérateur de bon nombre de poètes de la deuxième génération. Les formes sous lesquelles se présentent les poèmes d'amour sont variées. Les plus originaux cependant restent ceux qui sont d'abord enracinés avant de s'élever vers les cimes universelles. Mais, nous l'avons vu, *Latérite*, poème tellurique (hymne au pays sénoufo caractérisé par sa lutte permanente pour la survie et son culte pour la spiritualité) a fini par devenir une parole d'espoir pour tous au sens planétaire.

²⁰⁴Véronique Tadjo, *Op.cit*, p.51.

²⁰⁵*Idem*, p. 93.

Joachim Bohui Dali, un autre poète ivoirien, dans *Maieto pour Zékia*, à partir d'un mythe de la genèse dont le premier thème est la haine, bâtit un merveilleux poème d'amour dans lequel on retrouve toutes les combinaisons : amour d'un homme (le poète) pour une femme (Zékia), amour d'un enfant pour sa mère, amour d'un poète pour son peuple :

« O Zékia
C'est cette même folie d'amour
Qui nous tiraille »²⁰⁶

« Ce que je chante-là n'est pas feu de brousse
Mais feu de cœur »²⁰⁷

« ce que je chante-là n'est pas incendie
Mais flamme de vie »²⁰⁸

Les métaphores « feu de cœur » et « flamme de vie » montrent qu'il aurait préféré la paix et l'amour à la violence. Mais c'est cette dernière qui s'impose. Le poète pose ainsi le problème du rôle de la violence dans l'histoire. Tel qu'il le conçoit, il rejoint les thèses marxistes qui disent qu'il y a des moments où la violence apparaît comme productrice de valeurs. Ainsi, fera-t-il évoluer ce poème dans un tiraillement de deux sentiments forts, l'amour et la violence, l'amour et la haine deux sentiments siamois au cœur de la vie des hommes.

Chant pour Manoude Louis Akin a pour fondement la Guinée de Sékou Touré, spécifiquement le Camp Boiro. Le poète évoque sept ans passés dans cet espace de tortures auxquelles il survivra par ses pensées qui le conduiront auprès de Manou, la femme aimée. Les poèmes lyriques alors se situent dans l'attente de l'amour, alternant les souvenirs des jours heureux avec ceux des jours obscurs. Sur le bonheur, les paroles sont bouleversantes, celles qui lui

²⁰⁶ Bohui Dali, *Maieto pour Zékia*, p60.

²⁰⁷ *Idem*, p.46.

²⁰⁸ *Ibidem*, p.48.

donnèrent justement la force de survivre comme cet extrait de
« Réminiscences » :

*« Je veux encore ce soir
La senteur exquise de l'œillet sauvage
La chute d'une aiguille de pin
Comme j'ai bu alors
L'amour à tes yeux
Comme c'est loin
Comme c'est si près »*²⁰⁹

Dans ces lignes, le poète se souvient de cette chaleur qu'aucune distance ne peut éteindre. En parfait époux, il rêve de ces moments savoureux avec pudeur, très peu de mots mais suggestifs. Ici donc, c'est l'éloignement et l'incarcération qui ont servi de cadre pour de merveilleux poèmes d'amour dont le recueil fait partie des plus célèbres de notre répertoire. Il s'est trouvé des situations encore plus tragiques comme la mort pour fournir d'autres belles pages romantiques de notre poésie. Je pense à Tati-Loutard dans *Le palmier-lyre*. En poète de la douleur, il allie dans le recueil la thématique de la mort, de la nostalgie, de l'amour en hommage à sa compagne disparue, la poétesse Nénée Amelia où ils se retrouvent tous les deux comme protagonistes. Le titre du poème liminaire le dit en clair « A deux sur l'éstran » et le contenu le confirme :

*« La nuit sur le bord de la mer sombre
Comme si les eaux dans un vent de tempête
S'étaient retournées de fond en comble
Tu disais en un souffle amer
Le pauvre interroge souvent le ciel
Le riche ne se repaît point d'azur
Moi je fixais le feu du musoir
Plus loin les porte-lampe de pétrole*

²⁰⁹ Louis Akin, *Chant pour Manou*, pp.41-42.

*Et là-haut plusieurs festons d'étoiles
Déesse appendue aux ...du firmament
Et taciturne comme du gibier d'eau
Pendant que s'enflait la marée
Dans le braillement des flots contre les rochers »²¹⁰*

Sur l'axe de la sélection de ce court poème, se trouvent accumulés tous les thèmes chers à Tati-Loutard : la mer, l'eau, le feu, la nuit, la lumière, la mort. Le poète se souvient d'une nuit passée avec sa compagne sur le rivage d'une mer menaçante, tous les deux loin du monde. Elle, devisant sur la condition humaine, et lui, méditant. La suite du poème est floue, car, c'est accrochée au firmament en fête qu'on nous la montre. Désormais, chacun fait sa route dans la solitude. Les poèmes qui suivent présentent le poète enfoncé dans la mélancolie, en quête de sa bien-aimée disparue :

*« Dis-moi où je puis te rejoindre
Est-ce que tu vois depuis l'autre rive
N'y-a-t-il que gisements de pierres et de silence »²¹¹*

Chaque poème est une mine de souvenirs et un aveu d'impuissance rongé par l'amour absent :

*« O toi l'ensorceleuse à jamais recluse
Jadis sur ton sein sans étoupe
Profonde fut toujours ma respiration
Quand j'y renverserais mes poumons fragiles »²¹²*

Quelquefois, c'est de façon simpliste que le poète dénonce cette séparation qu'il trouve inacceptable :

« Toi que j'ai cru mordre jusqu'à l'âme

²¹⁰ Tati-Loutard, *Le palmier-lyre*, Paris, P.A, 1998, p.11.

²¹¹ J.B Tati-Loutard, *Op.cit*, p.15.

²¹² *Idem*, p.29

*Portant de ma naissance l'influx de l'amour
Tu m'as quitté sans cri ni présage
Dérivant seule dans les eaux paniques
Jusqu'à l'exutoire trouble de la mort »²¹³*

Sans qu'il ne puisse quoi que ce soit, il rêve de sa compagne emportée par les eaux jusqu'au pays des morts. Roger Godard parle d' « eaux porteuses de mort » dans la poésie de Tati-Loutard. Mais en règle générale, dans la conception africaine de la vie, le pays des morts est toujours de l'autre côté de la rive.

L'essentiel de la poésie de Tati-Loutard est consacrée à l'amour à travers diverses images de la femme, partant de la femme congolaise (*Les racines congolaises, Les feux de la planète*). Ce thème atteint son paroxysme avec *Palmier-lyre*, hymne à la compagne disparue, à l'amour-partage, à l'union des cœurs dont le fondement est la mort. Autre aspect d'amour sensuel, l'érotisme, effleuré chez Tadjou certes, qui est un courant qui se dessine bien timidement mais sûrement. Ici, le poème va au-delà de la simple expression de l'amour pour s'inscrire tout entier dans l'érotisme. L'exemple le plus représentatif pour l'heure se lit chez le poète Zadi Zaourou, *A califourchon sur le dos d'un nuage*. Mais d'autres poètes comme Amadou Lamine Sall, *Mantes des aurores* et Idriss Zierme, *Les fleurs du mâle* semblent emprunter cette voie-là.

IV. L'ÉROTISME DANS LA POÉSIE

La poésie amoureuse est un dialogue direct entre un interlocuteur vers un autre, même si ce dernier est absent puisqu'il s'agit d'un contexte imaginaire. Le cas de *Latérite* de Véronique Tadjou que nous venons d'examiner lie un néophyte à un initié, entre un « je » et un inconnu. L'auteur choisit de se cacher derrière un « je » pour faire l'éloge du personnage sans nom, son ami et son initiateur à la vie qui incarne tous les attributs de l'amour. Ce cas est fréquent. Il permet d'exposer de façon pudique ses sentiments de manière à ne trahir personne ou brouillant les pistes. Tout autre est le cas de la poésie dans

²¹³ *Ibidem*, p.49

laquelle l'auteur se dévoile et témoigne des manifestations de cette relation intime. On parle alors d'érotisme, « *ce qui a trait à l'amour physique, au désir et aux plaisirs sexuels* »²¹⁴. Nous avons déjà abordé la question en traitant de l'amour sensuel mais il s'agissait de prendre appui sur le corps pour s'élancer vers l'extérieur. La vision de la poétesse Tadjou était plus cérébrale. Le corps était un prétexte. Le cas qui nous intéresse se présente quelque peu différent. Le corps de l'aimé est le point de départ et le point d'arrivée, et le plaisir à donner ou à retirer de ce corps devient le sujet du discours. Pour la lecture du thème de l'érotisme, nous comptons nous appuyer sur Roland Barthes qui propose une méthode, objet des *Fragments d'un discours amoureux*²¹⁵ où il appelle à juste titre "figures" les différents types de propos autour de l'amour physique. Il assimile ce genre de discours à un portrait qu'il décrit en ces termes :

*« C'est un portrait si l'on veut qui est proposé mais ce portrait n'est pas psychologique ; il est structural il donne à lire une place de parole ; la place de quelqu'un qui parle en lui-même , amoureuxment , face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas »*²¹⁶

Ce qui fonde ce thème c'est la possibilité que le langage donne de visualiser les gestes en même temps que les mots se déroulent. Suivons le processus qui le plus souvent expose en expliquant la notion de "figures" :

« dis-cursus, c'est, originellement, l'action de courir çà et là, ce sont les allées et venues, des "démarches" ; "des 'intrigues'". L'amoureux ne cesse en effet de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même. Son discours n'existe jamais que des bouffées de langage, qui lui viennent au gré des circonstances infimes, aléatoires (...)

On peut appeler ces lois de discours des figures. Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique ; bref au sens grec ; ce n'est pas le 'schéma' ; c'est d'une façon bien plus vivante, le geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos : le corps des athlètes, des orateurs, des

²¹⁴ Grand Robert, Volume 4, 1992, p.104.

²¹⁵ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Tunis, Cérés Editions, 1996.

²¹⁶ *Idem*, p.7

*statues : ce qui est possible de mobiliser du corps tendu. Ainsi de l'amoureux en proie à ses figures : il se démène dans un sport un peu fou, il se dépense, comme l'athlète ; la phrase ; comme l'orateur ; il est saisi, sidéré dans un rôle, comme dans une statue. La figure, c'est l'amoureux au travail »*²¹⁷

L'image qui apparaît de ce locuteur est une image douloureuse. Elle présente un être en conflit avec soi-même, qui fait tout ce qu'il peut pour garder la tête haute. Cette tendance émerge petit à petit et répond aux critères définis par Barthes. Les poètes de la deuxième génération osent, là où leurs aînés ne pensaient prendre aucun risque eu égard à l'ascétisme qu'ils se sont imposé, et le traitement du thème de l'amour sous multiples facettes est un élément qui fonde leur originalité.

Nous allons examiner le thème de l'érotisme en deux volets : le langage érotique allégorique chez Amidou Lamine Sall d'abord, puis le langage érotique proprement dit, comme catégorie spécifique de la poésie de la deuxième génération avec Zadi Zaourou.

IV.1. Le langage érotique allégorique dans la poésie de la deuxième génération

L'allégorie est un langage symbolique, explique Michel Aquien, qui, vient du grec "allégorein", " parler autrement". « *C'est une image qui se développe dans un contexte narratif de portée symbolique, selon une isotopie concrète entièrement cohérente, et qui renvoie terme à terme, de manière le plus souvent métaphorique, à un univers référentiel d'une autre nature, abstraite, philosophique, morale etc....* »²¹⁸

La caractéristique de cette figure de style est de développer simultanément un double sens. Chez Sony, ce style regorge dans *Poèmes et vents lisses*²¹⁹ mais c'est le poète sénégalais Amadou Lamine Sall qui a le meilleur profil pour ce genre d'écriture avec *Mante des aurores*²²⁰.

²¹⁷ Roland Barthes, *Op.cit*, p.7-8.

²¹⁸ Michel Aquin, *Dictionnaire de poétique*, le livre de Poche, 1993, p.45.

²¹⁹ Sony Labou Tansi, *Poèmes et vents lisses*, Limoges, le bruit des autres, 1995.

²²⁰ Amadou Lamine Sall, *Mante des aurores*, Dakar, NEA, 1979.

Mante des aurores est sous-titré (*le chant reprendra*). C'est un long poème de 20 pages, avec un cadre abstrait. L'amour autour duquel le texte est écrit unifie un amant et une amante. L'amant s'adresse à une amante absente. Il rêve d'elle, il retourne ses souvenirs mais jamais elle n'apparaît. Le poème évolue sur fond d'érotisme qui est indiqué dès l'introduction à la page 7 : « *tu seras seule à comprendre ce soir pourquoi/ J'écris ce poème de sexe et ...de sang et d'amour/ Ce poème putain à l'orgasme renaissant* ». L'amante est tantôt identifiée en fille ou en femme :

« *Où es-tu fille de la nuit
Je sais que tu reviendras* » (p.8)

« *Où es-tu femme
Dans quel entrepôt du silence es-tu tapie
Et qui te fais l'amour ce soir de Mai* » (p.8)

Dans tous les cas, cette fille ou femme est disposée à offrir son corps comme cet extrait le souligne :

« *Hier seulement s'étreignant dans ton regard
Et ton corps s'offrant droit tendu
A la droite violence de mon désir torse-nu* » (p.19)

Le poème de Lamine Sall obéit à plusieurs "figures" décrites par Barthes, principalement "l'absent" et "l'intuition". L'auteur définit l'absent en ces termes :

« *L'absent est tout épisode de langage qui met en scène l'absence de l'objet aimé, quelles qu'en soient la cause et la durée, et tende à transformer cette absence en épreuve d'abandon*
(...)

L'absence amoureuse va seulement dans un sens, ne peut se dire qu'à partir de qui reste, et nous de qui part à je, toujours présent, ne se constitue qu'en face de toi, sans cesse absent. Dire l'absence, c'est

d'emblée penser que la place du sujet et la place de l'autre ne peuvent permuter ; c'est-à-dire : “ je suis moins aimé que je m'aime ” »²²¹.

La trajectoire de ce poème propose une course entre un être physique et une ombre et ce sont les premiers vers qui l'expriment :

*« Je t'ai cherchée partout et nulle part
Entre la fleur et la tige
Entre le jour et la nuit
Parmi les rires du sommeil
Parmi les caresses de l'absence
Partout et nulle part
Ici on parle de toi comme d'une chatte de gouttière
Ombre fruitière des aubes grises
Mais tes huiles persistent à parfumer
Mon corps qui périt de solitude
Ou es-tu fille de la nuit
Déjà le poème s'essouffle et les mots s'esquissent
La plume danse des arabesques soules de son vin noir
Les voyelles sont distraites
Et les consonnes rétives errent en procession
Sur le vide de la page qui baille »*

Les vers 8 à 16 en disent long sur celle qui est interpellée. De quelle nature est cette innommée ? Ou même 'ombre furtive des aubes grises', une matière immatérielle. Elle peut embaumer le corps de l'amant et redonner à l'écrivain qu'il est quand les forces l'abandonnent, visibles par le chaos qui règne dans l'écriture : "les mots s'esquissent", "la plume danse des arabesques", "les voyelles sont distraites", "les consonnes rétives errent en procession".

Qui est donc cet être dont l'absence équivaut au désordre ? Dans le domaine de l'écriture poétique on parle de muse, de sensation, d'inspiration :

²²¹ Roland Barthes, *Op.cit.* p.23

nous nous trouvons situé sur la nature de l'amante. Il s'agit d'un être immatériel. D'autres passages le soulignent également :

*« Car déjà la nuit s'élançe vers le jour
Et nous ne sommes pas couple pour la clarté
C'est dans l'heure sombre que nous sommes
Promis à la grâce du chant » (p.11)*

*« Car les maternités ont juré avec le crépuscule
Mais nous nous ferons des enfants de toutes les races
Je t'aiderai à bercer les uns et à faire manger les autres
Nous les promènerons le soir quand le jour commencera à tirer
Ses rideaux à l'heure où les oiseaux vents et bleus
Regagnent leur coin de ciel » (p.13)*

Les deux extraits nous renseignent sur le fait qu'il est question d'une femme de nuit ; qu'on ne peut voir ou sentir que la nuit : *« nous ne sommes pas couple pour la clarté »*, *« Nous les promènerons le soir que le jour commencera à tirer ses rideaux »*. Toute cette atmosphère convient aux conditions d'existence d'un être invisible, que seul un élu sensible peut capturer. Il spécifiera, *« j'ai fait serment de la garder/ Toi si belle comme un ballet de métaphore dans l'ivresse du soir »*²²². Nous pouvons multiplier des exemples sur la nature de cette femme qui n'est que pur produit de l'imagination. Autour d'elle se sont développés deux champs sémantiques concomitamment, le champ sémantique de l'amour et le champ sémantique de la parole, de la parole poétique puisqu'il s'agit de chant. A la fin du poème, cette femme qui a pour nom « mante » ne viendra jamais mais visibles sont les rêves que son seul souvenir permet au poète de formuler :

*« J'ai vu ton âme luire dans mes yeux
avec toi mes semences excellent déjà
et tes baisers et tes regards*

²²²Mante des aurores, p.16

augurent une heureuse récolte » (p19)

Femme de bonheur, Mante apportera la renaissance (le rire et le rêve) et le changement ; par exemple insensible ils rendront « *le sourire 'aux mendiants recroquevillés dans la solitude de leur corbeille* » (p.20) ou à bâtir des cités d'amour et de paix. De métamorphose en métamorphose, le personnage finira par être identifié à l'Afrique (Ah Africa Manthie).

Dans ce très beau poème, pour décrire l'inspiration poétique, Amidou Lamine Sall emprunte ses mots au discours amoureux. Le texte met en scène un amant qui attend et pendant ce temps il imagine des situations de couple, partageant les mêmes sentiments et les plaisirs charnels avec l'absente. Nous sommes ici dans le cadre d'un discours érotique allégorique, tout le contraire du cas dans lequel nous transporte le poète Zadi Zaourou qui nous offre une expérience pas du tout idéale mais bien réelle, car ses textes sont fruits de souvenirs.

IV.2- L'érotisme dans la poésie de Zadi Zaourou

On note que sur la publication des dernières œuvres de sa vie, deux titres représentent pour Zadi un cri de cœur. Il s'agit *Des quatrains du dégoût* (2008) et *A califourchon sur le dos d'un nuage* (2009). Les deux ouvrages paraissent à quatre et trois ans de la mort du poète. Il se sent condamné et à bout de souffle après tant d'années de souffrances physiques depuis 2003. Il avait rêvé écrire une histoire politique de la Côte d'Ivoire comme l'histoire du syndicalisme. Même ses mémoires avaient été programmées. Hélas ! Mille fois hélas ! A défaut, nous avons *Les chroniques des temps qui tanguent* qui, avec les deux ouvrages cités plus haut sont vraiment une inspiration de sa vie, une sorte de témoignage à chaud de ce à quoi il a consacré sa vie : la lutte pour l'avènement de la démocratie, la lutte pour la libération de l'esprit en règle générale, la lutte enfin pour plus d'amour sensuel. Ces textes font office de testament ; car, même si le grand art de la parole dont il était passé maître est toujours présent, ces documents font plus vrais qu'ils ne relèvent du rêve.

Deux ouvrages parmi les plus récents qui paraissent plus, du fait qu'ils relèvent en grande partie de l'expérience directe, traitent de l'érotisme : *Les*

quatrains du dégoût et *A califourchon sur le dos d'un nuage*. Le premier, *Les Quatrains du dégoût* est de portée plus générale. Les poèmes portent sur des sujets divers, aussi bien politiques, sociologiques, philosophiques et individuellement plus intimes. Il comprend six livres dont le quatrième (p.125-173), intitulé « les quatrains des fleurs des douleurs et du chagrin » intègre le sujet que nous nous proposons d'examiner puisque sur les 48 poèmes, 22 traitent de l'amour et de la femme et parmi ceux-là 6 ont pour centre d'intérêt le sexe et le corps de l'autre de façon spécifique. Le second, *A califourchon sur le dos d'un nuage* porte lui, fondamentalement sur le thème de l'érotisme. Les deux livres qui le composent sont consacrés à l'amour physique et à la femme. Sur les deux, Aiessa et Swilia, c'est le premier Aiessa qui nous servira de base pour l'analyse de notre thème parce qu'il est relatif au conditionnement de l'acte sexuel et à l'acte lui-même parfois. Nous allons faire quelques remarques sur les six poèmes des *Quatrains du dégoût* avant de nous attarder sur le fonctionnement de l'érotisme dans *A califourchon sur le dos d'un nuage*.

IV.2.1- Remarques sur l'érotisme dans *Les Quatrains du dégoût*

Dans *Les Quatrains du dégoût*, six poèmes ont pour sujet le sexe. On incite la femme à s'abandonner à l'amour, à se laisser aimer, à faire l'amour. Mais la cible est anonyme, parfois. Nous en avons extrait trois qui nous semblent les plus pertinents.

Rêve sidéral (p.136)

*« Prends-moi par la main, femme
Et caresse jusqu'à plus d'amour
Tendrement, jusqu'à plus aimé, tendrement
Mon âme qui s'élance vers les mondes de paix éternelle »*

Eros (p.163)

*« Chérie, fais-moi l'amour ce soir.
Je veux voir pleurer les étoiles,*

Hurler le soleil et foudre les rochers.

Chérie, fais-moi l'amour comme au premier jour du monde »

A mi- délire (p.164)

« Cette nuit, belle amie, je t'ouvrirai l'arc de mes bras

Je te caresserai, ivre, et la gorge et

Les sourcils puis les cils en accent grave

A-moi ta bouche suave, ouiiii tous les

Sentiers et vallons, et la géométrie

De tes mamelles et mamelons

Amour désir amour.... Comme donc

M'envoute ton regard ô fille-délice ! »

Ces textes sont issus du quatrième livre ayant pour titre “Quatrains des fleurs, des douleurs et du chagrin”. Les 48 poèmes de cette partie traitent d’une multiplicité de thèmes en rapport avec la vie intérieure du poète parmi lesquels l’amour, la mort, la mélancolie, la déception, la réconciliation demeurent les plus importants. Nos trois poèmes sont des textes isolés mais qui ont entre eux des affinités. Ainsi, ces remarques s’adressent à eux tous à la fois. “Rêve sidéral”, “Eros”, “Y mi-délire” sont des poèmes lyriques.

Au plan thématique, ces trois poèmes sont dominés par l’idée d’amour traité en rapport à celle du rêve. Le poète Zadi Zaourou est très malade comme on le sait, il vit de ses souvenirs à présent. Revisitant les chemins parcourus pendant si longtemps, il s’imagine toutes ces scènes d’amour. C’est le temps futur des verbes constamment utilisé qui autorise cette observation. On sent chez le poète un élan vers la mort mais une mort libératrice : “mon âme qui s’élance dans les mondes de paix éternelles” (Rêve sidéral). L’adjectif sidéral signifiant astral laisse entrevoir le désir du poète, d’intégrer le firmament en devenant une étoile. Du coup, il sent le pied de son corps et souhaite s’en débarrasser. Mais ce qui est paradoxal, c’est qu’il marque son attachement aux délices de la vie, comme la satisfaction que procure le sexe. Il visualise l’orgasme pour cette scène de personnification (Eros v.1 et v.2) “je veux voir pleurer les étoiles, / hurler le soleil et foudre les rochers”. Au plan formel les

textes sont caractérisés par leurs brièveté : tous composés de quatre versets d'où leur nom de "quatrain". Il s'agit de poèmes chargés d'images mais suffisamment explicites pour être accessibles à tous.

Deux poèmes, "Rêve sidéral" (p136) et "Eros" (p163) font appel à deux genres poétiques spécifiques : le Blues et le pantoun par leur construction.

"Rêve sidéral" est construit sur la base des Blues avec un parallélisme syntaxique et sémantique des trois premiers versets renforcés par des répétitions sonores et lexicales aux versets 2 et 3.

*"Prends-moi par la main, femme
Et caresse jusqu'à plus amour
Tendrement jusqu'à plus aimé
[Tendrement]"*

Avec certes, une nuance de degrés, "plus amour" expression qui renvoie au projet d'amour et "plus aimé" étant le résultat de ce projet-là.

Le quatrième verset qui termine la phrase tient lieu de conclusion, mais exprime un paradoxe en ce sens que le verbe caresser ayant un sens concret est aux antipodes du complément d'objet, "mon âme", une réalité immatérielle. C'est un poème qui confirme le thème du rêve et même celui de l'ascension : " Mon âme qui s'élance vers les monde de paix éternelles". Par là, le poète se montre très spirituel.

Le style du poème "Eros" relève de l'antépiphore. Cette figure qui est aussi une technique de répétition consiste à utiliser un même vers au début et à la fin d'une strophe. Elle caractérise aussi l'art du pantoun, en forme fixe d'origine malaise. Dans notre texte, il ne s'agit pas d'une reprise intégrale. Le verset 4 reprend en partie seulement le verset 1 ("chérie fais-moi l'amour"), mais il le renforce et le transcende à la fin, car, le syntagme "ce soir" qui termine le verset 1 est remplacé par "comme au premier jour" dans le verset 4 qui est une image qui renvoie au temps immémoriaux, reprenant encore le thème du rêve. Ce poème est une invitation à l'amour, ce que concrétise le poème qui suit à la page 164, "A mi-délire" qui semble en effet la suite d'"Eros", décrit ce que sera cette nuit d'amour : une fusion des corps et les unes après les autres, les parties du corps sont énumérés qui seront soumises à

l'assaut du désir : la gorge, les sourcils, les cils puis la bouche, les parties intimes les seins et les yeux. Roland Barthes appelle cette approche discursive, "le corps de l'autre" figure qu'il définit de la manière suivante : « *Corps. Toute pensée, tout émoi, tout intérêt dans le sujet amoureux pour le corps aimé* »²²³. La description que le poète fait du corps de l'amante atteint le sommet de la perversion, but visé par l'érotisme.

Autre caractéristique du style, le discours imagé dans ces poèmes. On y décèle la comparaison simple, la métaphore, la personnification et le symbole. La comparaison est présente dans deux poèmes, et elle a trait à la densité du désir :

« *Chérie, fais-moi l'amour comme au premier jour du monde* » (Eros)
« *Amour désir amour...commun donc envoûte ton regard ô fille – délice !* »

Par l'éclat de ses yeux, l'amante devient encore plus belle. Le charme sous lequel tombe l'amant est comparé à un met succulent, ce qui conforte la métaphore fille-délice.

La série de personnifications du poème "Eros" tiennent à montrer que par l'extase au bout de l'orgasme est un moyen sûr de métaphore : "(je veux voir) pleurer les étoiles, et "hurler le soleil".

Ces poèmes d'amour représentent pour le poète Zadi Zaourou un jeu verbal, un exercice psychique en vue de se rendre compte qu'il possède encore des attributs d'homme. Ce sont ses propres dires qui nous conduisent à cette conclusion :

« *Quand la maladie vous tient sous son empire, vous perdez jusqu'au sens de cette chose qu'on appelle ô pure illusion – les plaisirs de la vie* »²²⁴

Ainsi, les poèmes d'amour des *Quatrains du dégoût* relèveraient de la pure fiction. Qu'en est-il d'Aïessa, autre poésie érotique ? C'est la technique d'exposition des faits qui insuffle un dynamisme au traitement de ce thème.

IV.2.2- Aïessa ou exaltation et démontage d'une héroïne

²²³ Note de bas de page du *Quatrain* intitulé "Rêve sidéral", p.136 du recueil.

²²⁴ Zadi Zaourou, *Les quatrains du dégoût*, p.136.

A califourchon est un recueil composé de trois parties : la première partie rassemble trois poèmes (p.5 à 14), trois hymnes à l'amour : amour pour l'Afrique (chant pour l'Afrique-mère), introduction à la célébration de Swilia et Aiessa (*A califourchon sur le dos d'un nuage*) et chant du souvenir pour Dozo (*Temps sans mémoire*). Ce sont des poèmes d'amour pour l'Afrique et les femmes aimées. La dernière partie intitulée Livre I est consacrée à Aiessa (p15-55) et la troisième partie dénommée livre II est tout entier réservée à Swilia (p.57-70).

La partie centrale du livre est celle réservée à Aiessa. Quelle est la structure thématique ? Par quels éléments l'érotisme fonctionne ? Mais surtout quel est le mobile de ce poème ? Pour les illustrations, seuls quatre textes figurent dans le corpus des pages 149 à 141.

Le poète a aimé Aiessa, mais Aiessa l'a trompé avec son pire ennemi. Comment va-t-il faire pour laver l'affront ? Par la voie de la poésie bien entendu. Voilà le problème mais, y parviendra-t-il ? Le poète utilise une technique bien connue des Africains pour exposer les faits : la polémique. Zadi est un fin polémiste et en plus il avait pris l'habitude de relever les défis d'où qu'ils viennent. Il sait que lorsque deux contradicteurs s'affrontent, la meilleure façon de convaincre et de persuader consiste à dresser la liste de ses tares. Tout d'abord avant de les opposer aux incongruités chez l'autre. Cette méthode a un avantage. Elle désarçonne l'adversaire qui reste sans arguments. Aimé Césaire a eu recours à la même technique dans un passage du *Cahier d'un retour au pays natal*, le passage qui définit la Négritude face à la science occidentale. On finit par convertir ses propres tares en avantages au détriment de l'adversaire. La structure thématique de notre poème de référence adopte une voie parallèle. Le poème illustre un discours amoureux dont le sujet est le corps d'Aiessa. Ce corps qui a tourné la tête au poète. Ce dernier va donc poser sur son objet deux types de regard, l'un mélioratif qui va célébrer la bien-aimée et l'autre dépréciatif qui, lui, va dénigrer ou démonter cette image positive. Il va donc procéder à l'examen de son corps partie par partie : les ongles, les lèvres, les

yeux, les seins, les cheveux. Roland Barthes appelle cette figure, « *le corps de l'autre* »²²⁵.

C'est par une sorte de tellurisme que le poète Zadi conte l'aventure qu'il eut avec Aiessa. Les signes visibles de cet attachement se manifesteront dans l'écriture à la fois par les titres et par le lexique. Pour célébrer Aiessa, le poète l'identifie à une déesse pour décrire sa chute, il laisse émerger les traits de son caractère volage.

La déesse Aiessa

C'est par le souvenir que le poète entend partager son expérience. De toute évidence, ce poème naît après qu'il eût vécu toutes les déconvenues d'une liaison qui, apparemment n'était pas de tout repos : « *chantez la folie des amours impossibles* » (p.44).

C'est sous les traits d'un astre qu'Aiessa apparaît dès le départ, comme le présente le poème « Sourire stellaire » qui fournit des informations sur ce corps qui sort de l'ordinaire et le lieu de la rencontre :

« *Je la revois*

Jeune soleil au sourire de météore

C'était un soir à minuit

A l'heure où l'Etoile somnole

Sous le charme de Lune à la fine moustache

C'était au temps zéro

La foi tissait les routes neuves

De l'amour qui retaille les montagnes

Aiessa brillait de mille carats

Flamme sacrée costumant l'iris

Corps de jaspé et de rubis

Sexe d'étoile pubère !

C'était un soir de minuit

En un lieu de mystère

Sous l'arbre

²²⁵ Roland Barthes, op.cit.p.84

*Et près du lac
Au jardin de l'oubli
Sous les caresses des bambous de chine
O ! Si loin et temps des floraisons divines »²²⁶*

Le poète nostalgique compare le corps d'Aiessa à un ensemble de pierres précieuses (jaspe, rubis) et son sexe avoisine la virginité. C'est, dit-il, dans un espace féérique que la rencontre eut lieu, en pleine nature et près d'un lac. Il se souvient de Lamartine et son célèbre poème « Le lac », un des meilleurs poèmes du romantisme et il lui fait un clin d'œil. Dans tous les cas, il s'agit d'amours sans lendemain. D'autres titres de poèmes renvoient au caractère divin du personnage tel : « Taquiner le bonheur » (p.28) :

*« Je vis dans la pénombre le bonheur ruminant sans angoisse éternelle
Je lui chatouillai l'aisselle
Puis la toison d'émeraude
Et la plante du pied, le bonheur....
Il partit d'un rire de guitare hawaïenne
Et son corps s'offrit en jeu d'ondes redisant au monde
La brulante faveur de la danse et du chant
T'en souvient-il
Touraco de beau lignage ? »²²⁷*

C'est encore Aiessa qui a pour nom 'le bonheur', l'allégorie ici permet de rendre encore plus sublime l'ivresse qui se dégage de l'amour d'Aiessa. Dans « Soleil nu », on rencontre des expressions l'identifiant qui élèvent Aiessa au rang des fondateurs des ancêtres et même au-dessus de ces derniers :

*« Et voilà je te sacre fille du temps
Rayon d'or et divine forge d'avant Prométhée*

²²⁶ Zadi Zaourou, « Sourire stellaire » in *Califourchon sur le dos d'un nuage*, pp.20-21.

²²⁷Zadi Zaourou, *Op.cit*, p. 28

Forge ancêtre d'avant SEROU-l'ancêtre-à-l'arche ! »²²⁸

Aiessa apparaît dans cet extrait comme l'homonyme même du feu. Car on dit bien le feu sacré de l'amour ! Le sien est plus authentique que celui que le personnage mythique vola aux dieux et plus ancien que celui du mythe dogon de la création révélée au monde par Marcel Griaule dans *Dieu d'eau*. Dans ce mythe fondateur l'ancêtre Sérrou, Nommo Septième a agi comme Prométhée en volant le feu des dieux. Nous retrouvons les sources de l'allusion à ce personnage dans la Thèse d'Etat que le poète consacra à la *Parole poétique dans la poésie africaine* ; après avoir signalé que les grands Nommo étaient eux-mêmes les forgerons du ciel écrit :

*« Le soleil maintenant. On se souviendra à son propos de l'épopée de l'ancêtre-forgeron : ce fer incandescent et cette braise ardente qu'il vola dans l'atelier des forgerons célestes et avant le grand départ, étaient des morceaux de soleil. La forge terrestre n'est qu'un reflet de la forge céleste et toutes deux travaillent avec des cristaux de soleil comme braise et comme matière à réinventer, non dans son essence mais dans sa forme : des morceaux de soleil »*²²⁹

Tous ces détails augurent de fait qu'Aiessa siège au pavillon des dieux, "fille des dieux" comme récidive le poète dans le poème du même nom :

« Aiessa est née pour souper sur les genoux des dieux » ou encore *« Aiessa est née pour suicider les dieux »*. Selon ces deux vers, si Aiessa connaissait le secret des dieux, elle sait aussi comment briser leur cœur.

En dehors des références divines, d'autres symboles incarnent la déesse Aiessa tels les oiseaux ramier et touraco. Le premier est connu en occident et c'est le pigeon qui niche dans les arbres qu'on peut rencontrer aussi bien à la compagnie que dans les grandes utiles, et qui symbolise l'amour. Quant au second, le poète dit de lui qu'il est 'l'oiseau de dieu parce que son choix annonce les grandes pluies d'hivernage. Il est si agile qu'on lui prête volontiers

²²⁸ *Idem*, p. 31

²²⁹ Zadi Zaourou : La parole poétique dans la poésie africaine, domaine de l'Afrique de l'ouest francophone, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Strasbourg II, p.80

des vertus de grand danseur »²³⁰. En fait, Aiessa incarne l'amour et porte-bonheur. Mais comme il s'agit d'oiseau, concluons qu'elle est aussi libre que le vent et l'air. Et c'est parce que les choses sont ainsi faites qu'elle apparaît si insaisissable. Du paradis qu'elle représentait pour le poète : « *Perle précieuse dérobée au sceptre de la lune qui m'hébergea naguère* », la réponse à la trahison dont il sera l'objet sera fatale. Ne dit-on pas que l'amour et la haine étaient frère et sœur siamois. Ainsi confiera-t-il à la parole poétique, tout comme elle a paré Aiessa des atouts d'une déesse de la déshabiller par la même méthode : « *car il me faut dévêtir la gueuse* » comment cela se fera-t-il ?

La déchéance d'Aiessa :

Il fut un moment où le poète commença à avoir des doutes sur les raisons de l'insatiabilité d'Aiessa :

« *Aiessa*

Dis-moi donc ce que murmure à ton cœur le gai

Soleil de minuit »²³¹

Suite à la trahison de l'amante, le poète prit la décision de lui faire connaître la descente aux enfers en revisitant les routes du plaisir amoureux tel que le lui ont procuré certaines parties de ce corps mais la plupart en relèvent les anomalies qui ont pu s'y trouver. D'où les titres des derniers poèmes, la bouche d'Aiessa, les yeux d'Aiessa, la main d'Aiessa, les seins d'Aiessa, la toison d'Aiessa et enfin la chute. Le rêve artistique a voulu que l'astre fut dénudé (*Soleil nu*, p.30) par la peinture, le bel art. Le poète en a appelé à Moro et à Gauguin pour peindre l'amante dans les moindres détails et il l'a prévenue.

« *L'art*

L'art Aiessa

L'art a fait surgir de l'arbre-soleil qui rayonnait

²³⁰ Zadi Zaourou, *A califourchon sur le dos d'un nuage*, p.29.

²³¹ « Temps d'Aiessa » in *A califourchon sur le dos d'un nuage*, p.46

Dans nos mains

Ton corps tes yeux tout rayonnants d'étoiles félines » (p.31)

La bouche d'Aiessa, les baisers d'Aiessa par identification métonymique de tout ce qui existe de succulent sur terre : ces baisers ont un goût d'amendes fraîches, de sapotille, de miel, de jaune d'œuf cuit à point inoubliable.

Les yeux d'Aiessa par la métaphore, les yeux d'Aiessa sont aussi larges que le ciel mais ils ne communiquent pas : « insondable est l'œil de ma bien-aimée » plutôt son regard n'est pas sincère :

« J'y vois partout une étoile

Deux étoiles

Mille étoiles félines »

La main d'Aiessa est appelée "main d'airain". L'airain est le bronze, alliage entre le cuivre et l'étain semble plus solide que le fer. Quand le mot entre dans une composition lexicale, le résultat ne donne rien de flexible. Exemple un siècle d'airain dit le *Grand Robert* est un siècle intermédiaire entre le siècle d'argent et le siècle de fer, signifié au plan figuré un temps de calamité. Le poète, parlant de la main de l'amante a recours à la métonymie qui identifie la main d'Aiessa au plan figuré à une main qui ne s'ouvre pas, qui ne donne pas, bref, Aiessa n'est pas généreuse : le poète dit :

« La corolle est scellée

Et nul rayon de pétales ne transpire

(...)

la main d'Aiessa jamais ne frissonne

même aux appels de flutes orphiques

on a célébré la danse de fer

louons à présent

Amis

d'Aiessa la main d'airain »

Les seins d’Aiessa : là le poète donne carrément dans le langage dépréciatif : les seins paraissent inexistantes. Sur eux, se sont rués tant d’amants qu’ils ont l’air d’avoir été mangés : « *ô terrible amazone/L’Aiessa-guerrière* ». En un mot, son amante est une fille volage, sans personnalité aux innombrables amants. Ce qui sert de transition à la déchéance, le dernier poème du livre, « la chute », dans lequel le poète dresse le bilan de cette relation et le portrait de l’amante. Une image qui est en contradiction avec l’exaltation du départ.

La chute d’Aiessa

Aiessa est tombée en disgrâce. Le poète parle d’elle au passé ; et d’ailleurs, il ne lui reste rien d’attrayant. Désormais, Aiessa a pour nom : “la femme que j’aimais”. Cette périphrase qui ouvre toutes les strophes. Le poète s’est réveillé pour faire des observations sur ce corps de haut en bas :

Les seins qui lui ont donné du plaisir, au fond, à y voir de près, sont informes et inexistantes pour avoir été tripotés par tant d’amants.

Même sort pour les lèvres auxquelles des êtres méprisables (des pieuvres) ont retiré tout le goût.

Les mains et les doigts ne sont plus capables de donner de la tendresse, de même que son sourire.

En plus, c’est une femme légère qui offre son corps à qui le veut et preuve à l’appui, il cite des exemples : Brutus a séduit Aiessa à Alger, ils étaient tous les deux au festival d’Alger ; ici à Abidjan “aux saturnales d’Avril” (période du multipartisme en 1990 en cote d’ivoire) ils étaient nombreux à lui faire la cour et ils ont réussi à la recruter. C’est donc l’occasion de relever l’anomalie. C’est un délit d’initié en effet qu’Aiessa ait osé se donner à d’autres hommes, d’avoir fait de cet espace d’intimité un boulevard. Il s’en indigne et devient inconsolable :

*« Ils ont profané l’Autel et le lac sacré
Saccagé souillé les prés et les bocages alentour
Pollué la vallée profonde d’où surgissent les anges
divinatoires*

*Ils ont violé l'inviolable et accompli l'impensé
Et tu ruisselais de plaisir femme cœur et sexe au vent
Que n'as-tu préservé la vallée du crime Aiessa
Oui le sanctuaire »²³²*

« *vallée profonde* », « *vallée du crime* », « *sanctuaire* », autant d'expression pour désigner le sexe de la femme aimée. Tous les deux relevant de la race des dieux, leur copulation devenait rituel sacré, tout autre acteur devient profanateur du lieu sacré.

Pour finir, Aiessa est une femme sans conviction : « la femme que j'aimais n'a plus d'âme ». Le poète s'était fait des illusions sur la vision politique de son amante qu'il pensait identique à la sienne quand il avait fallu s'engager dans les partis politiques. Que oui ! Aiessa avait d'autres objectifs et personne ne pouvait lui faire changer d'avis. Et le poète de conclure :

*« La femme que j'aimais n'avait plus d'oreilles
Elle était devenue varan puis, salamandre
Et hantait déjà les gouffres-sentiers-de-la-peur-et-du-mirage » (p.55)*

Toujours dans le but de la rabaisser, le poète traite Aiessa de varan, de salamandre des espèces de reptile dont la propriété est de ramper. Ils représentent tous ceux qui vivent de courbettes et qui se laissent épatés par tout ce qui brille. Aiessa a fini sa course politique dans un gouffre.

Faisons quelques observations en guise de conclusion. La femme que le poète a follement aimée n'était pas sincère. Elle l'avait trompé sur toute la ligne. Alors, a-t-il décidé d'en faire son deuil. Et comme le fait remarquer Roland Barthes auquel nous faisons appel depuis le début de ce chapitre, « *dans le deuil amoureux, l'objet n'est ni mort ni éloigné. C'est moi qui décide que son image doit mourir* »²³³.

Cette figure, "l'exil de l'imaginaire" a été en partie observée sur la plupart des poèmes non seulement chez le poète Zadi mais ailleurs aussi. Nous pensons au recueil *Les fleurs du mâle* du poète béninois Idriss Zierme. Le

²³² Zadi Zaourou, *Op.cit.* p. 54.

²³³ Roland Barthes, *Op.cit.* p.18.

thème de l'amour est abordé sur son versant négatif, la déception. Les idées développées autour de la femme-amante sont celles du manque de sincérité.

*

* *

L'étude de la poésie érotique en tant que catégorie du thème de l'amour s'est imposée à nous pratiquement avec la parution d'*A califourchon sur le dos d'un nuage*, mais déjà dans *Les Quatrains du dégoût* certains poèmes nous avaient interpellée sur la question. Les autres tentatives dans ce domaine sont timides. Nous pensons à certains poèmes de l'Anthologie de la poésie béninoise (*Ce regard de la mer*) ou même aux poèmes de *Poèmes et vents lisses* de Sony Labou Tansi. Les poèmes des poètes béninois, quoique situés dans l'érotisme se sont noyés dans la référence à la mer. Cette dernière ayant été prise comme source d'inspiration, les poètes s'étaient sentis obligés de l'intégrer à leur production. Quant à Sony, ses poèmes se situent dans un cadre purement allégorique dans la mesure où les poèmes ont trait à l'Afrique-mère qui est prise pour une pute ; d'où les termes et expressions vulgaires relevant du discours trivial pour décrire ses faits et gestes.

Avec Bernard Zadi Zaourou, un langage approprié ayant été utilisé a permis de traiter ce thème comme il se devait. Mais comme toujours chez lui, il faut compter avec sa grande érudition visible par la manière dont il a su injecter contes et mythes et d'autres textes aussi bien africains que provenant d'ailleurs. Toutes ces références symboliques offrent la clé de l'interprétation des poèmes. Même traitant d'amour physique, les poèmes représentent une mine de connaissances qui consolident d'une manière ou d'une autre le thème spécifiquement traité. Par exemple, le cas de "minuit", heure fatidique à ne pas dépasser si présent dans la plupart des poèmes et dont nous avons exposé les sources. Le cas aussi du dernier poème du livre « la chute » qui laisse entrevoir l'atmosphère qui a entouré le retour du multipartisme en Côte d'Ivoire et par rapport auquel il a recours à un certain nombre de concepts dépréciatifs eux-aussi conformes à la déchéance de Aïessa.

Quand l'amour fait défaut, l'homme vit au plus mal sa condition d'exister. Mais il y a plus grave lorsque l'humanité fait défaut alors toute la société est paralysée et le monde est troublé comme aujourd'hui. Les poètes plongés dans cette absurdité expriment du plus profond d'eux-mêmes ce mal-

être, et ils parlent pour tous. C'est ce que nous allons voir dans le chapitre suivant.

CHAPITRE III

LE MAL-ETRE AFRICAIN DANS LA POESIE DE LA DEUXIEME GENERATION

A côté des trois thèmes qui nous ont semblé majoritaires du fait qu'ils représentent à notre sens des lieux communs susceptibles d'absorber un maximum de petits thèmes, il se trouve une série de thèmes secondaires traitant du mal de vivre qui méritent notre attention. Nous pensons au thème de la réclusion soit de façon explicite comme l'a si bien perçu Louis Akin en l'opposant à la liberté (*Chants pour Manou*, 1983) soit de façon implicite à la manière de Sony Labou Tansi (*Poèmes et vents lisses*, 1995). De même, la thématique liée au spleen baudelairien une sorte d'existentialisme qui commence à se répandre, épousant des aspects divers dont le doute et l'exil présents chez Tchicaya U' Tam'si (*La veste d'intérieur*, 1977). La mélancolie avec Atindheou (*Les merveilles de l'indigence*), l'amour interdit chez Mahougnon Kakpo et Gniré Dafia (*Ce regard de la mer*, 2001), la mort par la guerre qu'on découvre chez le poète tchadien Koulsy Lamko (*Amargura negra*, 2005) dont le cadre demeure le Tchad de Hissein Habré. Comme chez le poète Centrafricain Bamboté (*Que ferons-nous après la guerre*, 1998) ou les Ivoiriens Yapi Doffou Clément (*Pleurs et rires*, 2010), allusion à la crise ivoirienne de 2002 ; Philippe Demanois (*Le cortège des douleurs*, 2003) pour ne citer que ceux-là. Mais la mort aussi par les catastrophes naturelles comme la sécheresse fréquemment évoquée par les ressortissants du Sahel à l'exemple de la togolaise Analla Gnonssira (*Croissance I*, 1982) ou les accidents comme en témoigne Babacar Sall (*Sel de mer*, 2003) à la suite du naufrage du Jola au Sénégal en 2002, bateau qui assurait la liaison entre la Casamance et Dakar.

Une autre préoccupation et non moins importante concerne la femme et l'enfant, les éternels marginalisés de la société africaine. Quelle est la place qui revient à la femme et à l'enfant ? Ou comment être femme et comment vivre

l'enfance ? Ces questions, certains poètes les abordent en présentant plusieurs portraits de femmes posant indirectement la question de la condition féminine, tout comme d'autres relèvent la faiblesse des structures d'encadrement occasionnant la délinquance juvénile dans la société urbaine. Les exemples sont légion ; à savoir, ceux qui créent une poésie axée sur des faits et agissements qui mettent en péril la vie de l'homme, qui sont des vecteurs de la souffrance, de la misère et de la pauvreté toujours grandissante dans n'importe lequel de nos pays. C'est pourquoi, nous avons rassemblé toutes ces réalités sous l'intitulé de mal être africain, car ils ouvrent des fenêtres sur le fait que nos sociétés sont des laisser pour compte, drainant derrière elles une multitude de problèmes qu'on ne résout jamais et par conséquent installent les populations dans un malaise généralisé. Ce qui nous renvoie à la définition même du mal être.

Le mal-être est un mot composé de deux termes, mal et être. A la fin du XVIIIe siècle, il désignait le malaise²³⁴, état d'une personne qui ne se sent pas bien, ce sens a évolué pour signifier à l'heure actuelle, l'« *état d'une personne qui est mal dans la société, qui n'y trouve pas sa place ou la vit mal* »²³⁵. En évoquant ces problèmes, les poètes vont très loin. Ils vont au-delà du simple désenchantement qui a suivi l'euphorie des indépendances. Ils ne rêvent plus, ils partagent le quotidien de leurs concitoyens et ne cachent plus leur désarroi tant les dérives se multiplient de toutes parts. Ils s'en prennent ouvertement à leurs dirigeants qui ont conduit leurs populations dans l'impasse. Les différents sous-thèmes qui vont structurer ce chapitre représentent donc les facteurs qui ont provoqué cette manière d'être ou leurs conséquences. Il s'agit de la mal gouvernance, la guerre, la condition de la femme, l'enfance malheureuse.

I. LA MAL GOUVERNANCE

Ces dix dernières années, l'expression "mal gouvernance" a fait fortune. On l'utilise fréquemment en opposition à ce qui s'appelle bonne

²³⁴ *Le Grand Robert*, Vol.6, Paris, Hachette, p.187.

²³⁵ *Idem*, p.187.

gouvernance qui fait cruellement défaut aux pays du tiers-monde en général, aux pays africains en particulier.

Le terme de gouvernance est dérivée du verbe gouverner qui signifie conduire les affaires politiques d'un état, exercer le pouvoir suprême dans un état, dans une nation sur la base d'un programme. Le terme de gouvernance au sens moderne, note le Robert, est dû à Léopold Sedar Senghor et désigne, au Sénégal, les services administratifs de la région, ainsi que l'édifice qui les abrite.

De toute évidence, l'expression bonne gouvernance qui s'emploie au sujet de l'administration publique et privée tient là sa source. Elle porte sur cinq points : rendre compte de sa gestion, agir dans la transparence, être efficace dans son domaine, avoir une perspective et enfin permettre au droit de triompher. Mais, comme la réalité le montre sur tous ces points, il y'a défaillance. Très souvent, on réduit cette notion à une seule de ses composantes, à savoir, la mauvaise gestion. En fait, le mal est plus profond. Il remonte au moment où les Noirs perdirent l'initiative.

Au début des Indépendances, des intellectuels parmi lesquels certains écrivains avaient perçu que cette opération ne pouvait être qu'une farce parce que les dirigeants n'avaient pas la possibilité de prendre l'initiative pour transformer leurs pays. Ils avaient formulé des critiques de façon globale en s'attaquant à l'appareil politique mettant en cause son rôle de relais du système colonial. Ils avaient fait la promotion des concepts tels que néo-colonialisme bourgeoisie compradore. Ils préconisaient déjà que leurs pays allaient être mal gouvernés, mais à l'époque ils ne mesuraient pas l'ampleur du désastre. Quarante ans après les œuvres ont témoigné d'un bilan clair, détaillé sur les effets de l'« inféodalisation » politique. Le sentiment d'infériorité créé chez le Noir par la colonisation et qui l'oriente constamment vers les valeurs du monde blanc est toujours là. C'est un choix qui l'a empêché d'être inventif et donc être capable de procurer du bonheur autour de soi. C'est ce que formulait en 1952, le psychanalyste Frantz Fanon et nous sommes de son avis :

« L'aliénation intellectuelle est une création de la société bourgeoise. Et j'appelle société bourgeoise toute société qui se sclérose dans des formes déterminées interdisant toute évolution, toute marche, tout

*progrès, toute découverte. J'appelle société bourgeoise une société close où il ne fait pas bon vivre, où l'air est pourri, les idées et les gens en putréfaction »*²³⁶

Cette analyse se situe au terme d'une étude dont le but a été de montrer les voies par lesquelles l'homme noir peut se libérer. Voici comment se présente la problématique de cette réflexion :

*« Le Noir est un homme noir ; c'est-à-dire qu'à la faveur d'une série d'aberration effective, il s'est établi au sein d'un univers d'où il faudra bien le sortir. Le problème est d'importance. Nous ne tendons à rien de moins qu'à libérer l'homme de couleur de lui-même mais nous irons lentement, car Il y a deux camps : le Blanc et le Noir. Tenacement, nous interrogerons les deux métaphysiques et nous verrons qu'elles sont fréquemment fort dissolvantes. Nous n'aurons aucune pitié pour les anciens gouverneurs, pour les anciens missionnaires. Pour nous, celui qui adore les nègres est aussi "malade" que celui qui les exècre»*²³⁷

L'auteur de cette citation a tenu toutes ses promesses. En tant que citoyen de son temps, il a fait des propositions susceptibles d'amener le Noir et le Blanc à reconsidérer leur position et à œuvrer pour un monde plus juste et plus fraternel pour que l'homme, quel qu'il soit, se réalise en tant qu'être humain. Mais ce catéchisme a aidé les jeunes africains des années 50 à 60 à prendre conscience du système de domination, d'exploitation et de négation qu'est le colonialisme ; ce qui a été amplifié par le *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire . Il passe presque inaperçu dans la pratique de l'exercice du pouvoir dans les anciens territoires coloniaux. Dans nos pays, l'accession au pouvoir d'Etat d'un homme, quel que soit le bord idéologique dont il se réclame, le transforme en loup pour les autres, s'identifiant au maître qui ne désire que des sujets. La démocratie éprouve des difficultés à s'imposer. Il y a

²³⁶ Frantz Fanon, *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, Coll. Points, 2^{ème} édition, 1971, p.182.

²³⁷ Frantz Fanon, *Op.cit.* p.182.

20 ans, elle était proscrite. Dans leur souci de construire des Etats modernes, les dirigeants africains ont donné l'impression de vivre par des slogans et de ne pas disposer d'un programme réel pour les populations. Se trouvent donc en panne, la politique de la ville, du pays profond appelé le monde rural, la planification du programme de création de l'emploi, la création de l'économie publique, la politique de la femme et de l'enfance. A côté de cela, Il y a une volonté de répression contre les vellétés qui ne cadrent pas avec les points de vue des autorités et du favoritisme pour certaines franges de la population créant le népotisme et le tribalisme. Ce sont ces dérives qui surgissent dans les textes poétiques et révèlent où réside le malaise. Les poètes ont des positions diverses vis-à-vis de cette mal-gouvernance. Depuis 1990, c'est crûment que ces questions sont abordées. En témoigne ce poème de Koulsy Lamko, poète tchadien qui a l'avantage de représenter une synthèse des causes et des manifestations de ce fléau :

Lève-toi les yeux

*« Notre malédiction vient du ciel
dans ô pays mon beau peuple indépendant
l'aéroport est territoire d'outre-mer
ils vont-ils viennent donnant détonnant vrombissant
sont jaguar éclair mirage awacs puma
le ballet des avions de guerre et espions
dessine dans le ciel en lettre fumées gaz toxique et bruits
le cercle vicieux des augures
ils ont couleur gris vert camouflage
escortent les chars d'assaut en carrousel
roulant sur l'hécatombe de cadavres jonchant pavé
portant l'élus de l'Elysée et Matignon aux champs de gloire
au palais du bord du Chari-Logone*

*Et l'on installera sur le trône
la marionnette aux fils hypertendus
qui se contentera d'obéissance mutisme*

et rapines partagées

*Ils vont viennent arpentent les couloirs
les bases aériennes
s'appellent barbouzes bérets verts et rouges ou gobies
logiciels clé en main bourrage d'urnes
qui vous traficotent les élections*

*Et l'on nous dira que peuple maudit nous sommes
peuples infantiles amnésiques d'histoire
hilaires bananias corrompus syphilitiques etc.
incapables de suivre la marche du monde*

*Critiquez, bavardez, dénoncez, hurlez
marches grèves illimitées bâtissez villes mortes
arrachez-vous les cheveux roulez vases par terre
il en restera toujours quelque chose
votre impuissance »²³⁸*

Dans un style proche de Noël Ebony, plein d'humour, le poète montre en quoi ceux qui dirigent ont les mains liées et que les gouvernés n'ont aucun moyen de pression. A ce moment-là ils sont à la merci du pouvoir. D'autres poètes reprendront en écho les mêmes idées car la mal gouvernance commence lorsque le droit est foulé au pied.

L'écriture de Noël Ebony se caractérise par un discours fleuve fait d'énumérations sans ponctuation et un style parlé. Il faisait découvrir un dictateur en ces termes :

*« Petit impertinent
comment oses-tu interrompre le déploiement de la vérité ?
ne sais-tu pas que je suis
le grand maître des cérémonies d'ici-bas*

²³⁸ Koulsy Lamko, *Op.cit.*p.50-51.

moi qui compte et décompte
moi qui redresse les mots redresse les verbes
redresseur des torts et des vérités non reconnus
parle donc
toi
qui es-tu
*esclave des passions non programmées »*²³⁹

Dans “ Portrait des siècles meurtris”, poème dramatique, un dictateur confronté à une rébellion d’intellectuels dirige lui-même l’interrogatoire. Il espère ainsi ramener les égarés à la raison. Le poème en entier est constitué d’échanges de propos entre le dictateur et le rebelle, une histoire racontée par un narrateur.

II. LE MANQUE DE LIBERTE D’EXPRESSION

En effet, la mal gouvernance commence par le musèlement de l’expression. Les dictateurs savaient instaurer la peur aux concitoyens à tous les niveaux. Dans *Césarienne*, Zadi Zaourou s’adresse en termes symboliques au pouvoir en place en Côte-d’Ivoire, à son chef puis à sa classe politique dans toute sa gloire et enfin au peuple :

« Je t’honore
Vieux rapace
D’avoir si bien émasculé les brasiers scélérats et fait de mon peuple
un peuple d’eunuques
(...)
Cortège
Et voici la marche opulente des princes de l’ombre
Longue procession de sirènes
De jaquettes
Et de fiers motards

²³⁹ Noël Ebony, *DEJA VU*, Paris, Ouskakota, p.43.

Cortège de galons flamboyants
Passe cortège
Roi nègre made in France
Passe cortège
De tous ces chacals le plus nul
L'orgueil
L'orgueil au cou raide et portent cortège
Passe cortège
Maitre sorcier de la cour
L'habile artisan qui forge et tisse et l'orage et le clair matin
A vo-lon-te
Coule alors –cortège
Grave et digne à sa manière
L'immense armée des vit-net

– gent

obscur –
O charognards stupides et repus de charogne
Cortège
CORTEGE ET TEGE
O cortège
Bourreaux à l'aube
Victimes au lever du rire mon glaive de soleil
Didiga
Mais le peuple
Que fait-il le peuple
Il rampe
Partout
Dans les rues
Sur les pots
Sur les toits
Incroyable invasion de fournis magnans
CORTEGE
CORTEGE ET TEGE
O cortège

Vainqueurs à l'aube
Fugitifs au lever du haillon ma tabala volubile
Didiga »²⁴⁰

Dans l'extrait qui vient d'être cité, le poète identifie le chef du parti à un dictateur. Il l'appelle « *vieux rapace* » « *roi nègre made in France* », « *habile artisan qui forge et tisse et l'orage et le clair matin/à vo-lon-té* ». Cet homme donne une allure de monarchie à sa république dont il est le Président et tout cela donne l'impression de vivre dans une cour avec des courtisans. Ces derniers, ordinairement ses collaborateurs, n'ont aucune possibilité d'initiative. Ce sont des pantins qui se contentent de se pavaner et d'exécuter de sales besognes. C'est pourquoi, il les désigne en activité :

« Et voici la marche opulente des princes de l'ombre »
« Cortège de galons flamboyants »
« L'immense armée des VIT- NET »
Gent obscure
O charognards stupides et repus de charogne. !
« Bourreaux à l'aube
Victimes au lever du rire mon glaive de soleil »

Quant au peuple, il est muselé et impuissant : « *peuple d'eunuques* » qu'on entretient et qui a fini par devenir une véritable vermine « *qui rampe* ».

Florent Hessou se remémore du temps où le parti unique régnait dans son pays, le Bénin :

« Nous nous camâmes
Et nous nous nommâmes
Kami puis lion
Seul maître de cette jungle
De cette forêt
Où plus rien n'est sacré

²⁴⁰ B Zadi Zaourou, *Césarienne*, Abidjan, CEDA, 1984, pp. 60-61

*On tue
On paie
On part
La mort parle aux hommes
Par les armes
Le messie ne sourit
Que quand quelqu'un meurt
On tue
On paie
On part
On paie
On tue
On part »²⁴¹*

Abordant le même sujet, son compatriote Olivier Atindehou surenchérit dans le poème « monsieur- le- peuple ou Le Démagogue » :

*« Monsieur -le-peuple part en guerre
Contre tous les maux de la terre :
Corruption, détournement, népotisme, misère
Il crie fort que l'on lui enterre
Tous les démons de l'aliénation
Mais curieusement le malheur de la nation
S'identifie particulièrement à monsieur –le-peuple
Qui tisse sa voile de Satan dans un maudit temple,
Le temple de l'autocratie
Assassin de la démocratie
Le vampire bouffe à éclater
Du sang des masses populaires
Ricane méchamment en aparté
Avec ses complices aux grosses molaires
Monsieur le-peuple massacre toujours*

²⁴¹Florent Hessou, *Mémoire d'écran*, p.22, 1995.

La fine fleur du progrès mise en abat-jour »²⁴²

En fait, la nouvelle génération de poètes écrit ses poèmes dans un langage cru en appelant les choses par leur nom et choisissant pour cible leur pays. C'est le cas de Jean François Sabourin sur le Burkina dans le poème « Ouagadougou »

*« La liberté est là
noyée
étouffée jusqu'aux os
tremblante de peur
dans cette vague humaine
balancée dans la mare
des faiseurs de rêves. »²⁴³*

Ces différents extraits sont des cris de cœur qui tentent de dévoiler les causes des difficultés qui entravent le développement de l'Afrique à savoir, le pouvoir personnel. Les Africains, en prenant le pouvoir d'Etat s'inscrivent automatiquement en dictateur en soumettant leur entourage et leur peuple. Même la presse devient un instrument au service du "chef dans ces chefferies républicaines", mot qu'emploie Faf Tundey Atanda pour désigner nos pays où on s'empresse d'écarter les sérieux opposants :

*« Chefferies républicaines
Quand le fauteuil présidentiel est menacé
L'adversaire sérieux devient un étranger
Nationalité férocement dénoncée
Acte contesté, retiré ou annulé ;
Malheur ! malheur aux partisans
Désemparés et mécontents
En cas de débordement de nerf
Ils iront droit derrière les fers »²⁴⁴*

²⁴²Olivier Atindehou, *Les merveilles de l'indigence*, Flamboyant, 2003 pp.102-103.

²⁴³Jean François Sabourin, *Les morsures de la terre*, Ouagadougou, Harmattan, 2009, p59

Le même poète récidive dans un autre poème du même recueil :

Laideur et lâcheté
« Ici on ne sait pas lâcher ;
Ici on ne sait pas céder la place ;
Ici on ne sait pas partir
On ne nous l'a pas appris
On ne sait pas passer la main
A ses cadets,
A ses enfants,
Au sang neuf ;
(...)
Malgré échecs et mauvaise presse
On court toujours
On veut remporter
Des médailles perdues
On veut devenir champion olympique
Avec de vieux os »²⁴⁵

Et sur la presse locale le poème « Presse de facilité » apporte plus précisions :

« Des plumes et des micros ont beaucoup pêché,
Ils se sont donnés volontiers,
Non à des pourvoyeurs d'idées,
Mais plutôt aux magnats dégénérés
Qui divisent à longueur de journée
Sur des populations infortunées
Des discours cancérigènes
Sans éprouver la moindre peine
Devenus après le pillage des richesses,

²⁴⁴ Faf Tunday Atanda, *Au cœur du mal*, Cotonou, Les éd. Flamboyant, 2002, p.75

²⁴⁵ *Idem*, pp.48-52

*Bailleurs de fonds occultes de la presse,
Ils ont partout le micro pourvu qu'ils y soient
Le déjà vu et entendu apporte quoi ?
Beaucoup certainement à la presse griotte
Servant sans doute à ses courtisans, de mascotte ;
C'est là la triste faiblesse
De la charmante princesse.
Elle succombe aisément sous le charme
De ceux qui font verser des larmes »²⁴⁶*

En fait, lorsque les poètes abordent les questions de la mal gouvernance, ils les situent depuis le sommet de l'Etat, en passant par le non-respect des institutions jusqu'aux besoins les plus minimes des concitoyens. Il s'agit de toute une atmosphère cynique dont les conséquences directes influent sur la vie des enfants, de la jeunesse et des femmes qui sont des maillons faibles de la population mais également qui ont des répercussions sur les centres de décisions qui, de plus en plus, conduisent à la guerre fratricide. C'est donc en jetant leur regard sur les détails tels que nous venons de les évoquer que les poètes des jeunes générations expriment leur originalité. Leur poésie devient un recueil de chants aux victimes de la mal gouvernance.

III. L'UNIVERS CARCERAL

Un certain nombre d'écrivains, poètes ou non ont évoqué leur séjour en prison qu'ils appartiennent à l'ère négritudienne ou à la post-négritude. Certains ont témoigné des conditions de leur incarcération comme Bernard Dadié (*Carnet de prison*) ou Maxime N'débéka (*L'oseille les citrons*) qui y ont consacré des œuvres entières. D'autres, comme le poète Nokan, ont idéalisé leur discours pour dépeindre l'absence de liberté en dénonçant le racisme et d'autres mesures discriminatoires (*Carnet de prison in La voix grave d'Ophimoi*). Dans le cadre de l'univers carcéral, Louis Akin offre une œuvre insolite ; *Chant pour Manou* ou *Chant d'aurore pour Manou*, un recueil entier

²⁴⁶Faf Tundey Atanda, *Op.cit.* p.83-84.

de poèmes ayant pour fondement son séjour en prison. Même s'ils participent de la même thématique, ils s'ouvrent sur d'autres espaces pour s'élever au plus haut degré jusqu'à l'amour. Les deux réalités du même recueil nous interpellent et nous incitent à nous pencher sur le contexte historique de l'œuvre, sa composition et l'essentiel de son contenu.

Chant pour Manou a pour source la Guinée de Sékou Touré. Mais avant qu'il ne soit marqué de l'image de cet homme, à partir des Indépendances, ce pays faisait partie de l'AOF (Afrique Occidentale Française). Comme toutes les autres colonies, nous le rappelons dans la première partie, il avait été soumis au pacte colonial. En dehors de cette situation, il s'agissait d'un pays de tradition. La Guinée connaît une diversité dans la pratique artistique, mais aussi un attachement à la mémoire historique. Pays de Samory Touré, les griots en témoignent, pour tous des dix-huit années de résistance à la pénétration française. C'est aussi un pays pluriethnique. Et c'est de ce terroir que cet homme, Sékou Touré, va surgir pour le marquer à vie. Qui était-il ?

Il était connu dans toute l'Afrique comme un grand militant du RDA (Rassemblement Démocratique Africain) mais avant cela, il s'était illustré dans la lutte syndicale. En effet, il a été longtemps le secrétaire général du Syndicat général des Travailleurs d'Afrique Noire (UGETAN). Il était jeune et intransigeant dans la défense des droits des Travailleurs, et plus tard il s'engagea dans la politique et accédera au plus haut rang du Parti Démocratique Guinéen (PDG) section du RDA. Ce fut un nationaliste, autodidacte, tribun, protecteur des arts et des lettres, mais mauvais poète. C'est ce même Sékou Touré, auteur du NON en 1958. Cette année-là, l'Afrique noire française devait soit opter pour la communauté franco-africaine soit renoncer à cette même communauté, un grand espace dans lequel la France devait jouer un rôle pilote. Les tournées que le Général De Gaulle a entreprises dans les colonies devaient servir à rallier tout le monde. Tous les pays africains votèrent Oui sauf Sékou Touré qui, parlant au nom de la Guinée, dira : « *Nous préférons l'indépendance dans la dignité à l'esclavage dans l'opulence* ». Ce à quoi De Gaulle répondra, face à toutes les pancartes hostiles, qui l'accueillaient : « *Je m'adresse aux porteurs de pancartes : vous voulez l'indépendance, eh bien prenez-la* ». Blessé dans son amour propre, De Gaulle dresse un blocus économique contre la

Guinée et lui retire en même temps tous les coopérants français. C'est alors que Sékou Touré, président de la Guinée lança un appel à la jeunesse africaine pour l'aider à relever le défi lancé par De Gaulle. En France, la FEANF²⁴⁷ (Fédération des Etudiants de l'Afrique Noire Française) répercute l'appel et tous ceux qui l'avaient voulu, ont pu rejoindre la Guinée. C'est à cette occasion donc que Louis Akin, parmi tant d'autres, regagne la Guinée, en réponse à cet appel historique de Sékou Touré. Depuis, la Guinée de Sékou Touré devint un modèle comme le Ghana de Nkrumah en 1957, et Sékou Touré lui-même, l'idole de toute la jeunesse africaine.

C'est l'histoire du Oui à cet appel que retrace le poète ivoirien Eugène Emile Dervain dans le poème « Le poids de l'homme » où il se souvient de la joie qui était la leur ; lui et ses amis de la même aventure comme Diallo Telly qui sera plus tard une des victimes de Sékou Touré :

*« Dieu seul était heureux, me semblait-il en ces jours-là,
Quand revêtant ton masque PAHOUI DIALLO TELLY,
Tu me criais à contre voix, que le non avait été proclamé
Nous cherchions alors, à ce moment-là, à nous convaincre
Que selon notre volonté le soleil ne se bornerait pas plus à rayonner
Pour les corps nus sur la plage
Mais qu'il donnerait sa force inouïe à la daba et à la machette
(...) »*

²⁴⁷ La FEANF²⁴⁷ (Fédération des Etudiants de l'Afrique Noire Française) est née en décembre 1950 à Bordeaux. Dans le volume 5 de la collection *Afrique contemporaine* qu'a eu à diriger le prof. Ibrahima Baba Kaké, le Docteur Claude Diané relate les grands moments du syndicalisme étudiant noir. Il y eut au départ quatre associations académiques : celles de Bordeaux, Montpellier, Paris et Toulouse mais bientôt rejointes par celle de Lyon. Il explique l'emprise quasi-totale de cette organisation sur les membres. En fait, il s'agissait pour l'essentiel d'un rôle de rassemblement, d'encadrement, d'animation et de défense des libertés du Noir en France et en Afrique. Voilà pourquoi elle interviendra très rapidement lors des événements survenus en Guinée en 1958. L'auteur de l'ouvrage mentionne la nature de cette intervention :

« Les Guinéens ayant été les seuls à opter pour l'indépendance le 28 septembre 1958, une commission définit en décembre 1958 les tâches de la FEANF face au problème des cadres pour une Guinée aux prises avec les difficultés liées au départ massif des Français :

- Maintenir un contact avec le Gouvernement de la Guinée
- Confier des missions assez précises à nos camarades qui iront former les cadres de la Nouvelle République afin que la politique, jusque-là satisfaisante, suive la même ligne progressiste en conformité avec nos aspirations
- Etablir des directives pour les étudiants guinéens allant en vacances
- Demander aux étudiants des territoires limitrophes leur aide pendant les vacances...etc » cf. Charles Diané, *La FEANF et les grandes heures du mouvement étudiant noir*, Paris, Ed Chaka, 1990, pp.77-78.

Et nous sommes accrochés aux lèvres :
Vous êtes à mes côtés
Diallo Telly frétilant amateur de théories
Kéita Fadiale infatigable discoureur ami sûr avec en mains le
Concours nécessaire pour moi ou pour les autres
Et Balla Kamara et tous les Barry
Dont la lumière d'ordre fut antériorité de mort »
(...)
Vous n'étiez ni plus grands ni plus valeureux qu'aucun
des héros qui étaient vôtres ou appartenaient aux livres que vous
aviez en main, vous n'étiez ni Ulysse sous l'ocre déchirée et
sur la mer fumante, ni Da Monzon ni commandeur des
Crevants
Ni l'Aigle de Samory aux ailes pleines de poussière
Ni IBN BATOUTA rassembleur d'horizon
Mais des hommes de votre taille humaine
Aux mains de beurre de Karité »
(...)
Et pourtant chargés du poids de l'homme
Prêts à prendre entre vos mains la main des camarades
(...)
Décidés à défricher à ensemer à construire à fortifier la nation
Nouvelle dans ses dimensions célestes
Comment chanterai-je votre seule
Et fulgurante geste qui fut de mourir
Sans ornement
Sans récitation ni prière
Sans défilés de poings serrés
Sans mains tendues
Sans le chant des hommes sous le silence soussou
Sans le recueillement Peulh
Assassinés sans apercevoir l'aube sans entendre nos pleurs

Ce long poème de Dervain dévoile un aspect de la Guinée Conakry. L'histoire de notre continent nous a donné des dictateurs, mais elle nous a mal expliqué les mécanismes par lesquels s'est opéré le changement chez ces personnes qui, comme Houphouët Boigny, de grand nationaliste qu'il était, une fois au pouvoir ont oublié les principes d'humanisme pour laisser émerger les traits de despote et transformer leur pays en monarchie. Le seul dont l'histoire soit connue, c'est Sékou Touré qui, pour avoir été confronté à des grands défis, a dû prendre des mesures draconiennes pour gouverner. Lesquelles mesures finirent par ternir l'image sympathique qu'il avait au départ. Quelles sont-elles ? Face à la pénurie de cadres et à d'autres contradictions internes, le Président guinéen choisit deux options : pour sa politique intérieure, il instaura un parti-Etat omniprésent et omniscient. Le PDG-RDA se lance entre autres dans une répression sans pitié ce qui force les intellectuels à s'exiler. Quant à la politique extérieure, elle est fondée sur la lutte anti-impérialiste ; ce qui fait de Sékou Touré, le fervent combattant de la liberté partout où besoin se fait sentir comme lors des combats de Patrice Lumumba pour la libération de la RDC. Sa politique intérieure fut ternie par le Camp Boiro, véritable pénitencier qui a fait des victimes de renom, tel Keita Fodéba, grand homme de culture, créateur des ballets guinéens, compagnon de Sékou Touré, tout comme Diallo Telly. Ce dernier était considéré par toute l'Afrique noire comme un frère, nationaliste, intelligent, par sa gestion de l'OUA, un homme populaire, respecté par les Africains comme par les Occidentaux. Sa mort a été ressentie comme un crime de trop. Louis Akin était un ami de Kéita Fodéba et un membre fondateur des ballets guinéens. Son œuvre, *Chant pour Manou* a pour espace central le Camp Boiro qu'animent deux protagonistes le poète et Manou la bien-aimée. Le premier se trouve au Camp Boiro mais ses pensées le transportent toujours auprès de la femme aimée, en liberté, dans l'attente de son conjoint. Le temps vécu est celui du Camp Boiro et le thème est celui de la réclusion. L'idéologie

²⁴⁸ Eugène Emile Dervain, *Une vie lisse et cruelle*, Abidjan, Edilis, 1999, pp.18-21.

de l'œuvre, quant à elle, est inhérente à l'existence même de cette prison, et est centrée sur la question du pouvoir et sa gestion avec un élan d'humanisme.

Ce sont les auteurs de *Portraits des siècles meurtris* et *Anthologie de la poésie ivoirienne* qui fournissent l'essentiel des informations sur la biographie du poète. Né à Abidjan à Cocody le 1^{er} novembre, Louis Akin fit ses études à Plateau puis à l'EPS (Ecole Primaire Supérieure) de Bingerville. A Bamako, au lycée, il fit des études techniques. Entre 1948 et 1950, il s'initie à l'art dramatique sous la direction de Jean-Marie Serreau, au théâtre de Babylone à Paris. Il deviendra co-fondateur des ballets guinéens de 1953 à 1956. Il participe à un stage de formation à la gestion cinématographique de Bordlsberg à Berlin. De 1959 à 1960, il réalise 35 films documentaires dont *Chant d'Afrique*, *l'Afrique brise ses chaînes*. De 1956 à 1970 il sera le Directeur Général de la régie nationale de cinématographie et photographie de la République de Guinée. Entre 1957 et 1970, il réalise deux longs métrages : *Dans la vie des nations* et *le sergent Bakary Wooler* ; entre 1979 et 1990 il sera le directeur du ballet national de Côte d'Ivoire. En 1994, au mois de mai, il participe avec sa troupe et d'autres formations artistiques ivoiriennes au Festival de 'Memphis in Mai' à Memphis dans le Tennessee aux Etats-Unis. Il meurt à Abidjan.

C'est en janvier 1958 que Louis Akin se rend en Guinée pour se mettre au service du pays à la demande du Président Sékou Touré. Au départ, reconnaîtra-t-il, le système n'était pas répressif. En 1970, Louis Akin intervient auprès de Sékou Touré lors d'un déjeuner qu'ils prenaient ensemble pour le convaincre de libérer Fodéba qui venait d'être arrêté avec comme argument : cet homme est trop honnête pour comploter contre vous. Le président en prend ombrage et tire la conclusion selon laquelle Louis Akin est complice des comploteurs : quelques heures après ce déjeuner fatal, Louis Akin est arrêté et conduit au Camp Boiro où il passe 7 ans et 7 mois de 1970 à 1978. Telle est la source d'inspiration du poème *Chant pour Manou*, composé de 20 textes y compris la dédicace qui, elle-même, est un texte structuré et qui indique déjà qu'il va être question d'espace exempt de liberté et d'où un message s'adressera à plusieurs gouvernants :

« a celle qui huit années durant

*sans aucune nouvelle pas une seule
m'attendait...*

*à toutes celles qui attendent
au-delà de l'espoir
des maris aux os déjà poudreux,*

*aux orphelins qui espèrent
et ne se savent pas orphelins,*

*à nos compagnons d'infortune
à ceux qui auront survécu
à ceux qui ne reviendront jamais,
à tous les innocents 'embastillés'
de la terre
je dedie ce recueil
car,*

*J'ai maintenant un cœur
assez vaste pour aimer
l'homme et la vie »²⁴⁹*

Il s'agit d'un message en direction de sa femme fidèle (strophe 1) à toutes les femmes à qui on a ravi un mari (strophe 2), à tous les enfants qu'on a privé de père (strophe 3) et aux prisonniers guinéens (strophe 4), à toutes les personnes injustement privées de liberté, « *embastillées* » d'une manière ou d'une autre. De même, cette dédicace annonce un espace également diversifié. Ainsi, sont présents un espace de mort (strophe 2) « *maris aux os déjà poudreux* » (v.3) et un espace carcéral (strophe 5) stylistiquement rendu par le terme « *embastillés* ». La Bastille d'où découle cette notion est la représentation emblématique de l'injustice et du despotisme, de l'arbitraire et sa mention permet du coup un éclatement de l'espace étroit du Camp Boiro vers un espace

²⁴⁹ Louis Akin, *Chant pour Manou*, CEDA, 1983, p.13

essentiellement reconnu. Ce qui permet l'existence d'un 3^{ème} type d'espace, l'espace psychologique logé dans le cœur du poète (strophe 6) « *j'ai maintenant un cœur assez vaste pour aimer l'homme et la vie* » ce qui est renforcé à la page 19 :

*« Je me veux
projeté hors des dimensions
hors des volumes stupides
ramené à l'essence
de l'atavisme sublimé
en accordance avec ma genèse
fondu dans les ombres glorieuses
demes ancêtres éteints pourtant
combien toujours vivants
et réels dans leur générosité
totalisante
j'exalte oui je magnifie
mes ténèbres originelles
j'y plonge mes racines exacerbées
pour être
et au moins aimer vraiment
simplement »²⁵⁰*

Toutes les difficultés occasionnées par l'incarcération injuste apparaissent de cette œuvre dans laquelle le temps vécu, l'espace parcouru et la thématique de la réclusion sont imbriqués les uns aux autres. La quasi-totalité des poèmes ont pour fondement l'une ou l'autre réalité de la prison dont le poète se souvient, qui est analysée puis projetée à l'extérieur pour s'achever au pied de Manou, la femme désirée. Le temps historique sept ans et sept mois est vécu différemment tout au long des textes, ce qui se traduit dans l'usage des différents temps grammaticaux. C'est le cas de l'imparfait pour bien marquer l'action dont il est question, et du présent signe du changement du lieu de

²⁵⁰ Louis Akin, *Op.cit.*p.19.

détention contre l'espace de liberté qui est également un espace d'espoir : nous allons achever nos propos relatifs au poème de Louis Akin en regardant de plus près « Image » :

Matin

*« Un père de famille
digne embaumé de puanteur
s'en allait cahin caha ravagé »*

Et sa variante à la deuxième strophe :

*« Un père de famille
digne embaumé de puanteur
s'en allait cahin caha ravagé »*

Midi

*« Quarante-quatre jours
nul ne se lave nul ne s'est lavé »*

Après-midi

*« Il n'y a rien à faire
couché sur la litière de loques
rafistolées »*

*« Il n'a rien à faire
la faim affouille ses flancs
amaigris il rêve »*

*« Il n'a rien à faire
ses membres gourds et torturés
de n'avoir commis de crime aucun »*

La période du soir correspond à l'heure du bilan. Le temps s'est arrêté depuis longtemps :

*« Sept saisons sèches
ses désirs se sont asséchés »*

Par le biais de la métaphore, le poète identifie les années aux « Saisons sèches ». Et l'espace est hanté par la mort. D'ailleurs, on meurt sans arrêt :

*« Un homme va mourir qui meurt
c'était le 4038.... »*

Le temps n'existe plus. On perd son identité pour n'être plus qu'un numéro. Une permanence, l'absorption du temps est présente chez tous les auteurs qui traitent de ce genre de poésie. On la retrouve chez Maxime N'débéka :

*« Encore une année
Grillant au soleil des œufs vides
Une année creuse
Une année qui ne porte
Aucune trace de temps
Une année qui n'a pas existé
Année méconnue »²⁵¹*

On la retrouve aussi chez Paul Dakeyo :

*« Le jour se lève mais ici le temps annule l'histoire
et comme un fleuve s'en va
il faudra réapprendre à compter
les jours les semaines les mois*

²⁵¹ Maxime N'débéka, « 980000 » in *L'oseille, les citrons*

*patiemment patiemment
en espérant encore retrouver
la lumière aveuglante du jour*

*au bout du tunnel de la vie
et éprouver la dureté des sentences
dans la fraternité des blessures »²⁵²*

La thématique est spécifique au milieu. La puanteur, celle qui provient de la décomposition de la vie, la mort comme omniprésence de la douleur, sont des thèmes traités à travers des images nues, crues, violentes.

Tout le long du texte, le lexique de la claustration se déploie (barreaux, guérites, sicaires, porte de fer) tout comme le dégoût de la vie. Les deux dernières strophes représentent un cri de désespoir :

*« Là-bas un homme martèle
la porte de fer pour rien
il n'espère point de secours
on ouvre la nuit seulement
pour créer des cadavres
alors pourvu que la porte
ne s'ouvre
un homme va mourir qui meurt
c'était le 4038... »²⁵³*

Ou encore ceci, extrait du poème « Réintégrer ton sein » (p.38) :

*« Que ne puis-je que ne puis-je hélas
réintégrer ton sein
le ciel de mon cœur s'obscurcit
d'odeurs de sycophantes futiles et féroces
chevauchant des appétits vains*

²⁵² Paul Dakeyo, *Moroni, cet exil*

²⁵³ Louis Akin, « Images » in *Chants pour Manou*, p.35.

*mon soleil s'est donc soumis
Brindille rescapée
d'un toit incendié à cœur joie
j'erre au gré des tourbillons qui me désespèrent »²⁵⁴*

La description qui est faite de cet espace n'a rien d'humain. La prison est un véritable enfer où ne pointe aucune lueur d'espoir, seule règne la mort. « *On ouvre la nuit seulement / pour créer des cadavres* »²⁵⁵. L'univers carcéral est présent de deux façons dans la poésie africaine. François Kossonou qui a consacré une thèse de stylistique sur ce sujet (*Poétique de la poésie carcérale*²⁵⁶) distingue une poésie ayant pour cadre d'émergence la prison, "c'est l'expérience carcérale qui est source de poétisation de la poéticité" et l'autre, celle qui se déploie à partir du contenu autour de ce sujet. C'est au premier cas qu'il a consacré son analyse. Il cite en outre Paul Dakeyo comme le poète ayant illustré le deuxième cas. En fait, le poète Dakeyo fera plus tard l'expérience de la prison, un séjour à la prison de Fresnes en 1997 pendant six mois. Il en témoigne dans *Moroni, cet exil* (2002) avec le titre "Un poète à Fresnes" (p.91 à 114). Il entre parfaitement dans la problématique de l'auteur prisonnier dans l'univers carcéral d'où il porte un regard sur la réalité qui, le plus souvent, est subjectif, mais reflète son état d'âme, quand son corps enregistre les sensations qui se dégagent de cet environnement. Dakeyo écrit au début de ce poème :

*« Comme une larve en manque il cultive
sa boulimie submergée
et acquiert sa dignité au marché noir
lilliptien frustré et guenilleux
il se contente de sa vie de chien domestiqué
et porte au fond de la nuit son escarcelle
pour récolter la rançon de la trahison
c'est un fonds de commerce comme un autre*

²⁵⁴ Louis Akin, « Réintégrer ton sein » in *Chants pour Manou*, p.38.

²⁵⁵ *Idem*, p.35.

²⁵⁶ Kossonou François, *Poétique de la poésie carcérale*, Université de Cocody, 1996 qui a pour support *L'oseille les citrons* (N'débéka), *Chant pour Manou* (Louis Akin).

*Ici, je n'ai trouvé de place où poser mon regard
que sur les photos envoyées et qui sont mon univers
alors je sais que vous seuls me rendez la chaleur
de la main tendu
un jour de grande solitude
Désespérément »²⁵⁷*

Le poète utilise le même fonds lexical que le texte de Louis Akin pour se présenter ; une série de comparaisons pour désigner l'espace auquel il se confond d'ailleurs : « *une larve en manque* », « *lilliputien frustré et guenilleux* », « *sa vie de chien domestiqué* ». On note aussi le rapport dialectique qui unifie l' "ici" et "l'ailleurs". Ici, c'est le manque d'intérêt « *je n'ai trouvé de place où poser mon regard* », l'exiguïté, le désespoir, la solitude quand l'ailleurs se résume à des "photos envoyés", des souvenirs donc, mais qui lui permettent de survivre. Il s'agit de photos de ses enfants. Le reste du poème est d'ailleurs un hymne à ses enfants, le discours évolue en couplant fonction émotive et fonction conative de langage.

*« Ici, je n'ai pas pu dormir
Sans vous mais je sais que vous êtes là
Solennels jusqu'à la dernière île
de notre sang
île de la pleine lune
où le soleil couche avec la mer »²⁵⁸*

*« Ici, mon silence a votre force
et votre souffle
pour me montrer la clarté de l'espoir
d'un jour nouveau
que la mer soulève
pour la dignité de l'homme bafoué »²⁵⁹*

²⁵⁷ Paul Dakeyo, *Op.cit.*, pp.93-94.

²⁵⁸ Paul Dakeyo, *Op.cit.*, p.99.

²⁵⁹ *Idem*, p.100.

Comme on peut s'en rendre compte, la prison qu'a connue le Poète Dakeyo est un paradis à côté du Camp Boiro où fut détenu l'auteur de *Chant pour Manou*. Un véritable camp d'austérité où on entre pour se faire oublier. Partout en Afrique, les régimes qui ont un quelconque rapport avec le totalisme emprisonnent les intellectuels. Quand ces derniers sont poètes, ils tournent en dérision leur séjour tragique pour conférer une dimension esthétique à l'expérience carcérale. C'est ce qu'a fait Louis Akin. Il est le propre sujet de son écriture. Alors, il fait part de ses sensations sans détours, sans recourir à des figures de style particulières, préférant souvent s'en tenir à la dénotation. Il nous faut à présent aborder le cas des enfants et des jeunes qui eux aussi sont victimes de la mal gouvernance. Mais avant cela, faisons un bref aperçu sur le phénomène de la guerre.

IV. LE MAL ETRE PHYSIQUE ET MORAL : LA GUERRE

Au début des Indépendances, surtout la période des deux premières décennies, seuls les coups de force étaient déplorés dans presque tous les pays francophones. Et il y en a eu sauf au Sénégal et en Côte d'Ivoire d'avant le 24 décembre 1999. Aujourd'hui, il faut ajouter les guerres fratricides qui endeuillent les populations. Par rapport à cette situation, les poètes ont exprimé leur indignation face aux dégâts causés par cette "barbarie" comme l'appelle Tundey Atanda:

« Ça y est encore !

Vous avez vu la télé ?

Vous avez entendu la radio !

Au Liberia, en ex-Yougoslavie

Au Rwanda, en Sierra Léone

Dans l'ex-Zaïre et ailleurs !

Eh bien, ça recommence,

On retombe dans le monde sombre

Des non-hommes, des sous-hommes

Des sous-multiples de l'homme,

*Des multiples de la bête,
D'es multiples du sauvage »²⁶⁰*

Ailleurs, beaucoup d'hommes de culture ont qualifié la deuxième guerre mondiale d'acte de barbarie. Le poète ne comprend pas pourquoi ces faits doivent être réédités, et il poursuit dans cet autre extrait en donnant des détails du désastre :

*« Regardez l'étendue du 'chef-de-désœuvre'
Des maisons, des rues, des ponts détruits !
Des têtes coupées,
Des corps éventrés
Des corps canonisés
Des cadavres qui ont accouché
Des fœtus éjectés baignant dans le sang ;
Des corps déchiquetés et éparpillés :
Tronc ici, tête là, les pieds là-bas,
Les bras ailleurs »²⁶¹*

Pour traduire la destruction, le mot 'chef-de-désœuvre', néologisme qui permet l'énumération des dégâts causés par la guerre. Comme on le voit, la guerre a touché l'ensemble des pays africains et c'est pourquoi, en interpellant le Darfour, cet autre poète camerounais Mvogo Mbida laisse entrevoir la paix qui n'est pas loin pourvu qu'on veuille devenir raisonnable :

*« Si tu ne tais les armes il ne restera
Des camps de réfugiés ni homme
Ni femme ni enfant ni chair ni squelette
Il ne restera rien de Salam où les
Cris d'EL Fasher me parviennent
Il ne restera rien d'Otach et de Sereif que
Survole encore la colombe »²⁶²*

²⁶⁰ Tunday Atanda, *Op.cit*, pp.77-78

²⁶¹ *Idem*, p.78.

Le dernier verset est plein d'espoir par l'emploi du terme "Colombe" symbole de paix. La guerre est en passe d'une des sources d'inspiration de la création poétique. Et les poètes de la dernière vague sont en train de forger une esthétique de la guerre qu'ils abordent, faute de mieux, avec un brin d'humour comme le fait tout aussi bien le poète congolais Kafarhire Murhula qui a consacré presque un recueil à ce thème de la guerre à ses causes, à ses effets avec des titres qui frisent la dénotation tels que « pour quelques pierres de Misères », « Kinshasamars 2007 », « traumatisées », « les ovnis du malheur » ou encore « mourir bêtement ». Dans ces textes, le poète ne prend pas de gants. Il rue directement dans les brancards pour parler de l'action guerrière ou des effets de cette guerre. La différence chez lui, c'est qu'il n'en fait pas une description gratuite. Il rend compte de l'absurdité de cette situation et il s'adonne à une sorte d'introspection et à chaque fois, il en vient à conclure que la guerre est une destruction gratuite de l'homme qu'il soit congolais comme lui ou qu'il soit d'ailleurs. Nous appuyons notre analyse sur deux extraits qui parlent de la mort des innocents :

*« Les balles perdues voyez-vous n'épargnent personne
entre les canons russes et les mitrailleuses américaines
je choisis volontiers de nourrir de la main d'un frère
il est ougandais, rwandais ou congolais
après la machette nous avons l'apanage de la gâchette
même si l'on meurt toujours de quelque chose
ce qui me tue une seconde fois au Congo
c'est l'absurde qui quotidiennement s'intronise roi
le banal qui jongle ma vie
et toujours cette manie d'effacer la mémoire
comme l'on effacerait un tableau noir à la fin d'une leçon
l'histoire qui nous largue anonymes sur les rives de la vie*

et la mort qui nous sourit sur l'autre versant de nos paupières qui cillent »²⁶³

La guerre ne tue pas que les combattants comme elle permet la circulation des armes, n'importe qui peut tomber sous les coups d'une balle et cela est aussi absurde qu'incompréhensible parce qu'on n'y peut rien. Vous êtes conduit tout droit vers la mort qui, elle, vous attend. De plus, au Congo, on n'en finit pas avec les coups de force et l'histoire du pays qu'on recommence sans cesse. La guerre, en fin de compte, laisse des séquelles dans le psychisme qui plongent les victimes permanemment dans l'atmosphère chaotique qui est sa nature et dont on guérit difficilement comme ce poème, « Traumatisées », le relate :

*« Dans le silence après mes cauchemars
Il ya des enfants qui étouffent
Dans les couveuses que l'on débranche
Il ya des mères qui crient et des voix qui trébuchent
Il ya des bottes qui piétinent
Et des bousculades dans le noir
Dans le silence après mes cauchemars
Il y a des culasses qui résonnent
Et des prières qu'on murmure
Il ya des foules qui attendent
Et des pleurs qu'on réprime
Il y a la peur qui paralyse, la sueur qui dégouline
Il y a des mains posées sur les têtes
Et des visages qu'on couvre de douleur
Il y a des tombes que l'on creuse
Des soupirs qui s'échappent
Il y a mon avenir qu'on étrangle »²⁶⁴*

²⁶³ Kafarhire « Pour quelques pierres de misères » in *Lettre à une génération damnée*, p.32

²⁶⁴ Kafarhire, Op.cit.p.14

La nature de la guerre, c'est de semer la panique et toute la cohorte de misère qu'elle entraîne, explique pourquoi elle bouche l'horizon : « *c'est mon avenir qu'on étrangle* ». Lorsqu'un pays est mis au pas par la force militaire, l'ordre des choses change, la peur s'installe, la communication entre les hommes s'estompe, des arrestations tous azimuts : « *des mains posées sur les têtes* ». Se déroulent des tortures qu'on pratique : « *des visages qu'on couvre de douleur* », la mort qui règne en maître : « *des tombes que l'on creuse* » et, les larmes qui ne sèchent jamais : « *des soupirs qui s'échappent* ».

La guerre, quelles que soient les causes qui l'entraînent, a des répercussions dramatiques sur la vie de la population. En dehors des frustrations psychologiques individuelles et autres traumatismes, elle freine le développement des nations dont les premières victimes sont les enfants, les jeunes et femmes sur ce qui se passe en Afrique, les poètes de la jeune génération sortent du langage métaphorique habituel de la poésie pour dénoncer la réalité. Et les enfants aussi bien que les jeunes ont quelque chose à voir avec cette dernière.

V. LES ENFANTS ET LES JEUNES, VICTIMES DE LA MAL-GOUVERNANCE

Ces poèmes sont composés pour rendre compte des conditions précaires dans lesquelles évoluent les enfants et les jeunes, sans protection sociale, sans encadrement adéquat. Les poètes parlent d'eux comme les grands perdants de nos Républiques modernes. Quelques exemples illustrent parfaitement nos propos. C'est l'enfant sans encadrement comme le présente Sabourin dans cette adresse à la société burkinabè, mais c'est comme il s'agissait de toutes les autres, dans ce poème intitulé « portrait » :

*« Peuple burkinabé
faistien le gamin nu
au ventre bombé par manque
d'avoir trop mangé*

fais tien le gamin en haillons

*qui traîne dans la poussière des rues
la peau d'ébène blanchie par l'harmattan
tendant aux passants
une boîte de conserve vide
en guise de sébile »²⁶⁵*

Que dit d'autre le poète béninois Atanda dans cet extrait ?

*« Au bord de la rue, je me tiens en grelottant,
J'ai besoin d'un papa, d'une maman,
Je tends ma main fragile à toi passant,
Prends-la et fais-moi ton enfante »²⁶⁶*

Ces propos sont loin d'être de l'invention d'une imagination. La réalité est peut-être pire. En Côte-d'Ivoire, dans sa livraison du journal "Fraternité Matin" du Mercredi 12 juin 2012, un article portant sur l'école titre : « Alépé, A Domolon, des élèves prennent les cours sous les palmiers ». Parcourons le début de cet article :

*« Faute de local approprié, les écoliers de l'école
maternelle de Domdon, l'un des deux villages
construisant la sous-préfecture d'Oghlwapo dans
le département d'Alépé prennent les cours sous
des palmiers à la merci des intempéries et des
reptiles. Ils se soulagent aussi dans les broussailles
environnantes »*

Toujours sur l'école, le même organe, dans sa livraison du mardi 20 juin 2012, titre : "M'Bahiakro, les enfants de 40 villages ne vont plus à l'école depuis 10 ans". Le journaliste, rapportant les propos du Député de la région :

*« Sur 85 villages de M'Bahiakro, il y a pratiquement 40,
où depuis 10 ans l'école n'a pas fonctionné. Aujourd'hui,*

²⁶⁵ Sabourin, *Op. cit.* p.51

²⁶⁶ F. Tundey Atanda, *Op.cit.*p.32.

*il faut se battre pour que la population ait
le goût de remettre les enfants à l'école, surtout
les filles. Donc, il faut mettre les infrastructures à leur disposition »*

Le même article s'achève sur la remarque qui dit que les parents se sont, eux-mêmes, mis à construire quelques bâtiments, à engager des enseignants bénévoles en attendant que les autorités administratives et politiques se décident à restaurer les établissements détruits par la guerre. Dans le même numéro, on signale le viol d'une gamine de quatre ans par un quadragénaire sans emploi le 19 juin.

La Côte-d'Ivoire est censée représenter un des pays africains où le taux de scolarisation est plus élevé. Que dire alors des pays moins bien pourvus ? Il faut noter que l'échec scolaire est un facteur sûr pour pousser les enfants dans la rue. Il s'agit là d'un mal qui ronge tous les pays africains, même si le phénomène est connu ailleurs, il se vit chez nous. De plus, les programmes d'enseignement sont exécutés difficilement. Du coup, les jeunes et les enfants se trouvent dans l'impasse. Dans ces conditions, comment parler d'épanouissement, encore moins d'avenir pour les jeunes et les enfants. Les exemples que nous donnons contredisent les slogans de pays où l'éducation est proclamée occuper la plus grande partie du budget.

Le problème de l'enfance malheureuse ne cesse de s'amplifier de jour en jour. Un nombre infime d'enfant est pris en charge selon les normes modernes, les autres sont des laisser pour compte au sein desquels la plupart se retrouvent dans la rue pour assurer eux-mêmes leur propre éducation. Les poètes sont sensibles à ces questions qu'ils traitent avec beaucoup d'émotion, comme ce qu'écrit le poète congolais Kafarhire Murhula sur les enfants de la rue toutes catégories confondues :

*« Vous le savez fort bien
monsieur le président notre avenir dort dans la rue
en plein midi
sur la chaussée
ivre de faim, d'ignorance*

*j'en fais des comptes : fatigues plus délires
plus débauches le tout moins
vos mensonges n'équivalent même pas
à la somme totale
de toute la déchéance où l'histoire nous a enclavés
et je compte encore les corps couchés
qui forment des constellations de malheur
tantôt allongés tantôt roulés en position de fœtus
les mains entre les jambes, face contre terre
sans bouger
le long des boulevards de Kinshasa
comme des curiosités touristiques
et chaque fois que je suis seul
je marche et médite
le long des rues de ce malheur
je les entends ronfler dans ma conscience »²⁶⁷*

Comme les enfants, les femmes vivent difficilement leur condition.

VI. LES FEMMES, AUTRES VICTIMES DES DEMOCRATIES MODERNES EN AFRIQUE

D'une manière générale, toutes les sociétés humaines connues sont des sociétés dominées par des hommes. De ce fait, toutes les sociétés se réclamant de la démocratie sont des sociétés hiérarchiques au sein desquelles la femme doit se trouver une place dans sa conquête de la liberté. Comment les choses se présentent-elles concrètement ? Au dire des poètes, la démocratie n'a pas aboli la subordination des femmes aux hommes. Parfois leur dynamisme dans cette lutte pour la survie gêne et alors on lui rappelle, sa véritable place comme ce poème du poète camerounais André Mvogo Mbida intitulé « les femmes têtues » extrait de *Calabar*

²⁶⁷ « Notre avenir dort dans la rue » in *Lettre à une génération condamnée*, p.52

*« L'orgueil plein la tête
L'orgueil plein le cœur
Elles croient tout savoir tout pouvoir
L'orgueil plein les yeux
L'orgueil plein les os
Elles croient tout pouvoir
Au foyer au boulot
Dans la rue dans le lit
Au galop*

*Pourtant elles ne restent que femmes
A côté des hommes toujours hommes
Des hommes aux verges puissamment
Vascularisées faites pour les éblouir
Les séduire et les réjouir
Des verges que la bio-science
Souvent téméraire comme une femme
Hommasse ne pourra valablement
Remplacer »²⁶⁸*

On se surprend à penser qu'on est en pleine société antiféministe ou carrément phallocratique, alors que par ailleurs dans le même recueil le poète s'est attaqué à des formes d'inégalité subies par les femmes, a dénoncé les raisons de cette irrégularité multiforme, et enfin ce qu'il y a lieu de faire pour la réduire un tant soit peu. Mais ces propos traduisent largement la réalité, car beaucoup d'hommes voient d'un mauvais œil tout ce qui a trait à l'émancipation réelle de la femme. Ils pensent comme le dit en substance le poète, que sa place est à la cuisine et au lit. Nombreux émettent des réserves à l'encontre de la ligne qui, depuis une décennie, se développe autour de la question du genre et qui vise à imposer le genre féminin. Cette politique, il faut le dire, tend à encourager les femmes à prendre des initiatives dans tous les domaines pour se rendre performantes. Aussi, lorsque ces femmes réclament la

²⁶⁸ Calabar, *op.cit.*p.62

parité ou à défaut une bonne proportion dans la répartition des postes de décision dans nos sociétés, cela dérange. Quoi qu'il en soit, du chemin reste à parcourir avant que les femmes n'atteignent le niveau d'un partage équitable de responsabilité avec les hommes. Ce chemin passe par la formation de la femme qui commence par la scolarisation des filles, tout comme des rituels d'excision ou le travail des enfants sans compter la pauvreté des parents qui constituent un handicap sérieux au programme de mise à niveau de la gente féminine. A vrai dire, les poètes ont surtout témoigné de la condition féminine et du fait qu'elle soit le souffre-douleur des sociétés africaines. Elle l'était hier, elle l'est encore aujourd'hui dans la société rurale et dans la périphérie des agglomérations. Voici un poème qui rassemble les tâches constituant le cahier des charges de la femme en Afrique :

*« Fais tien, l'épouse pilant le mil
pour la pâte du soir
cueillant les feuilles de baobab
en quête d'un goût de viande
dans cette sauce piquante »*

*Fais tien, la triste cohorte de femmes
aux lèvres desséchées
s'épuisant à marcher en troupeau
vers un lointain point d'eau.*

*Fais tien, la femme au ventre mûr
qui revenant du champ
porte sur la tête en fagot de bois mort
et dans son dos de babil du bébé
qui dort au balancement de l'innocence.*

*Fais tien la femme en couches
qui s'éteint paisiblement
dans la pénombre de sa case
où résonnent les chants divins*

des femmes du village.

*Fais tien, la fillette aux yeux hagards
que l'on tient fermement
lui écartent les jambes
pour mieux y passer la lame
d'un couteau souillé
arrachant de sa gorge tendre
un cri atroce de douleur ensanglantée ! »²⁶⁹*

Les extraits de ce poème énumèrent les fonctions dévolues à la femme, celles qui font partie de ses attributs de femme, sexe faible : Cuisinière, femme au foyer : elle apprête les ingrédients et cuisine le repas du soir : la farine de mil « *pour la pâte du soir* », les feuilles de baobab pour la sauce épicée.

Femme porteuse d'eau malgré les conditions difficiles.

Femme cultivatrice à laquelle on associe d'autres images : procréatrice, mère et berceuse.

La femme meurt en donnant naissance faute de soins prénataux, une occasion de plus pour des chants rituels.

La femme subit l'excision. Ivre de douleur, elle a sa chair coupée à vif au moyen d'un couteau souillé.

En fait, c'est la macro-image de la femme bête de somme qui est dessinée par ce poète. Celle qui supporte le poids de la société. Malgré les slogans qui tentent d'imposer les concepts d'égalité et d'équité, le travail domestique continue d'être laissé à la femme dans le pays rural, même si elle prend une part active dans la production des produits de rente.

Alors, ce que fait ce poète, c'est d'interpeller l'opinion publique devant un "portrait" si peu reluisant de la condition féminine : « *Peuple Burkinabé fais tien...* » . Tel est le syntagme introductif qui commande toutes les autres strophes de ce poème. Cette apostrophe fait allusion au rôle d'encadrement et de soutien qui relie des pouvoirs publics. « *Peuple* » jouant une fonction

²⁶⁹ Portrait in J.F Sabourin ,*Les morsures de la terre*, op.cit.p.52.

métonymique qui remplace le politique garant de toutes les libertés, ce que n'a pas manqué de résumer Sabourin.

D'autres aspects de la condition de la femme ont été abordés par d'autres poètes parmi lesquels Toussaint Kafarhire Murhula, poète congolais qui se souvient du viol comme manifestation de l'insécurité aux conséquences incalculables :

Mauvaise blague

*« Ce jour trainait lourdement ses heures maussades
Sur le chemin de mon quotidien morbide
Lorsque j'entendis des cris bruyants
Qui déchiraient en moi par pans de souvenirs atroces*

*Un flot des visages ravagés de douleur et de honte
Ces femmes violées qui ne savent plus dire leur nom
Ces femmes qui se racontent en regardant par terre
Les cris étouffés des mères qui cachent leur regard
Les râles des filles violées promises au mariage
La souffrance qui déchire l'hymen fragile de ma conscience
Toute la barbarie encore possible dans ce pays mien
Je me précipitais pour secourir cette voix inconnue
Qui se sauva immédiatement en me voyant approcher*

*Comme un animal intimidé à l'approche d'un prédateur
Elle venait d'abandonner un paquet derrière elle
On eût cru une bombe sous d'autres cieux ! Murmurai-je en n'avançant
Oh Nom de Dieu ! Un enfant
C'est le corps sans vie d'un enfant mort
M.... "je n'aime pas ce genre de blague"
"Je n'aime pas ce genre de blague"*

Répétais-je à voix basse »²⁷⁰

Tous les sentiments de culpabilité liés au viol apparaissent dans ce poème dramatique. Les femmes vivent le viol comme une déchéance : « visages ravagés de douleur et de honte », « les mères aux cris étouffés qui cachent leur regard », « qui se racontent en regardant par terre ». Il s'agit d'un véritable traumatisme pour celles « qui ne savent plus dire leur nom ». Et pis, certaines sont poussées au crime pour grossesse non désirées et donc enfants indésirables : « oh nom de Dieu ! Un enfant !/C'est le corps sans vie d'un enfant mort » s'exclamera le poète. Cette scène n'est pas propre au Congo. Pour cause de misère et pour échapper au regard de la société, il arrive que des filles-mères ou des femmes se débarrassent de leur bébé de la pire façon.

Terre en gésine, le Darfour se signale dans la poésie d'André Mvogo Mbida comme un champ d'humiliation pour les femmes :

*« Et si tes larmes ne capitulent
Il ne me restera de toi que terre calcinée
Et si tes blessures ne guérissent
Il ne restera de toi qu'ombres nauséuses
Nauséuses à El fasher déjà vide de ses hommes
A el Geneina où les Jamjawids violent les
Femmes devant leurs maris devant leurs enfants
(...)
Comme moi, Darfour, comme mon âme
Qui brille d'amour, apitoie-toi
Sur le sort de tes femmes aux seins
Tombants couchés à même le sol d'Otach
Regarde comment abandonnés sur des
Nattes souillées elles redoutent l'obus
De Nyala »²⁷¹*

²⁷⁰ T K Murhula, *Lettre à une génération damnée*, Paris, Nde, 2009, p.51

Dans une Afrique en guerre, les femmes sont aussi impliquées que les hommes mais la différence de ces dernières nombreuses sont celles qui sont simples de victimes sans avoir combattu. Il s'agit des populations civiles que les guerres fratricides n'épargnent pas.

Dernier élément avilissant pour la femme, la prostitution, thème fréquemment traité en tant méfait dû non pas à un choix délibéré, de la femme mais comme conséquence de la pauvreté comme nous le montre cet extrait de *La Marque du Fou* de Bourra Mam Kandet.

« Dans ces pays où le rire ne rentre plus

La femme vend son sexe

Pour ne plus avoir peur de la

Fin du mois

L'homme mange l'herbe où le destin

L'éjacule

Pour nourrir les miens

J'ai embarqué ma folie dans des lieux sales »²⁷²

Mais ce fléau est perçu comme une dépravation des mœurs pour d'autres poètes. Nous nous en tenons à deux textes de *Calabar* : d'abord un extrait du poème « Je ne panique plus »

« Je ne panique plus devant ces

Espèces de femmes rombières qui complotent

Contre leurs maris pratiquant l'adultère

A ciel ouvert sillonnent les rues la

Nuit se portent à demi nues dans les

Coins et recoins soulèvent la jupe

Outrancièrement et reçoivent des plaisirs »²⁷³

²⁷¹ André Mvogo Mbida, *Calabar*, Paris, Harmattan, 20069, pp.20-21

²⁷² Bourra MAM Kandet, *La Marque du fou*, Paris, l'Harmattan, 2000, p.67.

²⁷³ A Mvogo Mbida, « Je ne panique plus » in *Calabar*, *Op.cit.*p.17.

Ce poème pose le problème de l'infidélité dans les foyers. Ce phénomène qui ne semble plus émouvoir qui que ce soit comme l'indique le titre : « Je ne panique plus » est en passe de devenir naturel. Ce que confirme cet autre poème du même auteur : « La petite fille des gargotes »

*« Ses premiers désirs ont consisté
A voir les sexes se pavaner se
Donner et s'adonner
Les deuxièmes l'ont poussé à
S'admirer toute nue
Les troisièmes à l'essai
Les quatrièmes à la besogne
Désormais tous les trains y garent
Les couchettes comme les métros
L'autorail comme le régulier
Désormais tous les cars y passent
Les longs comme les courts
Les grands comme les petits

Et la gargote en est fière
Et les auberges en sont fières
Et les jouisseurs en sont fiers
Et elle-même en est fière
Malgré les malheurs
Malgré la douleur »²⁷⁴*

Vue de cette façon, la prostitution est un métier qui s'apprend dès l'enfance comme le souligne la première strophe. La petite fille a vu faire et elle est poussée aux actes. Vivant dans un espace comme le traduit la référence : « *une gargote est un restaurant bon marché* ». En fait, cet espace est lui-même un laboratoire des pratiques sexuelles. Ce poème évoque le thème de

²⁷⁴ Calabar, op.cit. « la fille des gargotes » p.56.

l'enfance malheureuse qui, par manque d'éducation, donc d'encadrement, est poussée dans le vice.

Nous ne saurions multiplier les exemples. Comme nous l'avons constaté, le mal-être demeure la nouvelle maladie des pays africains. Quel que soit le bout par lequel on l'aborde on retrouve beaucoup d'autres aspects. La preuve est qu'en traitant du problème de la femme nous avons pratiquement touché du doigt le phénomène de la guerre. Cette catastrophe que provoquent les injustices à outrance est elle-même génératrice d'autres maux que sont par exemple, le déplacement des populations et du traumatisme subi, bref, un perpétuel recommencement en quête de bien-être. C'est le cas aussi des villes mal entretenues comme toutes les questions liées à l'environnement. En fait, l'Africain vit mal cette espèce de déchéance sur laquelle les poètes entonnent de nouveaux chants dans l'espoir de sensibiliser un monde qui malheureusement ne craint plus rien. Avec autant d'amertume et de dégoût, comment ne pas se révolter et même recourir à la violence pour changer radicalement les choses. Les derniers mots de ce chapitre reviennent à Koulsy Lamko qui, dans ce poème, « douleurs à gésine » propose un résumé du mal-être africain et qui nous servira également de transition au chapitre suivant :

Douleurs à gésine

*« Mal à mon pays du placenta
où mon peuple vaillant-peuple
réduit à mendicité
simagrées et torsions hilares
bavardages stériles
silence épais*

*Mal à mon pays du rêve effondré
écrasé par les géostratégies
les lobbies pétroliers
les réseaux militaristes nostalgiques
les sbires assassins à plates dévotions
les faussaires du développement*

*les fundamentalistes illuminés
et la liste est infinie*

*Mal à mon pays désert savant et forêt
où mon peuple vaillant-peuple
broutant drèche de désespoir
comme un tas de chenilles se contorsionne
dans unealebasse pyrogravée
pleine de cendres brulantes*

*Boule quiès à l'oreille
indécence
s'aveugler est une honte
se taire est un crime »²⁷⁵*

Dans ce discours nimbé de romantisme, le poète tchadien égrène les maux qui le minent. Ils sont relatifs à son pays le Tchad : de l'intérieur, son pays est « réduit à mendicité » qui ne se retrouve pas au milieu de tant de discours stériles, son pays est en outre géré de l'extérieur par les grandes puissances économiques qui l'étouffent, et enfin de compte son pays baigne dans le « désespoir ». Que faire ? On a le choix entre faire semblant de ne pas voir ou voir et ne rien dire. Quelle que soit la réponse le mal est infini, le premier choix nous couvre de « honte » le second nous place au rang d'un criminel. Le poète a choisi d'aller au-delà en continuant de dénoncer toutes les dérives d'où qu'elles viennent. Il est rejoint par bon nombre d'autres de ses pairs qui, soit l'ont précédé soit ont écrit après lui.

CHAPITRE IV

LA REVOLUTION DANS LA POESIE DE LA DEUXIEME GENERATION

Nombreux sont les poètes africains dont les textes ont, d'une manière ou d'une autre, un rapport au changement, celui qui apporterait un tant soit peu de bonheur à la société. Ce changement rêvé est exprimé sous des aspects divers et produisent plusieurs types d'effets sur les lecteurs. Ainsi, il arrive très souvent

qu'on utilise le terme de révolution alors qu'en fait il s'agit d'une simple révolte. Pour définir la première, il conviendrait de se référer à la seconde, car, selon les philosophes toutes les deux représentent deux des trois stades de l'action : l'action volontaire réfléchie, l'acte impulsif involontaire et l'irréflexion, absence de volonté ou l'aboulie, aux antipodes des deux autres.

La révolte est un acte dont la nature est assimilée à un acte impulsif, alors que la révolution est toujours et nécessairement un acte réfléchi.

Le concept de révolution est beaucoup plus vaste que celui de révolte : pour cette raison les révoltes sont toujours, d'une manière ou d'une autre, une des nombreuses composantes de la révolution, alors que l'inverse n'est pas vrai. La révolte ne peut pas contenir la révolution, elle peut servir d'amorce au processus révolutionnaire. Ceci dit, la révolte est toujours éphémère parce qu'elle est le résultat de l'impréparation. Elle se révèle comme incapable de parer à des obstacles et ne peut donc offrir les moyens de les réduire. Ce n'est pas par hasard si l'issue est toujours l'échec. Ainsi perçue, la révolte est trop pleine de passion. Or toute passion est aberrante et se caractérise par la soudaineté et par la vitesse de l'action.

La révolution, elle aussi, est, bien sûr, un état de crise comme la révolte. Elle diffère de celle-ci par le fait que la révolte qui est toujours à la racine est sans cesse transmuée en projet à long terme et surtout en projet global. Son objectif, en effet, n'est pas de résoudre dans l'instant une contradiction qui oppose un ou quelques individus privés à la société, mais de résoudre, de manière radicale et autant que possible définitive, la contradiction principale qui oppose les classes fondamentales d'une société donnée en vue de conquérir la liberté en faveur de la classe opprimée et de ses alliés. Un tel projet ne peut qu'avoir une durée et une épaisseur historique. Toute révolution réelle exclut le spontanéisme. C'est pourquoi la révolution est toujours une répression de la révolte.

Au total, "révolte" et "révolution" sont fruits de la passion. On ne saurait les apprécier de manière identique.

Dans l'histoire de la littérature mondiale, ces concepts de révolte et de révolution sont représentés par des écrivains célèbres dont certains ont eu une grande influence sur bon nombre d'intellectuels dont certains écrivains de chez nous. Citons pêle-mêle Maxime Gorki (*La mère*), Emile Zola (*Germinal*),

Mickail Dotoievsky (*Crime et châtiment*), Frantz Kafka (*Le procès*), Jean-Paul Sartre (la plupart de ses écrits), André Malraux (*La condition humaine*), Albert Camus (*L'Étranger, La peste, L'homme révolté*) et Frantz Fanon (*Peau noire masques blancs, An V de la révolution algérienne, Pour une révolution africaine, Les damnés de la terre*) pour ne citer que ceux-là.

C'est d'ailleurs dans *Les damnés de la terre* que Frantz Fanon indique le processus que suit classiquement la conscience du colonisé en voie de libération.

Selon Fanon, il y a quatre stades que doit parcourir cette conscience : l'amnésie, la souvenance, la révolte et la révolution pour atteindre la libération. La liberté eut pour référence la période de la Négritude. En observant les poèmes de ce temps-là, on peut repérer ces étapes. Les exemples abondent chez les poètes africains de la première génération, chez Damas et chez Césaire :

L'amnésie est due au lavage de cerveau que le colonialisme impose. Le passage du Nègre du tramway est un cas d'amnésie complète dans *Cahier d'un retour au pays natal*.

La souvenance a été possible par l'action de Léo Frobenius et autres ethnologues qui ont révélé les richesses qui sont la valeur des peuples africains, qu'on a pourtant voulu faire passer pour incultes : « *O lumière amicale (...) ma négritude n'est pas (...)* »²⁷⁶. Toute cette série d'énumération des vertus qui fondent la civilisation africaine portée à la connaissance de ceux qu'on avait abrutis par des propos contraires détermine chez ces derniers la révolte.

La révolte a été fondamentalement exprimée par Léon Gontran Damas (*Le Hoquet, Solde, Pour sûr*) qui s'est arrêté à ce stade conformément à sa vie réelle où il n'a pas été au-delà de la révolte. Ce que ne fut pas le cas de Césaire qui, tout en poussant des cris de révolte : « *Que 2 et 2 font 5* »²⁷⁷, « *Ma race qu'aucune ablution d'hysope et de lys mêlés ne pourront purifier...* »²⁷⁸ exprime sa volonté d'aboutir à quelque chose, de parvenir à la révolution.

En fait, si la révolution est un thème récurrent chez les poètes de la deuxième génération, il n'est pas tout à fait absent chez les poètes de la Négritude. Comment se traduit la position des uns et des autres ?

233 Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, PDF, 1983, p.4.6

²⁷⁷ *Idem*, p.27.

²⁷⁸ *Ibidem*, p.52.

Le colloque « Négritude africaine, Négritude caraïbe » organisé en 1973 par Lydie Goré de l'Université de Paris Nord a officialisé l'existence de deux négritudes. Celle de Senghor principalement est appelée Négritude africaine et celle de Césaire appelée Négritude caraïbe.

Dans le cas de la Négritude africaine, il y a le cas de Senghor pour l'essentiel et le cas de David Diop. Chez Senghor, nulle part on ne parle de révolution. David Diop, lui était pour la lutte de libération. Les luttes de libération sont des révolutions nationales et démocratiques. Des pays comme le Vietnam, l'Algérie, l'Angola, le Mozambique en ont fait l'expérience. Senghor était réformiste, il n'avait pas fait de rupture. Pour lui, la question était de savoir comment le système devait s'aménager pour que le nègre qui a quelque chose à proposer soit à sa juste place. David Diop était sur des positions révolutionnaires ; il se situait dans le cadre des révolutions nationales et démocratiques. En dehors de ce cadre, on rencontre un poète comme Dadié chez qui il y a un rejet de l'idéologie colonialiste et une aspiration à la libération nationale. Sur le tas, après les indépendances, dans le sillage de Senghor, Eno Belinga expose le mythe réformiste (*La prophétie de Joal*). En ce qui concerne la Négritude caraïbe, celle de Césaire, on peut dire que Césaire était sur des positions révolutionnaires. C'est lui, qui le premier a lâché les expressions suivantes :

« Un homme-cafre, un homme-pogrom, un homme-hindou-de-Calcutta, un homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas »²⁷⁹

Ces genres d'expressions montrent une identification absolue entre le poète, figure emblématique et symbole de la race noire, asservie, d'une part et, le peuple et la nation hindoue, asservis, d'autre part et, à travers ces derniers, toutes les nations et tous peuples opprimés du monde, lesquels aspirent à se libérer de la domination impérialiste. Entendons par là que c'est vraiment la claire conscience que ma lutte, moi le poète Césaire, est la lutte des hindous, la lutte des opprimés. A partir de ce moment-là, nous nous retrouvons dans le schéma de la révolution nationale et démocratique. Cependant, comme le peuple opprimé en question couvre des nations entières, africaines, antillaises,

²⁷⁹ Aimé Césaire, *Op.cit.*, p.20.

etc., cela donne l'impression d'une lutte raciale mais ce n'est pas du tout le cas.

Le *Cahier* le montre clairement :

*« ne faites point de moi cet homme de haine
pour qui je n'ai que haine
car pour me cantonner en cette unique race
vous savez pourtant mon amour tyrannique
vous savez que cen'est point par haine des autres
races
que je m'exige bêcheur de cette unique race... »²⁸⁰*

Autrement dit, comprenons par-là, l'histoire m'a imposé d'être un nègre, je l'assume totalement et mon combat pour libérer ma race est le témoignage de cette responsabilité.

Césaire se voulait le défenseur de plusieurs nations dont les Antilles font partie. La vision triomphaliste de la fin du *Cahier*, symbolisée d'une part par le ténia qui travaille du dedans le négrier, signe de la force de frappe du nègre et de tous les opprimés qui fera imploser le bateau, et d'autre part, par la colombe qui monte, signal fort de l'avènement d'un monde nouveau, lequel monde nouveau du reste a été rêvé, décrit, présenté tout au long du poème, confirme le caractère universaliste de son idéologie. Pour Césaire, ce monde qui d'ailleurs n'est pas construit comme une race, a pour rôle de sommer l'homme de produire l'excellence, l'utile et pour tous.

Pour revenir au point de départ, disons que ce sont généralement les classes sociales qui sont privilégiées dans la révolution. Il est bien entendu que nous considérons à part les révolutions religieuses, genre révolution islamique telle que les événements qui se sont déroulés en Iran à la fin des années 70. Cela dit, la révolution de la Négritude était une révolution anticoloniale classique, s'adressant à un peuple opprimé, à des nations opprimées. Son idéologie était le signe avant-coureur des luttes anticoloniales qu'ont menées Houphouët Boigny, Kwamé Nkrumah, Patrice Lumumba et plus proche de nous les pays de l'Afrique lusophone : l'Angola, le Mozambique, la Guinée-

²⁸⁰ Aimé Césaire, *Op.cit.* p.50.

Bissau et les îles de Cap-Vert. Ce qui est tout à fait différent de ce qui s'est passé chez les post-négritidiens.

La deuxième génération voulait elle aussi une révolution, c'est-à-dire opérer la rupture avec les préjugés, les idées préconçues, cette façon d'aimer le nègre, le béni des dieux et son univers paradisiaque. Mais cette génération naît et commence à se manifester sérieusement au moment où le résultat de cette révolution-là est en train de faire ses preuves. Or les preuves ont été décevantes. Cette génération prêche donc une révolution de type marxiste généralement, et une révolution contre le néo colonialisme et davantage pour des intérêts de classe. Ce que nous nous efforcerons d'illustrer dans la suite de nos propos.

Les poètes africains vont tirer parti de l'identité exceptionnelle que leur confère leur statut pour se hisser, à l'instar des prophètes, au rang de messager de Dieu. Après tout, dans la société hellénique, l' "aède" jouait bien son rôle d'éclairé à qui les dieux confiait dans le secret des messages à transmettre aux hommes. En plus de cette optique, la plupart d'entre eux affectent à la vocation poétique une vision marxiste qui fait de leurs écrits une arme de combat ; alors, leur écriture est destinée à défendre la cause des opprimés, leur plan est comme le disait Mario de Andrade de la poésie angolaise de «*rationaliser le sentiment d'appartenir à un monde d'oppression et de réveiller la conscience nationale à travers l'analyse des fondements culturels du continent* ». ²⁸¹

Cet objectif unit l'Afrique du Nord au Sud. Et aujourd'hui encore de fortes affinités existent entre les poèmes africains, qu'ils soient écrits en français en anglais ou en portugais. Leurs auteurs sont marqués par l'esprit des Lumières, faisant d'eux des personnes qui croient aux idéaux de justice, de liberté et d'égalité considérés comme des droits naturels.

Aussi, leurs écrits portent-ils un certain nombre de constantes au nombre desquelles les titres de leur recueils mais aussi sur leur orientation de contenu, ils s'inscrivent dans le long cycle des poèmes de combat articulés par les figures du bourreau et de la victime et la lente maturation de la victoire

²⁸¹ Poète cité par A. Conchiglia dans une analyse portant sur l'œuvre poétique d'Agostino Neto, "Espérance sacrée" in *Afrique Asie*, No 1013 de novembre 1980.

passer par l'apathie à la réaction violente. De par ce contenu, ces textes se prêtent bien à l'analyse herméneutique conçue par Zadi Zaourou.

L'herméneutique dialectique, comme il l'appelle, s'articule autour des rapports oppositionnels qu'entretiennent les forces réactionnaires qui s'oppriment et les forces révolutionnaires qui aspirent à plus de liberté et de bien-être. Et c'est l'affrontement entre ces deux types d'actants qui structurent et saturent le discours. C'est aussi autour de ces échanges conflictuels que se construit selon Zadi Zaourou le sens du texte²⁸². La présence dans le texte poétique des actants de l'échange conflictuel : le bourreau et la victime, issus de la textualisation des contradictions montre combien la compréhension du texte poétique africain ne peut se faire discursive immanentisme ; cette compréhension mobilise des connaissances présupposées partagées que la théorie pragmatique appelle « *les connaissances encyclopédiques* »²⁸³

Les connaissances encyclopédiques sont un exemple de connaissances et de croyances d'informations préalables qui ont un rôle instructionnel aussi bien par la production que par l'interprétation. La prise en compte de ces connaissances liées aux contradictions sociales permet de dégager un montage énonciatif illustrant une orientation générique de la littérature militante ou de combat. Ce trait caractérise tous les textes qui servent à illustrer ce chapitre. Du point de vue de l'esthétique littéraire, il est possible de déterminer les variations et les constances ainsi que les structures langagières qui lui donnent forme comme type générique. On peut même aller plus loin pour voir les liens que ce type générique nourrit avec la question de l'esthétique de la réception :

« Le rapport entre la littérature et le lecteur peut s'actualiser aussi bien dans le domaine éthique que dans celui de la sensibilité en un appel à la réflexion morale comme une invitation à la perception esthétique. L'œuvre littéraire nouvelle est reçue et jugée avec non seulement par contraste à un arrière-plan d'autres formes esthétiques mais aussi par rapport à l'arrière-plan de l'expression de la vie quotidienne. La composante esthétique de sa

²⁸² B. Zadi Zaourou, « littérature et dialectique : une application du matérialisme dialectique à l'étude de la poésie », Enquête no5, Abidjan, EDUCI, Université d'Abidjan-Cocody, p.127-142.

²⁸³ Catherine Kerbat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, A Colin, 1998, p.162.

*fonction sociale doit être elle aussi appréhendée par l'esthétique de la réception en termes de question et de réponse, du problème et de la solution, tels qu'ils se présentent dans le contexte historique, en fonction de l'horizon où s'inscrit son action. »*²⁸⁴

Ce qui est évoqué ici, c'est le fait qu'une forme esthétique ne peut donner à un problème moral une portée sociale comme la domination ou le maintien d'un groupe social ou racial dans les chaînes de l'inhumaine condition. Une telle orientation esthétique définit un horizon de réception particulier d'un paradigme grâce auquel une description à orientation poétique peut être menée.

La première observation qu'on peut faire chez les poètes révolutionnaires, c'est la pertinence des titres de leurs recueils, titres à caractère suffisamment figuratif. Citons quelques-uns ; tout d'abord, Paul Dakeyo. Pratiquement toute la production poétique de Paul Dakeyo avant 1989 renvoie soit à un cri de guerre soit à une rupture consommée, soit encore à un manque de liberté : *Les barbelés du matin, Chant d'accusation, Espace carcéral, Le cri pluriel, Soweto soleil fusillé, J'appartiens au grand jour*. Il est en parfaite adéquation avec le thème de la révolution, principale préoccupation de la poésie camerounaise comme il le dit lui-même :

*« La liberté et son incidence politique, l'indépendance ou plus exactement l'exigence à la fois de la liberté et de l'indépendance, constituent les revendications thématiques majeures de la poésie camerounaise, et partant, de la poésie africaine. »*²⁸⁵

Ce qu'il affirme est largement justifié, car rares sont les poètes africains qui n'envisagent pas le changement dans leurs écrits. Poursuivons avec d'autres auteurs qui affichent eux aussi le sens de leur engagement :

René Philombe : *Choc anti choc*, traduit l'affrontement

Allogho Oke : *Vitriol Bantu*, le poème comme un acide qui tue

²⁸⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, pp.83-84.

²⁸⁵ Paul Dakeyo, *Introduction à la poésie de demain*, Silex édition, 1982, p.19.

Eri Joel Bekalé : *Cris et Passions*, la révolte sans limite

Jérôme Tovignon Carlos : *Cri de liberté*, un cri de guerre

Paulin Bamouni : *Lutttes*, la bagarre tout simplement

Maxime N'Debeka : *L'oseille les citrons*, le goût amer de l'existence

Jean Marie Adiaffi : *D'Eclairs et de foudres*, une intention d'action

Bernard Djaha : *Cors et cris*, un instrument de musique d'appel au combat associé à la révolte

Bernard Zadi : *Fer de lance*, symbole du combat, de la détermination et de l'engagement à une cause ; *Césarienne*, la déchirure.

Ce sont là quelques exemples qui rendent compte du sujet traité ; car le titre est le premier élément par lequel on entre dans l'univers d'une œuvre. Mais ces titres n'épuisent pas le thème. A présent, quelles sont les formes sous lesquelles les poètes abordent le problème de la quête de la liberté ?

De façon concrète, la vision prophétique du temps de la liberté chez ces poètes se traduit par l'emploi du temps futur et quelquefois de l'impératif. Il s'agit d'un thème traité avec passion qui épouse toutes les formes de discours : expressions lyrique, discours conatif, discours référentiel.

Des années 70 à nos jours, le problème de la liberté a toujours été posé. Déjà sous la plume des poètes de la transition en 1970, (*La voix grave d'ophimoi*), Charles Nokan annonce, sans détours, le temps de la libération. dans le texte 941, on découvre les différentes étapes que traverse la prise de conscience d'un colonisé de sa condition d'existence, ce dont parlait Frantz Fanon dans *Les damnés de la terre*.

I. LA SOUVENANCE

Le terme de souvenance est dérivé du mot souvenir, et a avec lui le même sens. On appelle souvenance, l'acte de faire resurgir de votre mémoire tout ce qui a volontairement ou involontairement été enfoui. Nokan remonte ici le temps parcouru par sa race.

« *Je suis un nègre*

J'étais esclave sous César

J'ai bâti les pyramides, les châteaux et les gratte-ciel

Mon sang à fertilisé les plaines de l'égoïste Europe

*J'ai trimé dans les plantations,
Les usines des colons et des Yankees
Je suis un nègre qui se souviendra toujours
De ses multiples chaines
Je souffre au Congo
Au Mozambique et en Angola
Les balles du colonialisme et de l'impérialisme
Ont brisé mon crane et déchiré mon cœur.»²⁸⁶*

En s'identifiant aux malheurs traversés par sa race, le poète se soumet à une opération psychologique visant à décupler ses forces pour mieux affronter le présent et l'avenir.

Tchicaya Utam'si a choisi d'exprimer les différentes aventures traversées par sa race en tissant son discours poétique autour des symboles de l'eau, de la faune spécialement et du minéral, en s'appuyant sur l'espace et le temps congolais. Tous ses poèmes sans exception disent et redisent les mêmes réalités mais en réorientant le sens de ses émotions : citons ce court poème qui fournit le titre au recueil *Feu de brousse* dans lequel il se souvient, même si ce texte sort de la période choisie :

*« Le feu le fleuve c'est-à-dire
La mer à boire en suivant le sable
Les pieds et les mains
Au-dedans du cœur pour aimer
Ce fleuve qui m'habite me repeuple
Autour du feu vous ai-je seulement dit
Ma race
Il coule ici et là un fleuve
Les flammes sont le regard
De ceux qui le couvent
Je vous ai dit ma race
Elle se souvient*

²⁸⁶ *La voix grave d'ophimoï*, p.83.

De la teneur du bronze bu chaud »²⁸⁷

Les quatre premiers vers établissent l'équivalence des notions et leur raison d'être, le feu et le fleuve. C'est le poète uni à son peuple en difficulté (c'est-à-dire la mer à boire en suivant le sable) parce qu'il l'aime (V3 et 4). Mais le "fleuve", c'est également le peuple ou la "race" et le feu (les flammes) c'est la conscience (le regard) de ses fils. Le poète se met donc en situation de secourir sa race car il ne sera rien sans elle.

Ce procédé métonymique appartient à la poétique de Tchicaya quelquefois de façon amplifiée. Aussi dans le même recueil, le poème "vertige" témoigne d'un rendement stylistique multiforme du mot fleuve auquel le poète identifie à la fois le pays, le peuple ou la race, l'humanité et lui-même. En fait, ce poème est une odyssée du peuple congolais qui part de la conquête du territoire à sa libération.

En attendant, pour rester dans le ton de l'identification au "feu", retenons cet extrait de « prière » (*La veste d'intérieur*)

*« J'ai suivi la mer
La lune en laisse
Ma voix est une braise de feu
Tisonné par la mitraille » (p.22)*

Ils sont nombreux les poètes qui traitent de ce thème mais chacun à sa façon. Certains avec humour comme Koulsy, d'autres avec beaucoup de sévérité à la manière de Murhula mais toujours avec leurs tripes.

Amargura negra de Koulsy Lamko est peuplé de souvenirs de tant d'êtres chers que les régimes africains ont assassinés. Il se rappelle Noël Ebony et Goloum Tando :

*A Noël Ebony X
« Sais-tu frère de l'ombre
oui que oui ! Tu le prophétisais déjà*

²⁸⁷Tchicaya Utam'si, « Feu de brousse » in *Feu de brousse*, Paris, Harmattan, 1978, p.59.

*dans l'incantatoire de ta parole verbe rouge
dans la malséance de tes mots vrais*

*Sais-tu ? (...)
quand trublion tu grinçais
les roulements ronds de leur machin-broyeur
plus bas qu'autrefois
quand rebelle indocile indompté
tu dévoyais le cercle en spirale
plus bas qu'antan
quand encore la dragée haute
sur le promontoire de la justice
Tu dressais nos luttes-espoirs*

*Désormais ils nous saccagent
jusqu'à nudité nos rêves
Et nos langues aplaties
Attachées-amarrées à nos orteils
Ne savent même plus soupirer
Liberté »²⁸⁸*

L'image que le poète Koulsy dresse de cet autre poète est celle d'un révolutionnaire ou plutôt d'un visionnaire, ce qui correspond parfaitement à ce brillant journaliste trouvé mort un jour de juillet 1986 à Dakar où il s'était exilé. Critiqué aux propos pertinents, Noël Ebony apparaît à plusieurs niveaux dans le recueil d'où est extrait ce poème. D'abord en tant qu'idole du poète tchadien sur lequel les idées ont eu une grande influence. Ensuite au plan scriptural où la plupart des poèmes d'*Amargura negra* reflètent le style d'Ebony, par exemple ce penchant pour l'usage des néologismes et le recours à l'onomatopée.

Pour l'heure, retenons que Koulsy Lamko dans cet extrait décrit Noël Ebony en prophète et en révolutionnaire pour la clarté de sa vision et la

²⁸⁸ Koulsy Lamko, « A Noël Ebony X » in *Amargura negra*, Kuljaama, 2005, p.9

dextérité de sa parole : « *tu le prophétisais déjà dans l'incantatoire de ta parole verbe rouge* » doté d'un courage sans nuage « *rebelle indocile indompté* », véritable avocat des sans voix « *quand encore dragée haute/sur le promontoire de la justice/tu dressais nos luttés-espoirs* ». Le poète se souvient et en même temps il rejette le grand vide laissé par la disparition du journaliste qui a plongé ses survivants dans la peur : « *nos langues aplaties/attachées-amarrées à nos orteils/ne savent même plus soupirer/Liberté* ».

En ce qui concerne l'autre exemple, il s'agit d'un enseignant tchadien, Goloum Tandoh, victime d'une agression dans un pays où ces genres de "bavure" sont légion :

Bavures gestuelles

*« Il était une fois Goloum Tandoh
il dispensait bravement son cours
cette langue de Shakespeare »²⁸⁹*

Ainsi, sous forme de conte, le poète fait le récit de ce drame avec humour :

*« Il était la même fois une meute de loups enragés
gueules pendantes bavant mousse crème
pour mettre à sac la cour des apprenants
computers saqués livres éventrés
quatre pattes en l'air le mobilier
course poursuite voici proviseur et censeur en cavale
franchissant haies murets et arbustes comme gazelles
la horde qui devait se mettre quelques étourdis
sous la dent
puisse qu'elle ne pouvait rentrer bredouille de chasse
planta ses crocs-couteaux dans le dos l'aine la poitrine
le cœur de l'enseignant »²⁹⁰*

Le texte dit qu'il « *n'avait jamais insulté personne/jamais enseigné traite en esclavage/lui aurait accepté souriant qu'on le traitât/de captif de*

²⁸⁹ Koulsy Lamko, op cit, p.44

²⁹⁰ *Idem*, p.44.

case ». Il s'en suivit une grande désolation au sein de la population : « *ce jour-là il n'avait point de colère devant les foyers éteints (...) le ciel était aveugle/Résignation* ». La peur qui s'empare de la ville sans défense est le lot quotidien des masses qui gouvernent les hommes en armes. Comment se révolter quand on n'a que des mains nues ? C'est par rapport à cette révolte que Murhula s'interroge :

*« Combien de temps encore supporterai-je mon passé
et ces fatigues qui s'éparpillent sur ma vie sans rêves ?
je m'assois et commence par enlever de mon corps
chaque épine et chaque éclat de verres
bander les blessures et caresser mes cicatrices
essuyer tous ces regards qui ont frôlé ma misère sans s'y arrêter
et je me rappelle cette vieille sagesse du pays de mes ancêtres
vaut mieux porter des cicatrices que de n'être pas du tout »²⁹¹*

Cette situation de résignation, de peur de la mort qui caractérise les populations africaines se trouve résumée dans le dernier vers : « *vaut mieux porter des cicatrices que de n'être pas du tout* ». Autrement dit, vivre handicapé est préférable à la mort ; ce contre quoi les poètes s'élèvent car vivre ce n'est pas fuir la réalité mais l'affronter en se révoltant :

*« Non !
Apprendre à dire non
Apprendre à dire non
Apprendre à dire non
Que chaque bouche africaine
apprenne à dire non ! »²⁹²*

Ce texte nous amène directement à la question de la révolte dans la poésie des poètes de la jeune génération.

²⁹¹ Toussaint K Murhula, « Mourir bêtement », lettre à une génération damnée, Paris, l'Harmattan, p.50.

²⁹² Zadi Zaourou, *Les quatrains du dégoût*, Abidjan, CEDA /NEI, 2008, p.187.

II. LE CRI DE REVOLTE DES POETES

On a souvent qualifié la poésie africaine d'être un cri. Ce jugement se justifie par le fait que la plupart des poètes, qu'ils soient mineurs ou majeurs, expriment leur désarroi face à la discrimination raciale pour certains, à l'injustice pour d'autres dont leurs peuples sont victimes. Les poèmes marquent cette indignation par des injonctions, des figures de passion (points d'exclamation, points d'interrogation). Parfois, c'est un lexique relatif à l'agressivité qu'on rencontre.

Nous relevons chez Charles Nokan, dans les deux extraits qui suivent, les mots qui indiquent qu'il se sent offusqué par la condition d'existence du nègre.

« Je suis le prolétaire tombé devant son taudis à Saint-Domingue, en Algérie et au Viêtname ...

Je suis un noir fier qui dresse ses poings

Contre toute agression

Je suis Toussaint Louverture, Lumumba, Ben Barka »²⁹³

« Je ne chante plus,

Je crie

Quand les enfants meurent de faim,

Je ne veux pas savoir que la lune est belle,

Que la fleur a un parfum exquis.

Je ne chante plus ;

Je pousse des cris séditionnels. »²⁹⁴

Dans ces deux extraits, le lexique est étroitement lié à la rébellion. Il renvoie d'abord aux sources de la sédition : la basse extraction du nègre (prolétaire, taudis) comme à sa souffrance (les enfants meurent de faim), puis à l'élite qu'il est devenu, représentée par les grandes figures révolutionnaires

²⁹³ Charles Nokan, *Op.cit.*, 83.

²⁹⁴ *Idem*, p.85.

Toussaint Louverture, Lumumba, Ben Barka. Enfin ce vocabulaire fait explicitement allusion au refus de tout asservissement par “les poings dressés” et les “cris séditieux”.

Mêlant histoire et sentiments, les poèmes de Tchicaya U Tam’si, cet autre poète de la transition, sont les propos d’un homme révolté. D’un recueil à l’autre, l’écriture en rend compte de plusieurs manières. Voyons d’abord comment débute « Le trésor », premier des 14 textes composant *Le ventre*²⁹⁵:

*« Non
Je dis : non
La lune se veut ronde
Non répond : non
On s’appelle du ventre
La pluie tombe à larges launes
Sur le chant déjà gorgé de sang*

*Non
Je dis : Non !
La lune se veut ronde !
Non répond : non !
Comme j’ai l’âme épaisse
Je m’enfonce les aiguillages
d’un chemin de fer à voies multiples
le tout dans la tête !*

*Non ?
Je dis : Non ?
La lune se veut ronde ?
Non répond : non ?
Que le ventre réponde !
Le ventre répond du ventre
On voit — souvent — ;*

²⁹⁵ Même si ce titre ne fait pas partie du corpus, il est symptomatique pour le sujet abordé.

*L'amour tourne le dos au cœur !
Pour l'en punir, le sang coule plus vite
dans les prairies
que dans les veines ! »²⁹⁶*

Ce poème est écrit à la fois par les mots et par les figures prosodiques, en l'occurrence, les signes de ponctuation. Leur abondance et leur disposition marquent la présence du langage parlé. Ainsi, la première partie des trois strophes présente le même texte fonctionnant comme un refrain avec une configuration différente. En gradation ascendante, l'affirmatif, l'exclamatif et l'interrogatif passage d'une ponctuation faible à une ponctuation forte marquant les nuances affectives.

La révolte, on le sait, commence par la négation, signe du refus par excellence.

« *Non. Je dis non* » constate la tragédie « *la pluie tombe à larges l'aune/ sur le chant déjà gorgé de sang* ». Dans la deuxième strophe, l'exclamation marque la discrimination causée par cette tragédie « *je m'enfonce des aiguillages/ d'un chemin de fer à voies multiples/ le tout dans la tête !* ». Dans la troisième strophe enfin, c'est la désolation totale et le cri de détresse symbolisé par le point d'interrogation couplé de celui du point d'exclamation.

*« Non répond : non ?
Que le ventre réponde !
Le ventre répond du ventre²⁹⁷
On voit — souvent — :
L'amour tourne le dos au cœur ! »²⁹⁸*

Toute cette série de signes témoigne des degrés d'intensité de la douleur qui est devenue insupportable et qu'on tente d'expulser en nous. D'autant plus qu'il y a mort d'homme :

²⁹⁶ Tchicaya U Tam'si, « Trésor » in *Le Ventre le Pain ou la Cendre*, Paris, Présence Africaine, 1978, p.11.

²⁹⁷ Le ventre est, dans la culture de certains peuples africains, le siège de la pensée.

²⁹⁸ Tchicaya U Tam'si, *Op.cit.*, p.13.

« Pour l'en punir, le sang coule plus vite
dans les prairies
que dans les veines ! »²⁹⁹

C'est toujours le même poète qui dénonce son pays au cœur inaccessible dans *La veste d'intérieur* :

« La porte est froide
On n'entre pas on meurt
Ma bouche était de bois »³⁰⁰

C'est pourquoi il s'en éloigne

« Le seuil sur la bouche
Les pas dans le refrain »³⁰¹

Comme chez les poètes de la transition, chez bon nombre de leurs disciples post-négritudiens, la révolte est un thème fédérateur, présent même chez ceux qui ne se disent pas engagés. Si leur sujet ne dénonce pas les maux qui minent nos sociétés, leur création porte sur la négation du bonheur que sont les thèmes de la mort, de la sécheresse, le désert. Un poème connu : « L'enfant de Sowéto » d'Eugène Dervain contient des expressions telles que, « *enfant de Sowéto sans enfance* »³⁰². L'enfance, période candide, et de l'insouciance est méconnue du petit sud-africain. Victime de l'apartheid, il était étranger sur la terre de ses ancêtres. Le poète y dénonce les actes outranciers subis par le peuple sud-africain. De même, Koulsy Lamko, poète tchadien, consacre tout le recueil *Amargura negra* aux idées relatives à la confiscation des libertés et à la souffrance du peuple. C'est un hymne à l'éveil des consciences. Pour réaliser cette œuvre qui est une véritable soif de liberté, il développe cette thématique du début à la fin.

²⁹⁹ *Idem*, p.13.

³⁰⁰ Tchicaya U Tam'si, « La porte » in *La veste d'intérieur*, p.11.

³⁰¹ *Idem*, p.12.

³⁰² Recueil de poèmes publié en 1999 mais dont la plupart des textes furent écrits bien longtemps avant.

En effet, la couverture (le paratexte) est plus que pertinente, une œuvre d'art. Il s'agit d'une peinture signée Annabel O. dont l'originalité tient du fait qu'elle est composée de deux couleurs, le noir et le blanc, le premier infiltrant le second par endroits sans toutefois parvenir à le disperser totalement. Ce qui est, de toute évidence, le symbole de la sempiternelle lutte entre la lumière et les ténèbres, la justice et l'injustice, la vérité et le mensonge, ou encore l'oppression et la liberté. Ce même tableau représente des mots tels que "dire, peuple, solution, vie, pourquoi, impuissance, espoir, liberté, noir, cafard, etc...."

Quant au contenu, *Amargura negra* rassemble six recueils de dimensions diverses.

Ces six recueils de textes laissent éclater la personnalité multidimensionnelle de l'auteur : le premier est constitué de trois dédicaces dont l'une adressée au regretté Noël X Ebony, poète engagé ivoirien mais également journaliste de renom bien connu pour ses idées progressistes. Le second est intitulé *Sois Silure*. Les huit poèmes qui le composent rendent pour la plupart hommage à la poésie et au poète. Le troisième qui fournit le titre à l'ensemble se nomme *A l'ombre des pyramides je te conte*. Le seul poème qu'il comprend contient treize strophes inégalement réparties. Inspiré par la grande pyramide de Mexico-Teotihuacan, l'auteur célèbre les dieux et les mythes indiens précolombiens ainsi que d'autres aspects du Mexique moderne. Mais le faisant, il injecte des images de sa propre culture, de la culture africaine et celle d'ailleurs. En homme de synthèse qu'il est, il établit le pont entre plusieurs univers. Le quatrième recueil est entièrement dédié à un martyr consacré au Tchad, *Ô pays sans mythe*. Les onze poèmes qui le composent essaient d'informer sur ce qui fait le quotidien, le pays marqué par tant de criminalités et tant d'atrocités, où le mot « liberté » équivaut à son contraire :

Liberté

« *Libertad*

Un matin l'on nous annonça

Entre deux rafales deux mitrailles

Ton engeance ta naissance miraculée

Tu n'avais jamais été conçue

*Mais qu'à cela ne tînt ! »*³⁰³

Les poèmes ont des titres significatifs : “Bavures lexicales”, “Bavures sémantiques”, “Bavures gestuelles”, “Bavures de positionnement”, “Elle s’appelle misère”, “Quand grouille l’asticot”, “N’Djamena borne limite” ! La capitale tchadienne est qualifiée de ville-putaine, ville-poussière-aveugle, ville-bourbier et autre ville-carnivore. Cruelle interrogation devant une telle pestilence pour cœur-prendre si c’est cela tout ce qu’elle a à offrir à l’humanité-cri de révolte, expression d’un amour infini, ce recueil est suivi d’une cinquième, « Jusqu’à la vie ». Il s’agit du rêve pour une renaissance. Les cinq poèmes qui le composent sont tournés vers l’avenir. Et comme l’indique le titre, c’est un certain nombre de symboles de résistance qui inspirent les textes, un martyr, Laokein Bardé, des amazones invincibles entre autres. Ainsi, arrive-t-on au dernier recueil, « Blues de jazz déjanté » qui est la manifestation du culte que Koulsy Lamko voue à la musique. Les titres des neufs poèmes ont un lien avec la musique. C’est en s’inspirant des instruments de musique que chaque poème est tissé. Par exemple, le poème « Parole de piano » a pour sujet le blues et, « Paroles de Tam–Tam et Konga » la danse :

*« Moi j’accompagne dans la danse de goumbé
la genisse en mamelon ferme
regardez son aile gracieuse la sujette chaude et bigarrée
regardez la pirouette la magie dans ce corps en ver de terre ». ⁽¹⁾
(...)*

Et qui se poursuit ainsi :

*« Je bats le matin l’aurore est le fils de l’espoir
je bats le soir le crépuscule est complice
il guérit de vos rhumatismes
de vos douleurs de plantations »*

« Tam-tam je bats la révolte de vos mains ensanglantées

³⁰³ *Amargura negra*, p.38.

Quilombo ! »

“Amertume noire”, traduction française du titre en langue espagnole, porte sur la révolte et la nostalgie. Des photographies en noir et blanc illustrent certains textes. Elles représentent des prisonniers derrière les barreaux, des enfants couchés à même le sol, des yeux dans le noir, des visages apeurés aux yeux ronds, le sable blanc du désert clairsemé de touffes d’herbes. Cette orientation artistique renforce les poèmes qui dénoncent les injustices d’où qu’elles viennent, celles commises au Tchad, pays natal du poète, au Rwanda où il a séjourné quatre années durant (1998-2002), mais également les crimes du grand capital à travers le monde. Juste un extrait qui stigmatise tout ce monde-là :

« Les dépouilleurs

Ceux qui assassinent les rêves des peuples

Ceux qui se gavent des espoirs tendres cœur de palmier

Ceux qui éructent du gras des mets arrachés

Ceux estomacs de l’indigence

Ceux qui tombent les usines pour une joie privation

Ceux qui mettent l’ouvrier dans le froid d’un coin de rue

Ceux béni-oui oui têtes baissées

Bancos Mundio FMIteux

Garde-chiourme du kapital ultimatieux »³⁰⁴

La fin de ce poème est une malédiction. Quelquefois le poète apparaît à la limite du désespoir comme dans cet autre poème, « Honni qui m’esclave » :

« La terre des hommes est morte

que terre maudite s’ouvre et m’avale à jamais

et que même jamais je ne renaisse plus jamais

même pas en étoile »³⁰⁵

³⁰⁴ Koulsy Lamko, «Tes lignes de cruauté » in *Amargura negra*, Mexico, Ed. Kuljaama, 2005, p.65.

³⁰⁵ *Idem*, p.62.

Des propos similaires sont tenus par Kama Kamanda dans « La somme du néant » :

*« L'harmattan s'est achevé
Dans le regard sablé du ciel,
Acheminant un chant d'où s'étendent
La vie, la mort et le feu allumé de soleil.
Au loin, l'écho étrange des rapides du Congo
Me rappelle les visages sanglants
Du pays d'où je viens
La liberté est morte.
Laissant dans la poussière aride
Une âme défaite qu'abandonne un vital espoir »³⁰⁶*

Ce poème est représentatif de ce qu'offre une bonne partie des textes de ce volume. Si certains portent sur des questions philosophiques telles que la vie et la mort et même la connaissance, d'autres laissent échapper un cri de colère vers la réalité du poète, sa patrie, le Congo-Zaïre défigurée par la guerre, ne sachant à qui s'adresser. Les mots sont pour lui la meilleure façon de défendre les siens :

*« Je sers ma patrie
Quand je dénonce ses maux
Ses plaies et ses tourments
Je crie aux voleurs
Quand on la prive de son âme
Je crie aux assassins
Quand on lui tue ses enfants »³⁰⁷*

Kamanda voit le rôle du poète comme le porte-voix de son peuple, comme tous les autres d'ailleurs. La réalité, c'est que le regard que ces poètes portent

³⁰⁶ Kama Kamanda, « Les rapides du Congo », *La somme du néant* in *Œuvre poétique*, Paris, Présence Africaine, 2000, p.651.

³⁰⁷ *Idem*, p.732.

autour d'eux est plein d'amertume. Peut-être parce que les choses n'ont pas beaucoup évolué. Et c'est ce que confirme son compatriote Murhula dont la quasi-totalité des textes du recueil *Lettre à une génération damnée* traite du thème de la révolte avec des titres aussi percutants que " Je m'en fous", "Notre avenir est dans la rue", "Errance", "Traumatisées", "les OVNIS du malheur", "Pour quelques pierres de misère". La cible est la République Démocratique du Congo. Ces poèmes constituent une série d'attitude de refus face à la gestion du pouvoir politique dans son pays qui n'a entraîné jusqu'ici que des malheurs qui ont poussé l'homme dans ses derniers retranchements. Comme exemple, citons le poème « Je m'en fous » :

Je m'en fous

*« Kasavubu Mobutu Kabila et encore Kabila
en quatre ersatz d'imposture
et quelques jérémiades prolongées
je déshabille la décrépitude de mon temps gaspillé
je suspends sa nudité sur un vieux mât croulant
et je marche en me frottant les yeux pour mieux voir ma honte*

*Je regarde flotter au vent un flambeau qui brule
soutenu par un poing qui menace ma liberté
je cours trouver un refuge sous un drapeau délavé par le temps
avec une diagonale qui semble dire : non !
route barrée !*

*Et je murmure en moi-même que je m'en fous !
je m'en fous de mon sort !
tant que le Congo sera debout
je m'en fous !
sous cette chaleur de révolte
je m'en fous
devant la bêtise qui mange ma dignité
je m'en fous
je m'en fous*

*et je m'en fous ! »*³⁰⁸

La révolte, c'est ce qu'exprime ce verbe "s'en foutre". Au plus profond de son être blessé, le poète fait le bilan des acquis d'un demi-siècle d'indépendance entre les dirigeants véreux et le peuple « *en quatre ersatz d'imposture/et quelques jérémiades prolongées* ». Comme dans la plupart de ses poèmes, Murhula prend le récit pour mode d'énonciation. Ainsi faut-il mieux laisser apparaître les principaux protagonistes : une république moderne, c'est un président, un drapeau, emblème du pays et un peuple. Au Congo, le drapeau met en exergue un personnage qui devrait normalement suggérer la victoire. Or c'est tout le contraire, point de victoire en ces lieux. Le peuple est dans la servitude depuis des décennies et rien ne se passe. Sauf chez le poète qui décide de rompre avec cette réalité et d'avancer malgré tout :

*« Je déshabille la décrépitude de mon temps gaspillé
je suspends sa nudité sur un vieux mât croulant
et je marche en me frottant les yeux pour mieux voir ma honte »*³⁰⁹

Dans un autre poème, "Notre avenir dort dans la rue", le poète interpelle directement le Président en ces termes :

*« Vous le savez fort bien
Monsieur le Président notre avenir dort dans la rue
en plein midi
sur la chaussée
ivre de faim, d'ignorance
j'en fais des comptes : fatigues plus délires
plus débauches le tout moins
nos mensonges n'équivalent même pas
à la somme totale
de toute la déchéance où l'histoire nous a enclavés
et je compte encore les corps couchés*

³⁰⁸Cf. C114.

³⁰⁹Cf. C114.

*qui forment des constellations de malheur
(...)
et chaque fois que je suis seul
je marche et médite
le long des rues de ce malheur
je les entends ronfler dans ma conscience »³¹⁰*

Le poète se présente comme celui qui “sauve le monde” comme le dira Césaire, c’est lui qui se souvient de l’Histoire du pays, sait formuler ses acquis et les défaillances, celui qui affiche un certain courage pour parler aux hommes politiques, maître du monde :

*« Dans ma prière du soir je demande à Dieu :
suis-je vraiment le gardien de mon frère ?
et à l’homme politique :
c’est quelle sorte de vie ça !
vous trouvez ça normal ou vous n’étiez pas au courant ? »³¹¹*

Comme l’indique la fin du poème qui a pour sujet l’insécurité, les assassinats impunis, le Congo est un pays dont l’horizon est bouché, où les populations vivent sous la menace de la mort en permanence. Nombreux sont les pays africains qui vivent la même situation. Aujourd’hui, c’est la Côte d’Ivoire, la Guinée et le Mali ; même là où la guerre ne sévit pas ouvertement, l’insécurité et l’impunité règnent. Dans nos pays, personne n’est jamais responsable, surtout quand on est à la tête. L’entourage est indexé, jamais les responsables, ce qui justifie le courrier que le poète adresse au Président Kabila Fils pour lui conter une histoire de fantômes :

*« Aussitôt que la musique de vos gangs se sera tue
prenez le temps de faire un bout de sieste
Monsieur le Président !
il paraît que la nuit*

³¹⁰Cf. C115.

³¹¹Kafarhire murhurla, *Op cit.*p .42.

*des fantômes rôdent dans les rues de Kinshasa »*³¹²

Après lui avoir rappelé ce que la rumeur rapporte sur Moboutu qui serait vu dans les bars et sur d'autres revenants qui seraient perçus "sur des arrêts de bus" au grand marché et dans les églises de réveil parce qu'ils n'ont plus assez de paix dans leurs tombes". Il termine le poème en ces termes :

*« j'ai vraiment peur
que tous ces revenants ne soulèvent votre population
pour des questions aussi banales
que l'eau le pain ou le transport
prenez bien le temps d'étudier la question
Monsieur le Président
mais reposez-vous tout de même un peu
après chaque parade de vos cortèges »*³¹³

Mais, être poète c'est savoir garder sa sérénité et croire en l'avenir qu'on rêve meilleur. Un des moyens par lesquels certains proposent d'y parvenir est celui de la révolution

III. DESIR DE CHANGEMENT CHEZ LES POETES DE LA DEUXIEME GENERATION : LE REVEIL

L'idée de révolution implique obligatoirement, selon la vision marxiste, l'étroite liaison entre théorie et pratique, l'unité dialectique dont il est souvent question. Cela veut dire que dans les œuvres se réclamant de cette vision, l'espace et ses mutations, le temps vécu ou évoqué et leur évolution interne, les systèmes (macro et micro) et les crises qui les traversent et les contraignent au changement. En fait, toutes ces réalités qui constituent le mouvement, l'auto-

³¹³ Kafarhire murhurla, *Op. cit.* p. 42.

dynamisme des œuvres, tout en révélant aussi la vie dans son extrême intensité, déploient à notre esprit et à notre imagination un vécu qui n'est point étranger à notre vécu à nous Africains d'aujourd'hui. C'est ce vécu que nous dénommons pratique sociale. Pour la circonstance, c'est l'univers poétique dynamisé par le réel de notre vie à nous peuples réels que projettent les textes. C'est sous cet angle qu'il convient de saisir l'étroite liaison qui existe entre l'espace poétique et la vie réelle telle que révèle la société humaine.

Toutefois, en parfaite conformité avec ce qui précède, il nous faut souligner que toute cette pratique sociale de second degré constitue la base d'une multitude de suggestions théoriques que la sagacité du lecteur devrait lui permettre de découvrir au travers du discours poétique. De toutes ces conceptions théoriques qui se profilent en filigrane à la lecture des poèmes, celle de changement dialectique nous apparaît comme de loin la plus importante, car elle surdétermine toutes les autres. En quoi consiste-t-il ?

Le changement dialectique doit être perçu comme une idée qui suggère un nouveau départ, une renaissance. La pensée dialectique n'a pas subi de transformation depuis l'antiquité d'où elle tire son origine. Elle reste toujours une méthode de recherche de la vérité scientifique. Hegel l'a redécouverte et Karl Marx l'a développée. Elle vient au secours de la critique littéraire en tant que méthode.

Ce qui fonde la dialectique, c'est la contradiction qui, selon Mao Tsé-toung, affecte tout être, toute chose et tout phénomène. Cette dernière quant à elle, est fondée en théorie sur l'unité ou la liaison des deux pôles opposés, laquelle se manifeste par trois éléments : l'inégalité des pôles, l'universalité de la lutte des contraires et l'influence mutuelle des deux pôles contradictoires et enfin, la conversion des contraires.

Dans divers poèmes africains, on retrouve des aspects de la contradiction. Nous ne les étudions pas dans le détail mais nous relevons les grandes lignes que recouvre leur lecture sémiotique. A titre d'exemples, de Nokan à Ndébéka et bien d'autres, Adiaffi, Dervain, Zadi, Dakeyo, comme Noel X Ebony.

Des tout jeunes comme Koulsy Lamko, Atindéhou, Murhula, Barnabé Laye, les poèmes mettent en évidence deux pôles inégaux de la contradiction dont les hommes de pouvoir africains postcoloniaux constituent le pôle

dominant et le reste du peuple, pôle dominé. Ces unités bougent, ceux qui dominent voulant maintenir leur suprématie et les dominés expriment leur volonté de se libérer du joug de la domination. La fin des textes, pour la plupart montre que l'unité dialectique tend à se convertir en son contraire, d'où l'idée de renaissance du peuple africain.

Dans *La voix grave d'Ophimoi*, Charles Nokan exprime des propos qui suivent la trajectoire de la pensée dialectique.

*« Les ouvriers et les paysans vont avoir des fusils
Dans notre Afrique gémissante le travail du peuple
Ne sera fructueux pour le peuple qu'après que
Le sang aura fertilisé la terre.
Il y aura la guérilla »*³¹⁴

Cet extrait prône la libération du peuple par les armes. Il n'est composé que de termes à charge dialectique³¹⁵ : ouvriers et paysans, peuple, guérilla. Des mots qui, explicitement désignent un des pôles de la contradiction unissant les agents sociaux d'Afrique. Les verbaux "vont avoir" sont chargés d'exprimer l'action à venir de ce pôle. L'autre pôle opposé innommé mais présent implicitement dans le discours est "bourgeois", "dirigeants". Le mot « guérilla » exprime le seuil névralgique à atteindre pour libérer les opprimés, les exploités qui ne profitent pas des fruits de leur labeur. Cette relation conflictuelle et le résultat escompté se trouvent résumés dans cette phrase : « *Le travail du peuple ne sera fructueux pour le peuple qu'après que le sang aura fertilisé la terre.* » Cela veut dire en clair que, seule la violence, la prise des armes (fusils), la guerre entre les deux camps peut permettre aux travailleurs de prendre un nouveau départ qui ne pourra que leur être bénéfique. Le terme « sang », symbole du plus grand sacrifice qui existe parmi les hommes et qui soit capable de racheter une situation qui semble perdue, est à la fois porteur de mort et porteur de vie (fertiliser la terre). Cette idée de renaissance, après la lutte armée est exprimée de façon plus nuancée chez Emile Dervain, dans le poème « *Enfant de Soweto* » :

³¹⁴ Charles Nokan, *Op.cit.*, p.86.

³¹⁵ L'expression est de Zadi Zaourou.

*« Des soldats assembleurs de tempêtes
Viennent chanter louange à l'ouragan
Toutes les digues vont rompre et des jours nouveaux
Naîtront de la mort comme un foisonnement
Et la floraison d'un homme nouveau »³¹⁶*

Le verbe « rompre » contient les deux pôles d'une contradiction, quelqu'un qui agresse et un autre qui est agressé. Le mot, au moment où le texte fut écrit convenait parfaitement à la situation sociale sud-africaine. Il laisse entrevoir la volonté du peuple sud-africain captif à recouvrer sa liberté après la longue période d'oppression dont il fut l'objet. Le poète est, tout comme Nokan, lui aussi convaincu que le bonheur viendra après la destruction de tous les obstacles (les digues), que la mort est un passage obligé, car elle agit semblable à un levain, comme une source de renaissance. Ce que visualise l'auteur de *La voix grave d'Ophimoï* par une série de phrases décrivant la lutte armée d'une manière métonymique et en faveur des démunis :

1 *« Les poètes de la négritude se sont tus*
2 *On entend maintenant les airs formidables des affamés*
3 *Des feux dévorant d'immenses ombres.*
4 *Des corps s'entrechoquent*
5 *Des troncs d'arbres se cognent*
6 *De multiples animaux se heurtent*
7 *Des serpents dressés piquent l'ennemi*
8 *Les colibris déchirent les vautours et les aigles*
9 *Les scarabées broient les scorpions*
10 *Ebranlement salutaire ! »³¹⁷*

Cet extrait met en évidence deux types d'opposition. D'une part, les deux premiers vers relèvent ce qui fait la différence entre les poètes de la Négritude et leurs cadets. Le mot « affamés » exprime le présent et le passé. Le

³¹⁶ Emile Dervain, « Enfant de Sowéto » in *Un vie lisse et cruelle*, Abidjan, Edilis, 1999, p.74.

³¹⁷ Charles Nokan, *Op.cit.*, p.86.

présent, c'est l'orientation nouvelle des poètes, ils se veulent défenseurs de tous ceux qui ont faim, de quelque horizon qu'ils soient. Le passé, le non-dit, ce que faisaient les poètes de la Négritude. Ils défendent la race. Nokan stipule que leur temps est révolu (les poètes de la négritude se sont tus). Idéologiquement, les uns n'ont rien à avoir avec les autres.

Le deuxième type d'opposition concerne les sept vers qui suivent ; une suite de parallélismes oppositionnels. Chacun des vers contenant deux pôles contradictoires, symbolisant une lutte sans merci où les verbes et le temps soulignent par endroits une action achevée. Il s'agit des verbes « dévorer » (v.3), « piquer » (v.7), « déchirer » (v.8), « broyer » (v.9) tous au présent de l'indicatif. Et la victoire appartient aux petits puisque les colibris au faible bec triomphent des vautours et des aigles comme les scarabées des scorpions. Une telle idéologie est l'illustration de l'idéologie marxiste qui prône la victoire du prolétariat sur la bourgeoisie. Comme on le voit, Nokan va jusqu'au bout du processus révolutionnaire en projetant la société dont il rêve, une société socialiste. Un tel choix n'a été rendu possible qu'au vu des nombreuses difficultés ayant empêché jusque-là l'épanouissement social.

En effet, la première décennie postindépendance présente un bilan mitigé. Certains pays donnent l'impression d'avoir décollé. En Côte d'Ivoire, par exemple, on parlait de "miracle économique", et le Sénégal de Senghor se présentait comme le pays le plus démocratique de l'Afrique francophone, pendant que d'autres semblaient piétiner à cause de l'instabilité politique qui ne permettait pas à l'économie d'amorcer un départ véritable : le Bénin, le Togo, le Niger, le Mali, l'ancienne Haute-Volta comptaient parmi ceux-là.

Mais, dans un camp comme dans l'autre, le fossé n'a cessé d'être creusé entre les nantis (la bourgeoisie compradore) d'une part, la classe moyenne (le grand lot des fonctionnaires et petits entrepreneurs) et le petit peuple (le monde rural, les ouvriers et les chômeurs) de l'autre. Cette dernière qui trime, empêtrée dans les tribulations de tous ordres, lot quotidien de l'Afrique indépendante, moderne. Ce sujet a fait l'énorme succès du roman de Kourouma, *Les soleils de l'indépendance* (1972), un livre qui dit comment en est-on arrivé à échanger la vie tranquille contre la misère et la souffrance. La poésie l'avait précédé dans cette voie, en brochant avec passion ce bilan négatif et en réclamant la liberté.

Le corpus contient différents degrés d'expression de cette réalité. Expression lyrique de la liberté en tant que défi à relever : certains poèmes ont rejoint ceux de Charles Nokan, à l'exemple de cet extrait de *Cri de liberté* de Jérôme Carlos :

*« Trucidant, impénitentes, tous les impérialismes d'où qu'ils viennent
Livrant non l'absurde et mythique lutte de la race,
Mais la juste, la noble, l'expiatoire lutte de classe,
Nous jurons de faire de toi, ô Afrique,
Le charnier putride de tes ennemis du dedans
Comme du dehors
O Afrique, o mon Afrique, je te retrouve »*³¹⁸

Parler d'« expiatoire lutte de classe » ou d'« ennemis du dedans comme du dehors » confirme la même option pour une égalité des races. Même son de cloche dans ce poème de Paulin Bamouni :

*« Le jour de lumière se lèvera
Sur nous et nous nous libérerons
Pour un monde bien nouveau
Nous les hommes plongés dans la nuit
Nous les forces maitresses de demain
Qui avançons vers la liberté.
Nous les hommes dominés d'aujourd'hui
Nous, les forces de la lumière éternelle. »*³¹⁹

Ce poète rassure : la victoire est pour bientôt. Le passé (la nuit) ne sera plus qu'un triste souvenir, qui fera place au « jour ». Le choix des termes et les temps verbaux attestent d'une charge dialectique parce qu'ils montrent un résultat positif suite à un conflit. Nous terminons cette analyse en nous arrêtant sur Dakeyo, Ndébeka et Tchicaya U Tam'Si.

³¹⁸ Jérôme Carlos, « Retour aux sources » in *Cri de liberté* extrait *Poésie du Bénin* de Evelyne Gonçalves, Paris, Silex, 1983, p. 38.

³¹⁹ Paulin Bamouni, « Les forces de lumière » in *Luttes*, Paris, Silex, 1980, p. 38–39.

*« Envoyez-moi des nouvelles
De notre terre
Et que mon corps devienne océan
Et que mon cri devienne peu
Pour purifier la terre
Des crimes orchestrés contre notre peuple
Pour rendre à l'homme
La liberté tant attendue »*³²⁰

Ou encore,

*« J'appartiens au grand jour
Qui dit tout haut
Mon nom, ma naissance
Et ma parole de feu »*³²¹

L'expression « parole de feu » si fréquent dans la poésie de Dakeyo est rejointe par celle de Jean Marie Adiaffi qui parle lui « *d'un chant de braise pour une liberté en flammes* »³²². Chez ces deux poètes, l'élément feu (braise, flamme) donne à la parole une fonction purgatoire dans le monde. C'est lui qui remplace ce qu'Aimé Césaire appelle « *ses ténias* » dans *Cahier d'un retour au pays natal*. Le poète fait du ténia le symbole du monde opprimé qui, organisé, devient nuisible pour le monde oppresseur.

Comme Dakeyo et Adiaffi, bon nombre de poète de cette génération font référence à la notion de feu et lui attribuent une valeur purificatrice. Zadi Zaourou parle de vocation presque rituelle, en tout cas expiatoire et purificatrice de la poésie. Dakeyo écrit encore à la page 28 du même ouvrage :

*« Que vienne ma terre de vent
Et de brise*

³²⁰ Paul Dakeyo, *J'appartiens au grand jour*, Paris, Saint-Germain-des-Prés, 1979, p.13.

³²¹ *Idem*, p.25

³²² Adiaffi, *D'éclairs et de foudres*, pp.104-105.

Qui porte ma parole
Interminable
Ma parole sans commencement
Sans fin
Ma parole qui avance
Comme une lave bleue dans l'unité
Cœur un cas de source
Qui berce mon regard
*Innombrable »*³²³

La notion de “larve” ici reprend la valeur de celle de “feu”. La poésie a une fonction de laver ce qui est impur dans le monde, sans distinction de race. Sur ce plan, il rejoint encore Césaire :

« Ne faites point de moi cet homme de haine pour qui je n'ai que haine
(...)
Vous savez que ce n'est point par haine des autres races
Que je m'exige bêcheur de cette unique race
Que ce que je veux
C'est pour la faim universelle
*Pour la soif universelle »*³²⁴

A l'observation de ce thème, il n'y a pas de démarcation entre la négritude de Césaire et la deuxième génération. Parmi les poètes du “Comment vivre” comme l'appelle Dakeyo comme nous avons eu à le souligner dans la première partie, se trouve une frange des poètes post-négritudiens, ceux justement qui se placent dans une perspective de lutte des classes. Ils prennent pour cible l'humanité entière. Leur poésie est ouverte au monde, car ce projet-là est une quête quasi obsessionnelle de la liberté ; et la liberté est ce qu'il y a d'essentiellement universel. Ils témoignent tous de la même générosité et de la même abnégation.

³²³ Paul Dakeyo, *Op.cit.*, p.28.

³²⁴ *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, réédition 2008, p.50.

Dans la préface de *Cri pluriel*, Tidjani-Serpos Noureime écrit :

« *Quand Dakeyo dit :*

“Ma terre est une immense prison”,

*Il ne songe pas uniquement à son pays natal, mais à l’Afrique,
mais aussi à tout mètre carré où notre semblable geint, souffre
et aspire au mieux être dans un monde fraternel. »*³²⁵

Chez d’autres poètes comme N’Débeka, le temps de la libération est davantage exprimé dans un futur proche et un impératif. Dans ce poème intitulé « 980.000 », un décompte précis est fait pour déterminer le nombre des combattants et celui de ceux qui seront combattus :

« Nous allons briser

Leurs murs

Nous allons briser

Les couloirs

Où 20.000 se terre

Où les greniers de la terrent

Regorgent de tout notre riz

De toutes nos pommes de terre

De tout notre sucre

De tout notre tabac

De tous nos tissus

De toute notre vie

Venez, venez-vous tous

Paysans ouvriers

Chômeurs Etudiants

La terre est pour tous

20.000 s’en sont emparés

Mais nos têtes rasées

Enfumées

³²⁵Paul Dakeyo, *Cri pluriel*, Paris, Ed. Saint-Germain-des-Prés, 1976, p.9.

Calcinées
Saisissent tout de même
Aujourd'hui les mathématiques
Un million moins 20.000
Nous sommes les plus forts
Arrachons notre part »³²⁶

Ainsi, le poète identifie la cible, les nantis, les oppresseurs auxquels les opprimés doivent arracher leur part de richesse :

« Nous venons à 980.000
Nous entrons sans frapper
Et apparaissent 20.000
20.000 prophètes
20.000 qui font des miracles »

« Mercedes dans leurs pieds
La soif désaltéré
Le pain nourrit bien
Des greniers bourrés
Pendent au bas du ventre
Jolis, jolis, bien jolis miracles »

Les chiffres vont au-delà de la simple dénotation. Ils recouvrent une valeur littéraire. C'est un symbole qui établit le rapport, le déséquilibre entre ceux qui travaillent et qui ne bénéficient pas des fruits de leur labour et ceux qui, au contraire, sans fournir d'effort, profitent des richesses.

Des textes plus récents traduisent ces mêmes réalités sous d'autres vocables comme l'est *Calabar* d'André Mvogo Mbida :

« Toi qui hier étais raison morne
Et échappait au soufflet esclavagiste

³²⁶ Maxime N'Débeka, « 980.000 », *L'oseille, les citrons*

*Par un sourire mécontent
Toi qui hier préférerais les larmes du verbe
Récusateur sauveur des valeurs
Toi qui par ton charme défiais
Les errements du colon suborneur
Les errements du despote museleur
Museleur sur les côtes d'Atlantique
Museleur sur les côtes du pacifique
J'implore ta révolte*

*Je l'implore contre l'Afrique des nids de poule
L'Afrique des champs de tirs
L'Afrique des champs de pauvres
L'Afrique des champs de riches »³²⁷*

Les expressions comme « *colon suborneur* » et « *despote museleur* » reviennent au bourreau tandis que celles relatives à la victime se résument à l'image négative de l'Afrique par la caractérisation : « *Afrique des nids de poule* », « *Afrique des champs de tirs* », continent sinistré par la mal gouvernance et la guerre ; mais aussi un continent où le fossé est profond entre les démunis, « *l'Afrique des champs de pauvres* » à côté de « *l'Afrique des champs de riches* ». En définitive, le poète invite les délaissés à la révolte. Dans la même perspective se situe le poème de Jean-François Sabourin qui prend pour cible précise, le peuple Burkinabè :

*« Peuple Burkinabè
quand
hors des jours étrangers
sauras-tu relever la tête
sur des épaules affermies et fières
(...)
Peuple Burkinabè*

³²⁷ André Mvogo Mbida, « A l'Africaine de l'heure » in *Calabar*, Paris, Harmattan, 2009, p.44.

quand
lorsque la houle torrentielle
s'abattra sur les terres
sauras-tu mener
*la charrue salubre de l'orage »*³²⁸

Les nantis sont identifiés par métonymie aux manifestations de leur aisance sociale, une opulence jugée scandaleuse. Tchicaya U'Tam'si les a appelés « *Les vampires* » dans *Feu de brousse* (p.66) et il les décrit dans *La veste d'intérieur* en tant que poux.

« Voici les caciques
Les macaques d'hier
Les princes d'aujourd'hui
S'épouillant se dépouillant
M'épouillant t'épouillant
Poux le cul par terre
Peuple - souverain - les - masses
*A coup de slogans on sodomise »*³²⁹

Dans ce court poème, il s'agit des mêmes idées relatives à la lutte contre les exploiters qu'aborde Tchicaya, sauf qu'il se sert d'un discours expressif bâti sur plusieurs plans. Cet extrait de huit vers libres hétérométriques (entre 5 et 9 syllabes) cumule plusieurs figures stylistiques. Les figures de substitution comme les métonymies « caciques », « macaques », « princes » identifiant les nantis selon l'évolution historique ; l'ironie présente au sein des verbaux « épouiller » et même « sodomiser », terme familier imagé, qui relève de la sexualité ; l'anacoluthie au niveau des trois derniers vers que termine le groupe verbal « on sodomise » créant un effet de surprise ; et enfin le jeu de sonorités dont la paronomase aux vers 4 et 5 et les assonances et allitérations aux vers 1 et 2. Le vers 8 « à coup de slogans on sodomise » devient un résumé parfait du rôle des hommes politiques. Tout ce qu'ils font, c'est de berner le peuple. Ce

³²⁸ Jean-François Sabourin, « Destinée » in *Les morsures de la terre*, 2009, p.55.

³²⁹ Tchicaya U Tams'si, « Cri » in *La veste d'intérieur*, p.22.

sont les actions de ces derniers que l'auteur décide de dénoncer et de combattre poétiquement. Il s'identifie à des symboles pris dans la vie quotidienne. C'est l'exemple de « la porte » qui devient le fil conducteur de tout le recueil. Dans le premier poème, il se signale comme tel :

*« Je suis la porte que sept clés ouvrent
Sur un pays de cocagne
(...)
Je conjugue le verbe être
A l'intérieur d'un être qui vient
Polir un astre qu'un vent triste oxyda »³³⁰*

Ce passage contient le titre du recueil. Il est question de redonner vigueur à une étoile qu'on a ternie. Comme la plupart des poèmes de Tchicaya, *La veste d'intérieur* sera consacré au visionnaire Lumumba, une histoire dans laquelle il trouve sa propre place. La révolution dont il sera question est celle dont aura rêvé le leader politique. Les trois vers par lesquels il détermine sa tâche est une longue périphrase qui cache un mystère, voulant dire que c'est lui qui sait comment faire renaître cette figure historique. Le ton est tout de suite donné par la strophe qui suit :

*« Je dis prenez la hache par le manche
Je dis prenez le vent par la poupe
Il nous sera gagné un maillon
Dans une chaîne d'hommes
Qui se gagnent la haute mer »³³¹*

Le poète invente un travail car le bonheur se trouve au bout de l'effort. Pour soutenir ce programme, il a recours à un parallélisme syntaxique pour créer le rythme au niveau des vers 1 et 2 qui illustrent du même coup une anaphore en commençant par « *Je dis prenez* ». Puis, par souci de recherche de

³³⁰ Tchicaya U Tam'si, « les eaux croupies », in *La veste d'intérieur*, p.10.

La porte, parodie d'une image classique, « je suis le chemin » avait dit Jésus, nul ne va au Père sans passer par moi. Or, auprès du Père se trouve le paradis. Le chiffre sept symbolise la perfection dans la société africaine (3 le chiffre de l'heure et 4 le chiffre de la femme).

³³¹ Tchicaya U Tam'si, *Op.cit.*, p.10.

correspondance, le poète crée des images neuves en déplaçant des termes au sein de vieux clichés métaphoriques. C'est l'exemple du vers 2 où « *le vent par la poupe* » provient de l'expression « le vent en poupe », et des vers 3 et 4 où la tournure nominale « *un maillon dans une chaîne d'hommes* » est une expression issue des « maillons d'une même chaîne ». La révolution que prêche Tchicaya est celle qui conduit au travail, au don de soi, à l'union de tous les fils. Mais, en tant que poète, il a développé ce thème avec nuance. Il l'a fait avec le sens de la responsabilité dans la production du texte qu'on lui connaît. La diversité de ses poèmes provient du fait qu'il s'inscrit dans la tradition des grands écrivains pour qui produire un texte est d'abord et avant tout produire des sons. Si cela peut paraître passager chez bon nombre de prosateurs, chez les poètes, c'est une obligation. Tout le discours poétique « utamsien » s'inscrit dans le symbolisme. Mais le faisant, le poète ne s'intéresse pas qu'au sens profond des termes. Il privilégie les procédés stylistiques, les jeux de mots et multiplie à dessein les structures syntaxiques dans lesquelles ils apparaissent. Ainsi, a-t-il pu s'investir à fond sur le renouvellement original des images. Nous venons de le constater, même en traitant d'un thème aussi sérieux que celui de la révolution, il met en avant les principes de la production d'un discours poétique émotif et suggestif.

En dehors du mot « feu », notion par excellence qui symbolise la révolution, les poètes identifient leur parole à d'autres éléments de la nature, ou à des parties du corps.

Césaire disait qu'il sera « la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche » ou encore, « seul brusque noctiluque ». Il s'identifie à la bouche (qui parle, qui dit tout) et à la lumière qui éclaire et balise la route du peuple. L'idée du poète phare des peuples, guide du peuple, mage du peuple se reconnaît là aussi. Ils sont rares les poètes qui ne s'octroient pas le rôle d'éveilleur des consciences, de maître d'initiation.

Chez les poètes de la transition, si Nokan, nous l'avons vu, se confond à l'opprimé pour mieux le défendre, Tchicaya U'Tam'Si, lui, choisit d'autres symboles. Par exemple, la porte dans *La veste d'intérieur* devient le fil conducteur du recueil :

« *Je suis la porte que sept clés ouvrent* »

Sur un pays qui sera de cocagne »³³²

Et le poète se désigne de la manière suivante dans « Vestige » extrait de *Feu de brousse* :

« J'écume je meurs fleuve sans lames »v.38

« Comme va le fleuve

Reins cassés »v.66-67

« Comme va le fleuve

J'ai dansé dans ma tête »v.83-84

« Je suis la chair

De ceux qui me portent »v.123

Des poètes de la jeune génération également ne s'arrêtent pas qu'à la révolte. Ils vont eux aussi jusqu'au rêve d'une société meilleure à l'exemple de Bourra Mam Kandet :

« Je dirai le feu

Le sperme des cœurs brûlés

Je dirai le miel

Et le sel

L'arbre du sexe qui vide ma folie

Je dirai le rêve

Oh !

La force des eaux qui étranglent ma chair

La danse des maux qui forcent

Mes pairs à se perdre

Qui vous sauvera de ma folie

c'est fait

³³² Tchicaya U Tam'si, *Op.cit.*, p.10.

*j'ai mangé la montagne
elle ne cachera
plus
les aigreurs de vos pensées »³³³*

*

* *

Nombreux sont les thèmes qui auraient mérité d'être traités en profondeur. Par exemple, la thématique liée au Spleen baudelairien qui commence à se répandre, épousant des aspects divers. Le doute et l'exil sont fortement présents chez Tchicaya ainsi que l'angoisse et la mort ; tout comme la guerre qu'on découvre chez le poète tchadien, Koulsy Lamko dont les textes s'inspirent du Tchad de Hissène Habré et chez le poète centrafricain Bamboté qui crée à partir de l'histoire de la Centrafrique. On rencontre de petits thèmes auxquels nul n'aurait pensé au début des indépendances qui apparaissent çà et là, par exemple l'absurde, thème existentiel autour duquel toute une anthologie a été composée par des poètes béninois³³⁴. Toutes ces initiatives attestent d'une notoriété de sortir des chemins battus pour produire une poésie authentiquement contemporaine.

Cependant, nous nous en sommes tenus aux quatre thèmes qui nous ont semblé majoritaires, les thèmes de la race, de l'amour et celui de la révolution. Ils représentent à notre sens des boulevards qui absorbent un maximum de petits thèmes. Les poètes se comportent en Africains modernes, ayant la connaissance des thèses négritudiennes, ils les ont réorientées vers des perspectives contemporaines.

En effet, si la plupart des poètes ont intégré la race dans leurs textes, ce n'est pas pour conspirer le fantôme blanc mais pour projeter des conditions meilleures pour tous. Ils ont eu besoin pour certains de puiser aux sources du terroir pour créer du nouveau. Après tout, n'est-ce pas normal que l'Afrique de demain soit constante sur des valeurs sont propres au continent ?

³³³ Bourra Mam Kandet, *La marque du fou*, Paris, Harmattan, 2000, pp.66-67.

³³⁴ *Ce regard de la mer*, sous la direction de Mahougnon Kakpo en 2005.

A propos de l'amour, et nombreux sont les poètes qui, créant sur ce thème, osent aller au-delà du pudique, s'épanchent en parfaits romantiques. Ce qui n'était pas du tout au programme chez leurs aînés de la Négritude. Mais quels que soient l'auteur et les faits qui les inspirent, ces poèmes s'achèvent toujours sur l'amour du peuple.

Pour ce qui est du thème de la révolution, en dehors de Césaire qui l'avait effleuré et traité en tant que nationaliste, il appartient fondamentalement à la deuxième génération qui en a fait son terrain de prédilection. Puisque tous rêvent de contribuer à l'avènement d'une Afrique nouvelle sur la base de la lutte des classes. Donc une société qui reconnaisse le mérite du travail.

En définitive, l'analyse thématique nous a permis de voir que dans les poèmes, les concepts de la race, de l'amour et de la révolution se rejoignent dans un macro-thème qui est celui de la libération. Les poètes qui ont traité de l'un ou de l'autre ou des trois à la fois donnent l'impression de vouloir par leurs propos ébranler les assises du monde actuel afin d'emmener à la construction d'une société qui soit juste et plus fraternelle.

Les quatre thèmes autour desquels cette deuxième partie s'est développée nous ont semblé suffisamment fédérateurs pour prendre, en compte le contenu d'un maximum de poèmes. Nous sommes parvenus, sur cette base, à relever quelques traits qui différencient la poésie de la post-indépendance à la Négritude :

Sur le thème de la race, les poètes ont prouvé qu'ils refusaient la Négritude en tant que réalité et en tant qu'idéologie par l'orientation de leurs textes. Chez eux, le concept de race transcende la nostalgie. Leur texte en effet permet de voir qu'ils sont à la fois ouverts au monde et enracinés dans leur terroir. En tant que thème d'ouverture, l'intérêt porté à la race devient tout simplement un problème humain parce que les poèmes constituent le réceptacle de toutes les formes de difficultés inhérentes à tous les peuples du monde. L'autre dimension montre le souci pour le poète de se sentir enraciné. Au sein des poèmes, l'unité de l'Afrique, ou mieux, l'unification de l'Afrique. Ils sont nombreux à rêver d'une Afrique qui se renouvelle sur la base de la civilisation passée, ou les valeurs anciennes et les valeurs modernes se donnent la main.

A propos du thème de l'amour, les poètes de la post-indépendance ont innové. Nombreux sont ceux qui osent s'épancher en parfaits romantiques, Ce

qui n'était pas du tout en programme chez leurs aînés de la Négritude. Mais quelque soit l'auteur et les faits qui l'inspire, il y a toujours une place pour l'amour du peuple, sauf le cas de la poésie érotique qui donne a priori dans la perversion et respecte le caractère individuel du sujet.

Le thème du mal-être est spécifique à cette génération. Les poètes créent sur les faits de société qui font l'actualité et qui entraînent le bonheur des populations : la mal gouvernance, le manque de liberté d'expression et les droits de l'homme en général, la mort par la guerre et par les catastrophes naturelles, la marginalisation des enfants et des jeunes, bref tout ce qui a de près ou de loin un lien avec la misère des peuples. Bien entendu, toute cette pauvreté grandissante est la cause principale des révoltes dans la cité. Il donne assise au thème de la révolution.

Le quatrième thème qui traite de la révolution rassemble une bonne quantité de textes dits engagés. Leurs auteurs expriment leur désaccord avec les régimes de leurs pays respectifs.

A présent, nous allons passer à l'étape suivante de notre travail en examinant les moyens spécifiques par lesquels les poètes de la deuxième génération donnent au langage une dimension exquise sans quoi nulle poésie ne saurait exister.

TROISIEME PARTIE

ECRITURES POETIQUES EN AFRIQUE FRANCOPHONE DEPUIS 1970 : ITINERAIRES

Au plan esthétique, on ne peut, à proprement pas parler de divorce entre les poètes de la Négritude et ceux de la post-négritude relativement à des pratiques littéraires éculées. Les uns et les autres ont tenu ainsi à écrire en Africain, selon la sensibilité africaine et en conservant le caractère militant de

l'écriture. La nature des poèmes sera tout aussi diversifiée qu'on peut l'imaginer.

Au plan thématique, nous l'avons vu, les positions sont tout aussi diversifiées. Nombreux sont les poètes qui ont en mémoire l'histoire moderne et récente de l'Afrique et ses héros : les résistants Chaka et Samory Touré, l'assassinat de Lumumba en 1961, le renversement de N'krumah en 1966, la révolte des Noirs contre l'apartheid bat son plein, et le début de la guerre d'Angola en 1975. Ces quelques événements nous indiquent que nous vivons un moment où les Nègres sont eux-mêmes aux commandes de la gestion de leur continent.

Au plan de la création donc, la poésie post-négritudienne permettra de découvrir ou de redécouvrir les canons esthétiques ancestraux refoulés ou ignorés ou occultés du fait colonial tels que les mythes fondateurs de valeurs. Le schéma négritudien de l'image analogique et du rythme ne prospère pas dans la poésie de la deuxième génération comme élément descriptif. De nouveaux paradigmes formels font de l'historicité des faits poétiques africains que nous dressons. L'émergence de nouveaux styles d'écriture plus proches de l'oralité africaine font valeurs pour cette poésie de la deuxième génération. Quelquefois, elle accorde toute son importance au lyrisme pour s'épancher, songé à son avenir personnel, bref, pour rêver. Ou alors, elle est le lieu de création de nouveaux mythes, qui soient des espèces de fusion entre les modèles que proposent les valeurs propres de l'Afrique et ceux de la civilisation universelle. Sur tous ces points, que devient l'art poétique ? Quel traitement subit le langage ? Quelle est la place du poète dans son poème ? Quelques constantes se sont dégagées :

Il y a des poètes qui font une espèce de recherche d'un langage qui met le «je» du poète face au monde. Cette option a plusieurs directions parmi lesquelles l'existentialisme à cœur ouvert de Tchicaya U Tam'Si et la dramatisation du langage poétique de Bernard Zadi Zaourou. Avec le premier, son dernier recueil, *La veste d'intérieur* (1977) est un écho des premiers parus entre 1955 et 1960 qui ont exprimé un refus à plusieurs niveaux dont *Le ventre* est un titre qui symbolise le mieux cette profondeur avec les premiers mots, 'non, je dis non. Ses derniers poèmes continuent de poser la question de la quête du moi. L'auteur est tout entier dans Aimé Césaire par la densité des

termes utilisés. Il interroge un monde qui le dérouté, un monde dans lequel il a perdu tout repère.

Chez le second, le poème devient un lieu de mise en scène où le langage rencontre le théâtre (rencontre de deux modes d'expression), écriture unique dans toute cette génération. Sa trilogie *Fer de lance* (1975, 1984, 2002) rassemble des critères qui obéissent à une pièce de théâtre. Ces textes illustrent un traitement de l'espace, celui du village, un temps mythique qui est celui des veillées, spécifiquement des veillées funéraires que le poète du Wiegweu porte à son paroxysme en tant qu'acteur célébrant les héros modernes. Et c'est Jean-Marie Adiaffi avec *D'Eclairs et de foudres* qui parachèvent ce titre en 1980 ; car il fait également appel au conte et à la dramatisation. Ce genre d'espace rappelons-le est celui présent dans les romans africains en position dichotomique face à la ville : *Maimouna*, *L'enfant noir*, *Une vie de boy* en sont des exemples. Cette pratique littéraire est d'ailleurs un emprunt à l'esthétique du mélange des genres qui est en vigueur dans la tradition littéraire orale.

Il y a des griots modernes, nouveaux aèdes. La griotique de Niangoran Porquet avait cela pour ambition : ressusciter l'atmosphère des cours royales. C'est à ce niveau qu'on peut situer Hampaté Bâ et Massa Makan Diabaté, Ismaïla Traoré.

Il y a des poètes qui font de l'interrogation du monde par le « je » une priorité. Ainsi va de ceux qui sont influencés par la philosophie de l'absurde telle que conçue par Albert Camus. Grobli Zirignon, peintre, adepte de cette voie, fait de la poésie un art visuel, par l'espacement inhabituel.

Un certain nombre de poètes portent les signes d'une réelle influence des réalistes et naturalistes occidentaux et Français, avec un souci de description de la réalité telle que vécue ou sentie. Là également, plusieurs tendances se signalent. Anouma Joseph présente une deuxième dimension dans un certain nombre de poèmes : dire la vérité. Tanella Boni, avec à l'appui, la technique du conte, par la structure des textes mais est également friande des calligrammes.

Des poètes existent qui se réclament de révolution sociale. La plupart sont sous l'influence du marxisme. Charles Nokan, en 1970, annonce les couleurs avec *La voix grave d'Ophimoï suivi de cris rouges* en 1972. La structure des textes montre le cheminement de la conscience qui part de

l'obscurantisme à l'éveil et à la prise de conscience. Comme chez Gorki. Dans les textes du poète, le symbolisme des couleurs est bien visible. Souvent, la couleur noire s'oppose à la couleur rouge. De tous les poèmes de Nokan, seul, *L'être, le dés-être et le non-être* change d'orientation et tombe dans le lyrisme mais jamais ne se sépare de l'athéisme.

Cette diversité de choix nous conduit à aborder concrètement l'étude de l'expressivité ou la poétique des auteurs. Nous y sommes déjà d'ailleurs puisque la thématique fait corps avec la forme des textes. Quelle méthode pour la suite des travaux ?

La poétique est un phénomène qu'on rencontre à deux niveaux : au niveau du créateur et au niveau de la critique. Cependant, c'est cette dernière qui s'emploie à la décrire. La poétique est une méthode. C'est l'ensemble des lois qui président à la création et que la critique est chargée de redécouvrir pour cerner la spécificité de chaque auteur. Entre la langue et l'œuvre, des relations serrées existent, l'œuvre littéraire étant un langage second qui utilise les canons de la langue sans jamais se confondre à elle. Nous sommes donc au niveau de la parole et c'est pour cette raison que la poétique est spécifique d'un auteur à l'autre.

Des voix autorisées ont, sur la question, fourni un certain nombre de données théoriques sur la base desquelles les recherches se font qui continuent d'enrichir le débat. Citons au passage *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* avec Tzvetan Todorov et Oswald Ducrot, (Seuil, 1972) ; *Eléments de linguistique générale* (question de poétique seuil 1973), avec Roman Jakobson ; *Dictionnaire de la poétique* avec Michèle Aquien, (LGF 1993) *Structure du langage poétique* avec Jean Cohen, *Pour une poétique de la Négritude* avec Michel Hausser, (Silex 2 volumes 1982). De quelle façon les Africains abordent-ils ces questions ?

Jusqu'ici, deux écoles critiques se sont succédé. L'ancienne critique constituée autour de Lilyan Kesteloot, Thomas Melone, Mohammadou Kane, Jacques Chevrier puis Papa Gueye, Barthélémy Kotchy et Christophe Dailly a été préoccupée par la thématique qui est la dimension sociologique de la littérature. On s'intéressait à l'auteur, à son œuvre et à l'objectif visé, à la portée sociologique du message sacré. Mais la dimension expressive, le comment se crée le texte a été insuffisamment traité. A leur décharge, il faut

prendre en compte les frustrations de tous ordres que la race noire a subies et qui ont conditionné la création des œuvres.

La nouvelle critique, quant à elle, aborde la poétique en tant que science du langage, à l'instar de ce qui se fait en Occident ; et elle s'appuie en priorité sur la forme. C'est pourquoi, la méthode stylistique joue un rôle fondamental. Et on se rend compte que la littérature négro- africaine, malgré son véhicule linguistique (elle s'exprime en Français), reste à peu près fidele aux principes caractéristiques de l'esthétique négro-africaine traditionnelle. Quelques travaux de théoriciens ont aidé à mettre en place cette nouvelle approche fondée sur les manifestations culturelles. Il s'agit de Senghor, Jahn, Jean Cauvin, Bernard Zadi Zaourou, et en remontant un peu plus dans le temps, Marcel Jousse. Leur démarche consiste à rechercher dans les textes écrits ou oraux les critères de référence à une culture, notamment l'image, le rythme et le symbole.

Certains critiques ont proposé une typologie de cette poésie. Patrice Kayo, également poète, classe par exemple les poètes camerounais en cinq tendances³³⁵ : “Le classicisme français” pour ceux qui créent selon la métrique classique française, “la Négritude” pour les poètes qui se sentent encore proches de la lutte des races tant comme ceux qui élargissent cette position à la lutte des classes, transcendant ainsi les clivages raciaux ; “ la tradition orale”, courant qui rassemble les poètes qui s'inspirent d'une manière ou d'une autre des traditions orales en vue de leur sauvegarde ; “l'animal langage” pour les poètes ayant tissé des affinités avec le surréalisme et qui ont entrepris une sérieuse investigation sur la langue ; et enfin un dernier courant qui peut s'appeler le lyrisme amoureux que dominant chez les femmes et qui se caractérise par la tendresse et la morbidité. Mais en regard des textes, cette classification ne paraît pas définitive. Lorsqu'on lit Eno Belinga par exemple, oralité et poésie classique (régulée) font bon ménage comme l'attestent quelques poèmes de *Ballades et chansons camerounaises* (1974) tandis que d'autres s'enrichissent du point de vue idéologique par une orientation nationaliste.

Un autre point de vue est celui, tout aussi relatif, de Bernard Zadi qui transcende la seule poésie ivoirienne. Il propose une classification qui part de la

³³⁵Revue Notre Librairie, no 93 pp.138-139.

poésie orale pour aboutir aux courants présents au sein de la deuxième génération.

Pour Bernard Zadi Zaourou, la poésie africaine est considérée comme une entité qui a connu des moments spécifiques liés à l'histoire du continent. Ainsi, l'Afrique ancienne est dominée par l'oralité pratique. La poésie orale dont l'expression tient compte des canons de création en vigueur, si on ajoute l'improvisation, on arrive à susciter chez le lecteur la surprise qui est censée entraîner la sympathie de ce dernier. Puis, vint le deuxième moment, la Négritude en deuxième étape, née avec la colonisation qu'il prend pour un moment capital de la poésie, car, créé par le canal de l'écriture devenue moyen de masse d'expression de la pensée. Enfin, coïncidant avec les indépendances, la post-négritude que nous étudions. Ce dernier moment est subdivisé en trois grandes tendances : la poésie sous influence occidentale, la poésie sous influence de l'oralité avec plusieurs ramifications³³⁶ et les inclassables enfin. Cette classification est tout aussi suggestive que la précédente. La Négritude n'ayant pas été fondamentalement étudiée pour ses techniques d'expression mais plus pour ses idées n'avait pas livré de synthèse sur l'expressivité. Ses textes majeurs produits par ses pionniers, Damas, Senghor et Césaire constituent autant de styles puisés dans l'oralité africaine que d'autres provenant de techniques d'écriture d'ailleurs, dont la critique sociologique ci-dessus évoquée n'avait pas facilité l'émergence.

Dans tous les cas, à notre niveau, notre documentation a révélé une multiplicité de styles. Malgré le manque d'écoles et en dépit de l'extrême diversité des poèmes, quelques grandes tendances se profilent sans toutefois donner lieu là aussi à quelque chose de figé, de clos.

Il est attesté dans tous les pays un réel penchant pour l'oralité à laquelle la plupart des poètes ont recours pour créer. Cette démarche aboutit à une sensibilité folkloriste³³⁷ dans la création. Des poètes se donnent une fonction d'anthropologue. Et cela, quelle que soit leur position idéologique. Alou Kpatcha, poète chrétien, dans *A la découverte du peuple Kabjiè* instruit le

³³⁶ Selon cette typologie, les poètes influencés par l'oralité s'exprimaient soit directement, soit par l'art dramatique, soit par la musique. Ceux qui passent par l'écriture directe se subdivisent en deux branches, l'une représente ceux qui s'inspirent de cette oralité (appelés oralistes) et l'autre rassemble les poètes qui renouvellent l'art littéraire ancien en restant le plus possible fidèle à la manière dont les anciens ont dit (ce sont les néo-oralistes de l'écriture).

³³⁷ Le folklorisme consiste à faire allusion à la dimension historico-géographique de la réalité.

lecteur sur ce groupe ethnique du nord du Togo. Zadi Zaourou dans la trilogie *Fer de lance* surtout dans *Fer de lance 3* laisse voir entre autres, le fonctionnement de la poésie des noms dans l'évolution de son arbre généalogique ; Pacéré Titinga se sert de la poésie pour dévoiler des facettes de la culture moré. On peut mentionner dans le même sillage, une poésie mystique bien enracinée, celle qui évoque les divinités, une tendance majeure dans la poésie béninoise et togolaise. Le plus pertinent Agbossahessou (*Les haleines sauvages*) et même chez les poètes de la "chantrité" comme Apocos ou Agonvinon. Mais, c'est également un aspect de la poésie de Kama Kamanda ; une autre tendance consiste à écrire des poèmes autour des institutions étatiques anciennes telles que les masques. Eno Belinga est assez représentatif de ce courant, ses recueils *Masques nègres* comme *La prophétie de Joal* développent un lyrisme personnel exprimant ses rapports au monde des idées transcendantes mais aussi à l'histoire africaine.

Nous sommes entièrement d'accord avec Patrice Kayo pour dire que la deuxième tendance est le classicisme français qui s'est confirmé un peu partout, surtout au Bénin, au Gabon, au Cameroun, en Côte d'Ivoire où un poète comme Doffou Clément a pour projet de constituer "une pléiade" africaine. Pour le moment, une telle école n'a pas encore vu le jour mais le promoteur y travaille. C'est au sein de ces poètes que se manifeste une grande sympathie pour Baudelaire. Ce dernier devient d'ailleurs une sous-tendance de cette poésie contemporaine car au-delà d'une écriture classique dont il s'est rendu maître, les thèmes qu'il développa et même les drames de sa vie deviennent des références pour certains poètes.

Une troisième tendance, naissante, car elle se développe lentement, c'est le lyrisme personnel qui se veut neutre. Des poètes écrivent en se prémunissant de la fascination de l'oralité, en gardant leur autonomie vis-à-vis du classicisme. Dans cette quête de l'expressivité, le lyrisme amoureux s'enracine. Ecrire l'amour devient un domaine de prédilection des poètes de la deuxième génération. C'est au sein de ces tendances que s'inscrivent les poètes. Mais chez un même auteur plusieurs aspects peuvent chevaucher. Pour la suite de nos analyses, nous nous sommes laissée guider par quelques textes afin de relever leur originalité en faisant des observations sur le genre, la thématique et l'expressivité. En outre, ces extraits nous semblent issus des textes que nous

prenons pour des révolutions poétiques. Nous traiterons cette deuxième partie en quatre chapitres. Les trois chapitres autour desquels s'articuleront cette partie seront consacrés d'abord la poésie des précurseurs, -puis celle des poètes que nous appelons neoclassiques parce que leurs textes manifestent la quête d'une certaine régularité et enfin, nous examinerons le cas de ceux dont l'écriture constitue la révélation d'un style d'oralité.

CHAPITRE I

LES PRECURSEURS : LES POETES DE LA TRANSITION

Il faut comprendre la place de chapitre comme une sorte d'introduction à la genèse de la poésie de la deuxième génération dans la mesure où pour la suite des analyses des pages seront accordées à ces auteurs sur les points qui les concernent.

Avec les Indépendances, la Négritude ne pouvait plus jouer le rôle de catalyseur idéologique qu'elle avait été quand il le fallait, parce que cette nouvelle ère mettait le nègre face à lui-même. Il doit désormais vivre sa « Négritude » de façon pratique, prouver qu'il est fiable ; qu'il peut faire preuve d'humanisme. Le courant post-négritudien, la deuxième génération naît

donc pour faire face aux problèmes de l’Afrique nouvelle. Mais il est annoncé certains poètes, ceux que nous appelons les poètes de la transition comme concept esthétique est à voir comme l’expression d’une orientation centripète du discours. L’homme blanc étant sur le point de céder la responsabilité des états aux populations locales, le noir se retrouve sous le feu des projecteurs – tout en annonçant ce passage de témoin, certains poètes annoncent le changement de cible. Tchicaya U Tams’si se détache, suivi par Charles Nokan comme précurseur. En fait, on devrait plutôt entendre les « courants » post-négritudiens vu le nombre de tendances qui se dessinent. Ces poètes ont posé le problème de la réorientation du discours poétique dans la mesure où le public-cible a changé ; désormais, c’est de l’Afrique des indépendances qu’il s’agit, et tout créateur est contraint de prendre position par rapport aux grands affrontements sociopolitiques qui se déroulent dans cet espace.

I. TCHICAYA U TAM’SI

«C’est notre droit le plus sacré de clamer que Tchicaya est pour l’Afrique noire ce que Pablo Neruda est pour l’Amérique latine...Il est le père de notre rêve. Ce rêve, simple et légitime impose une toujours plus grande soif de liberté, de justice, d’amour et de courage. »³³⁸

Ces propres sont de Sony Labou Tansi mais ils auraient pu être d’une toute autre personne non ressortissante du Congo. Au paravent, Senghor avait salué la dimension exceptionnelle de cet homme dans sa préface de la première édition d’*Epitomé* en ces termes :

«Voilà quelques vingt ans que je lis des poèmes de jeunes nègres. Que de papiers, que de cris vengeurs, que d’éloquence ! [...] Mais, en 1955, Le mauvais sang de Tchicaya m’avait frappé, m’était entré dans la chair jusqu’au cœur. Il avait le caractère insolite du message. Et plus encore feu de brousse, avec ses retournements soudains, ses cris de passion. J’avais découvert un poète bantou.»³³⁹

³³⁸ *Revue Notre Librairie*, no 92-93, mars-mai 1988, p.83.

³³⁹ Claire Céa, *Op.cit.*, p.16.

On ne peut mieux signer une entrée par la grande porte que ses mots d'accueil d'un des pères fondateurs de la Négritude. La profondeur de ses écrits et l'ouverture qu'ils représentent tout de Tchicaya U Tam'si le plus grand poète de la génération qui a succédé à la Négritude. A la fois simple et complexe, sa poésie se situe au cœur de l'Afrique. Elle part d'un souffle personnel pour rejoindre le continent et l'humanité. Trois ans avant l'ère des indépendances, *Feu de brousse* s'ouvre sur ces mots :

*« Un jour il faudra se prendre
Marcher haut les vents
Comme les feuilles des arbres
Pour un fumier pour un feu »*³⁴⁰

*« Marcher les poings fermés
Marcher d'abord
Compter les étoiles
Et sauter par-dessus les jungles
Pour cela n'être hyène ni python »*³⁴¹

Le terme qui apparaît entre ces lignes de ce texte lyrique est celui de l'engagement. Les deux strophes sont extraites du premier poème intitulé "A travers temps et fleuve" qui en compte trente, de dimensions inégales. Ce poème introductif dresse une sorte de bilan de la période de la décolonisation en braquant les projecteurs sur ceux qui occupent le devant de la scène politique et qui sont censés parler au nom du peuple. Et il fait le constat comme quoi ces derniers s'adonnent à "une danse de crabe"³⁴². Normalement, face aux colons qui s'appêtent à céder le pouvoir, aucun problème ne devrait surgir pour obscurcir l'horizon, car c'est le moment rêvé pour les Africains de croire à nouveau en leur avenir. Malheureusement, l'impression que l'élite donne, c'est

³⁴⁰ Tchicaya U Tam'si, *Feu de brousse*, p.51.

³⁴¹ *Idem*, p.52.

³⁴² Danse de crabe est une expression qui désigne les personnes qui n'ont pas de position fixe. Elles avancent tout en reculant.

qu'elle s'apprête tout simplement à prendre le relais des maîtres, à entonner les mêmes chants. A ce propos le poète soulignera :

*«Il reste un fleuve
et la clé des songes dans ses flancs
mais quant à savoir pourquoi
chantent les feuilles
ah chagrin chagrin
hourra les tonnerres »*³⁴³

Le poète est bouleversé de ne pas comprendre les causes des hésitations dont font preuve certains et c'est pour cette raison que la démarche qu'il propose est déterminée : "marché d'abord" et "sauter par-dessus les jungles" pour cela n'être hyène ni python".

*«Pour un fumier pour un feu
Marcher haut les vents
Comme les feuilles des arbres
Pour un fumier pour un feu*

*Marcher les poings fermés
Marcher d'abord
Compter les étoiles
Et sauter par-dessus les jungles
Pour cela n'être hyène ni python »*³⁴⁴

Les mots « fumier », « hyène », « python » symbolisent la trahison qui s'oppose au « feu » signe universel de la révolution depuis Prométhée. Ces termes ramènent à l'ordre du jour ce que Frantz Fanon disait : «chaque génération doit dans une relative opacité découvrir sa mission, la remplir ou la trahir ». Dès leur apparition, les textes de Tchicaya illuminent le mouvement littéraire qui va suivre, car ils expriment l'idée nouvelle de changement. Ce

³⁴³ Tchicaya U Tam'si, *Feu de brousse*, p.52.

³⁴⁴ Tchicaya U Tam'si, « A travers temps et fleuve » in *Feu de brousse*, p.52.

poète est considéré comme un homme de rupture dans plusieurs domaines. Il est le premier parmi les écrivains négro-africains à avoir résisté à la Négritude triomphante. Cet acte fut qualifié d'acte révolutionnaire. Ils seront nombreux à le suivre et, en règle générale, ils se disent être des citoyens en lutte. Au plan esthétique, *Le mauvais sang* (1955) est regardé par les critiques comme un programme de rébellion et de défi. *Tchicaya, la voix de refus*³⁴⁵ dira Daniel Delas. En fait, cette œuvre qui a entrepris d'explorer la vie intérieure du poète lui-même est une mine de connaissances et de témoignage de la grande érudition de son auteur. Rien d'étonnant que son œuvre poétique dans son ensemble soit au confluent de plusieurs apports. Convaincu de la trahison dans l'air, le poète sensibilise au travail mais son âme est gagnée par un mal-être profond, déjà présent dans le *Mauvais sang*, il s'accroît dans ce second recueil et il ne cessera de s'alourdir au fil des temps et au fil des œuvres.

D'abord au niveau de l'écriture, on note la spécificité du ton. Toute l'œuvre de Tchicaya évolue entre la gravité et la dérision, deux réalités dont la coexistence produit l'étincelle de l'humour. Il le dit lui-même, « *moi je n'ai comme arme que l'humour noir, massacrant* »³⁴⁶. L'humour est une donnée quasi universelle, comme le symbolisme largement représenté. Mais sur le plan africain, ce dernier prend des positions qui lui confèrent une vocation initiatique lorsque le mot entreprend une "aventure" par les différentes fonctions qu'il occupe au sein d'un même texte, selon la conception du stylisticien Zadi Zaourou définie dans *Aventure du mot et quête universaliste dans l'œuvre d'Aimé Césaire* ; par ce biais, le poète renoue avec les plus pures traditions de nos maîtres de l'oralité chez qui la fonction initiatique du langage était une fonction permanente. Mais sur ce plan, il n'y a pas que l'Afrique. Il faut compter également l'école symboliste française et aussi Pablo Neruda. Le poète innove cependant en exploitant cette technique à grande échelle. D'abord, il imprime un rythme à chaque recueil et à chaque poème en particulier. En faisant en sorte que tous les textes d'un même recueil soient liés les uns aux autres par le développement d'une notion ; ensuite chacun individuellement développe une facette du même concept. Ce qui confère au recueil un sujet central et renforce sa cohérence. *Feu de brousse* sous-titré poèmes en 17

³⁴⁵ Daniel Delas, « la voix du refus », *Cahier du centre de sémiotique textuelle*, n°1.

³⁴⁶ *Revue Notre Librairie* n° 92-93, p.197.

visions est le développement du terme “fleuve” tandis que *La veste d'intérieur* se développe autour de quelques notions fortes dont les plus importantes sont « la porte », « le corps », « l'eau », « la fête ».

Au plan thématique et en général, l'Afrique tient une place importante. Tchicaya rejette le mythe de l'Afrique idyllique et du Nègre, sans pour autant cesser de lui être attaché par toutes les fibres. Son œuvre sera une œuvre de combat libertaire et une œuvre d'autocritique. L'une des critiques qu'il fait à l'Afrique, c'est que, c'est elle-même qui a créé les moyens de sa propre déchéance, en ayant été complice de la déportation des Noirs, de la colonisation, et à présent, en assassinant ses génies, ses propres héros. D'où le culte qu'il voue au nationalisme de Patrice Lumumba ; *Le ventre, Le pain ou la cendre, La veste d'intérieur, La mise à mort, Epitomé* parlent le langage du désespoir et du déchirement.

II. CHARLES NOKAN

Charles Nokan, lui n'a pu être considéré comme précurseur que parce qu'il s'affiche dès le départ comme un écrivain fondamentalement militant. Il prône une révolution marxiste-léniniste. Cette option est nouvelle et elle sera relayée par d'autres plus tard. Ses poèmes, à caractère didactique défendent ses options politiques. L'histoire des peuples est la source de son inspiration. *La voix grave d'Ophimoï* en 1970 puis *Cris rouges précédé de La traversée de la nuit dense* en 1972 exposent toutes les thèses du poète. Contrairement à la langue corsée de Tchicaya, Nokan utilise un langage dénotatif, transparent, voire terre à terre, le langage du bas peuple, celui des prolétaires dont il se veut le porte-parole à tous les niveaux. Le texte ici est tout à la fois, roman, poésie, théâtre. Mais cette pratique était présente dans la poésie des poètes de la Négritude, car dans *Cahier d'un retour au pays natal*, Césaire avait déjà intégré l'épopée. Cependant, Nokan innove, et c'est au niveau idéologique où il pose un regard nouveau sur les rapports qui lient les Noirs entre eux. Dans l'avant-propos d'*Abraha Pokou* qui précède *La voix grave d'Ophimoï*, il établit les responsabilités sur les malheurs de l'Afrique : les Européens ont instauré la traite négrière et la colonisation, ils sont fautifs. Sur la période des

indépendances, il écrit : « *A présent règne la bourgeoisie bureaucratique et son maître rapace, l'impérialisme* ». Les mots « bourgeoisie » et « impérialisme » posent le problème en termes de rapports économiques et de rapports de production. Et comme il s'agit des indépendances, la bureaucratie en question renvoie aux Noirs qui gouvernent les Etats africains. Il établit du coup qu'en Afrique, il y a des dominants et des dominés. Il appelle les dominants les « réactionnaires » qu'ils soient d'Afrique ou d'Occident, ils appartiennent à la même classe. Il faut donc les combattre. Nokan conclut son avant-propos en ces termes : « *Le combat libérateur des peuples créera la base d'une nouvelle et saine culture, culture que tisseront Jaunes, Noirs et Blancs car, pour les révolutionnaires, l'important n'est pas la race mais le social* »³⁴⁷. Il témoigne ainsi d'une claire conscience du contenu de classe de la poésie. Telle est la position des poètes de la transition comment s'organise l'expression au sein des poètes qui les ont suivis ? Les exemples qui viennent nous situeront sur les choix du processus de création. Bon nombre de poètes trouvent les fondements de leur poésie dans les sources orales de la culture africaine, et ils sont majoritaires. Mais il existe certains qui partent à la recherche d'autres sources d'inspiration telles qu'une certaine vision de la régularité à l'image de ce qu'a été le classicisme français.

³⁴⁷ Charles Nokan, Avant – propos d'*Abraha Pokou* précédé de *La voix grave d'Ophimoi*.

CHAPITRE II

LE NEO-CLASSICISME AFRICAIN

La plupart du temps, les critiques littéraires accentuent les recherches sur ce qui, dans les textes, s'avère authentiquement africain sans tellement prêter attention à ce qui pourrait relever intrinsèquement d'autres esthétiques européennes, orientales ou autres. C'est une erreur que l'écriture poétique permet de mettre en évidence. La poésie, parce qu'elle est le fruit d'une condensation de la pensée, offre des mots qui contiennent plusieurs espaces et facilitent la cohabitation entre plusieurs valeurs d'horizons divers. Le corpus nous donne largement l'occasion de démontrer un tant soit peu ce que nous avançons. Il contient des auteurs qui ont puisé leur inspiration à plusieurs sources. Comment aurait-il pu en être autrement, après avoir été nourris à plusieurs sèves culturelles. Quelques références sont plausibles. Le classicisme, surtout le classicisme français pour ce qui est de la forme des vers et l'esprit des poètes maudits, surtout celui de Charles Baudelaire. Voici quelques emprunts importants. Mais il arrive aussi, qu'ici ou là on ait essayé d'approcher Jean de La Fontaine, comme nous l'a montré Williams Sassine dans *Tu Laura* en écrivant des fables en vers libres. C'est pourquoi, nous parlons de néo-classicisme africain en souvenir de ce que fut le néo-classicisme en Europe et en France.

Le néo-classicisme africain³⁴⁸ définit donc la reproduction par les poètes africains de la deuxième génération, des modèles esthétiques occidentaux comme archétype poétique ; il ne puise pas ses formes langagières dans les acquis des courants libérés mais les recherche dans les rigidités formelles propres au classicisme. L'identité discursive dans le classicisme est faite d'égalité syllabique, d'alternance de voyelles et de consonnes, des jeux de la rime, de retour de strophes, de l'adoption de la mesure du décasyllabe ou de l'alexandrin. Il existe donc un style néo-classique africain comme il en a existé en Europe dans la seconde moitié du XVII^e siècle et au début du XIX^e siècle. Le classicisme français reste ainsi une tendance de la poésie africaine francophone.

Pour plus de clarté, nous développerons les points suivants : un rappel de l'esprit classique ; Eno Belinga, poésie rimée et aspects de l'esthétique négro africaine ; autres expériences typiques du classicisme, Williams Sassine et l'expérience des Fables ; Zadi Zaourou, l'esprit des maximes et aspects de l'esthétique négro africaine ; Amoy Fatho vers une synthèse des écritures poétiques ; Grobri Zirignon et Maurice Koné, poètes maudits. Ces auteurs qui, pour la plupart, ont fait preuve ailleurs d'autres styles d'écriture proposent des textes avec des traits du classicisme d'une manière ou d'une autre, mais qui, en aucun cas, ne reproduisent intégralement les genres qui leur servent de modèles. Les remarques que nous aurons à faire sur leur production nous donneront leur position sur cette question. Alors nous examinerons d'une part, quelques textes dont la composition renvoie au classicisme français, d'autre part, ceux qui, par leur contenu rappellent les poètes maudits et enfin des remarques générales concernant d'autres aspects : le néo-classicisme définit soit la reproduction, soit l'intégration par les poètes africains de la deuxième génération, de modèles esthétiques occidentaux. Comme archétype poétique, cette tendance puise ses formes langagières dans les acquis traditionnels mais oriente les recherches vers les rigidités formelles propres au classicisme.

L'idéalité discursive dans le classicisme est faite d'égalités syllabiques, d'alternance de voyelles et de consonnes, de jeux de la rime, de retour de

³⁴⁸ Le néo-classicisme, selon le *Dictionnaire le Robert*, est un mouvement littéraire surtout en poésie, préconisant le retour du classicisme, sous une forme nouvelle, (Tome VI, Paris, 1992 pp.728-729.)

strophe, de l'adoption de la mesure du décasyllabe ou de l'alexandrin. Il existe donc un style néo-classique africain comme il en a existé en Europe dans la moitié du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle. C'est autour de Jean Moréas³⁴⁹ que se développe ce courant surtout après la création de " l'école romaine" en 1891. Adeptes du symbolisme, il y renoncera pour se donner une nouvelle orientation.

I. QU'EST-CE QUE L'ESPRIT CLASSIQUE ?

Le classicisme français reste ainsi une tendance de la poésie africaine francophone. A vrai dire, la plupart des hommes de savoir d'Afrique qui ont une admiration pour l'occident caractérisé par la pensée scientifique, sont d'abord séduits par le découpage en périodes de sa littérature. Et cette façon de décrypter la littérature à travers le temps constitue un repère parce que fondée sur des concepts qui facilitent et orientent le décodage des textes, leur analyse et leur interprétation. Sur ce plan-là, le classicisme est exceptionnel. Quelle est la doctrine et quelles en sont les manifestations dans la poésie des Africains ?

Né en Europe au XVII^e siècle, le classicisme en tant que courant de pensée s'est particulièrement développé en France tout au long du règne du roi Louis XIV, entre 1661 et 1685. Développé sous l'absolutisme, le classicisme fut un aspect de ce que le roi et sa cour voulaient que la vie soit : classification, codification dans tous les domaines, politique, économie, religion, morale, vie mondaine et bien entendu arts et littérature. Rien ne devait être laissé au hasard. En tant que courant de pensée, le classicisme s'était imposé en réaction contre le baroque, caractérisé par une liberté sans mesure et sans limite dans l'usage de l'imagination dans les arts et dans l'écriture. Le déséquilibre, l'irrégularité et le mélange des genres étaient sa préférence, tout le contraire de ce qu'aimaient les poètes humanistes des siècles précédents dont l'intérêt portait sur la mesure, l'équilibre et l'imitation des Anciens. Les deux tendances occupèrent l'une, le baroque, la première moitié du siècle et l'autre, le classicisme, la seconde moitié. Idéologiquement, l'une étant la continuité de l'autre. Ce courant a vu le jour en 1763 en se donnant pour mission de fixer la norme " en matière de

³⁴⁹ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1967, p.1131.

langue et de la création artistique'' . Et Boileau, qui, dans son *Art poétique*, a fait les meilleures propositions dans ce sens après Malherbe, s'appuie sur *Le Discours de la Méthode* de Descartes pour formuler sa doctrine qui contient les faits suivants. Les Anciens (Grecs et Latins) ayant tout dit et tout fait, l'écrivain se doit de les connaître et de les imiter : Recourir à la vraisemblance, viser la vérité idéale qui a pour intérêt de peindre la nature humaine, de s'appuyer sur l'exemplaire, que l'écriture ait pour cible le lecteur contemporain, être un écrivain bienséant, allant dans le sens de l'opinion publique, qui ne cherche pas à choquer par des excès de tous ordres, se soumettre à la raison, conforme à tous. Elle est source de rigueur, garantit les règles préétablies qui nécessairement visent la simplicité, la sobriété, la clarté dans l'expression et proscrit le mélange de tons.

Ce qui se traduit concrètement par l'établissement des lois de la versification, des lois du style, des lois de la composition. Cela aboutit également à la classification des genres littéraires en fonction des règles. On comprend aisément pour quelles raisons le lyrisme est exclu de l'écriture. On comprend aussi pourquoi, dès qu'il y eut la possibilité de s'écarter de ces règles pour créer, des écrivains de toutes nationalités ont tourné le dos au classicisme pour y revenir seulement quand ils en ont envie. Comment se manifeste le classicisme parmi les poètes africains de la deuxième génération surtout ceux de notre corpus ? Disons plutôt où le trouve-t-on, à une époque où triomphe la modernité ? La création est une question de goût. Or, il s'agit de sentiment, tout est possible comme le dit Suberville :

« C'est parce qu'il est un sentiment très vif que le goût change, comme changent les humains ; il est insatiable comme le cours de leur vie, variable comme leurs sources et les dérivatifs qu'ils y cherchent »³⁵⁰.

Les poètes africains francophones ressemblent à tous les hommes, et sont aussi soumis aux variations de l'esprit. On constate tout simplement que certains éprouvent du goût pour le classicisme français, celui dont ils sont le plus proches. Faute de parler de tous, nous nous appuyerons sur Eno Belinga de

³⁵⁰ Jean Suberville, *Théorie de l'art et des genres littéraires*, Paris, Edition de l'Ecole, 1965,

façon intégrale, les poètes camerounais ayant une bonne pratique du classicisme, puis nous procéderons à des renvois pour ce qui est des autres pays où ce courant est également marqué, notamment, le Benin, le Gabon, la Côte d'Ivoire et le Togo.

II. ENO BELINGA, POESIE RIMEE ET ASPECTS DE L'ESTHETIQUE NEGRO AFRICAINE, POETE CLASSIQUE : "Bibom",³⁵¹

"Bibom" est un poème extrait de *Ballades et chansons camerounaises*. Eno Belinga qui en est l'auteur, est un poète lyrique. Chez lui, le lyrisme emprunte plusieurs voies. En fait, il maîtrise l'écriture de genres différents. C'est un recueil qui contient des poèmes écrits dans la pure tradition européenne pour certains, tandis que d'autres s'inspirent des genres poétiques africains comme l'est notre texte de référence. Mais quel que soit le genre, le poète se montre classique la plupart du temps. Même quand il n'utilise pas de rimes, les autres sonorités que sont les assonances ne sont pas absentes. Rien d'étonnant, il est musicologue. Par la thématique, les chants de "Bibom" s'apparentent au "Clair-de-lune", genre poétique connu de tous les peuples africains. Par les travaux d'Agnès Monnet, nous savons que chez les Attié, on l'appelle le N'dé. De quoi s'agit-il ?

Le N'dé³⁵², a expliqué Agnès Monnet, est une parole poétique Attié, une poésie chantée, jadis exclusivement réservée à la gente féminine. Il fut à l'origine un genre dit mineur sans pour autant dire une poésie futile. Les textes chantés suivant le rythme de la musique d'accompagnement étaient entièrement composés et dansés par les femmes. Les adeptes étaient de la tranche d'âge des adolescents (15-20 ans). Ce genre s'assigne comme but de plaire. Sa fonction première était de chasser les douleurs des jeunes filles et de créer une harmonie nouvelle dans leur cœur. Les thèmes favoris sont la joie, l'amour, les conflits de générations ; en un mot les contacts interpersonnels. Mais un peu plus tard, toujours selon Agnès Monnet, le N'dé va connaître des transpositions du point

³⁵¹ Eno Belinga, *Ballades et chansons camerounaises*, Yaoundé, CLE, 1974, pp.33-35.

³⁵² Agnès Monnet, *Chants et chansons Akye, valeur expressive, valeur didactique*, thèse de Doctorat de troisième cycle, Université nationale de Côte-d'Ivoire, 1986.

de vue de sa composition avec l'entrée des femmes âgées et il sera accompagné d'une orchestration, par conséquent, sera désormais ouvert aux hommes. Dès lors, de nouveaux thèmes surgiront à savoir, les misères des héros, les foyers disloqués, les infidélités des hommes, et surtout les deuils qui frappent les habitants. Tels sont les traits de ce genre répandu comme nous l'avons déjà souligné dans toutes les cultures. A présent, revenons à notre texte qui est une illustration parfaite des chants des filles pubères en faisant des remarques sur sa structure, son contenu sémantique et sa forme.

Cinq chants composent le poème et ils sont liés entre eux par le contenu. Cependant, l'ensemble s'organise suivant trois parties : la première partie couvre les chants 1 et 2. C'est l'appel de la bien-aimée à son amant, ce qui prouve la place importante que ce dernier occupe dans le cœur de l'amante. La deuxième partie comprend le chant 3 qui est composé de trois strophes. Il s'agit de la recherche effrénée du bien-aimé dans l'espace. La troisième partie enfin rassemble les chants 4 et 5. Nous voyons ici comment l'espace se mue en illusion.

On doit mentionner dès le départ que ces conditions s'adaptent à notre texte "Bibom". Ces cinq chants qui le composent sont dits dans un moment de détresse oppressante qui, poussée au paroxysme, donne des visions. On veut se libérer en chantant ses douleurs, ses espoirs refoulés. Le fait de chanter constitue, pour l'émetteur une manière de s'épurer, de se décharger d'un fardeau très lourd et qu'on ne peut plus supporter tout seul. Par conséquent, il faut une oreille attentive, silencieuse pour entendre l'expression de son amertume. C'est en cela que le chant de clair de lune ou le N'dé a sa raison d'être. C'est un cercle de jeu qui a une fonction cathartique et qui, pour ce faire, empêche de sombrer dans le désespoir total. La douleur qui étreint ce jeune cœur rend ces chants très beaux et très émouvants. Qu'on cautionne Alfred De Musset qui dit : « *Les chants les plus beaux sont les chants les plus désespérés* »³⁵³. En examinant la forme et la signification de ces textes, nous étudierons la poétique.

II.1. Caractérisation de la forme

³⁵³ Alfred De Musset, "La muse" in « La nuit de mai » extrait de *Poésies nouvelles*, Paris, Flammarion, 1835.

Les chants sont, pour la plupart, organisés en strophes ou couplets. La strophe est ce groupe de vers formant un système de rimes complet. A part le chant 4 qui utilise le distique, les autres ont recours aux quatrains. Les rimes de strophes sont croisées dans les chants 1 et 2, et dans les premières et troisièmes strophes du chant 3. Cela veut dire qu'elles sont du type abab. La deuxième strophe du chant 3 et le chant 5 ont des rimes plates (aabb) ou suivies. Les rimes croisées rendent compte d'un effet d'harmonie musicale dans les sonorités. Elles sont une alternance de la douleur et de l'espoir dont le chant 2 est l'exemple type. Les rimes plates, quant à elles, sont généralement l'expression de la monotonie, montrant ici, dans notre texte de référence, qu'il s'agit du même thème. Les chants 1 et 2 sont composés de tétrasyllabes qui sont des syllabes idéales de chansons très courtes. Le vers 3 du chant 2 est un trisyllabique mais en jouant sur la diérèse, on peut aboutir à 4 syllabes "reviens-moi" : reviens moi. Ce découpage en unités minimales fournit une allure saccadée et sautillante qui convient à cette poésie traitant du thème de l'amour. Aux chants 3 et 5 nous avons des décasyllabes. Pour conclure cette partie, disons qu'au niveau aussi bien des sonorités que de la métrique, "Bibom" est construit sur le modèle de la versification française. Que donne la thématique ?

II.2. La thématique

Concernant la thématique du texte "Bibom", nous retiendrons que les chants 1 et 2 sont à la fois un appel à combler une solitude, solitude engendrée par la disparition de l'amant, amant-mère dont l'émetteur est coupé de la tendresse. L'amante est assimilée à un enfant sevré, coupé du lien de complicité qui l'unissait à la mère. Ce rôle de maternité est assumé par l'amant. Il représente les bras protecteurs dans lesquels l'on se blottit dans les moments de joie et de peine. Il est l'être en qui l'on a confiance et avec lequel on réussit une fusion harmonieuse. Mais cette fusion n'est plus : il y a donc séparation, d'où l'emploi des vers 3 et 4 du chant I :

« De ton amour

Je suis sevrée ».

Une séparation douloureuse qui prend toute son intensité dans les vers 1 et 2 du chant :

« *Comment sans toi
Croire à la vie* ».

L'amante et l'amant sont deux entités différentes qui forment un tout. L'un n'est rien sans l'autre et vice-versa. La présence de l'un ou de l'autre est nécessaire pour la compréhension du monde. C'est cette nécessité de la présence de l'amant qui fait dire à notre chanteuse :

« *Reviens-moi
Oui, je survis* » (Chant II vers 3 et 4).

Le premier vers est une supplication qui, par sa formation, devient un impératif. C'est un cri de détresse dans ce monde qui, pour elle, n'a plus de sens. Les vers 1 et 2 viennent à titre illustratif :

« *Comment sans toi
Croire à la vie* »

En effet, le verbe "survivre" traduit le prolongement de l'existence après la mort. Il s'agit ici de la mort de l'amant. On sait alors que cette séparation est définitive, éternelle. On comprend, dès lors, le sens de "sevrée". L'enfant sevré ne vient plus jamais téter le sein maternel. L'amante ne connaîtra plus jamais cette chaleur jadis ressentie dans les bras du bien-aimé. Cette séparation la plonge dans la solitude la plus complète. Pour combler cette solitude, elle attend « *La nuit, le jour* ». Cette attente est vaine car la mort ne répondra pas. Comme le montre mieux le chant VI : « *Je scrute le ciel le jour et la nuit* ». Dans ce vers, seul le verbe "scruter" nous montre le travail minutieux que fournit l'amante pour revoir son amant dans le ciel. Nous avons

ainsi une information concernant les croyances de la chanteuse. Elle croit, semble-t-il, en l'existence d'une nouvelle vie après la mort.

Nous disons donc que la survivante fouille le ciel du regard. Ce travail est harassant. La chanteuse en témoigne à travers l'adverbe "las"³⁵⁴ :

*« O mon bien-aimé, je suis devenue
Las, l'astronome de mes nuits d'amour » (Chant III, v3 et 4)*

Ici, la chanteuse s'assimile à un astronome, mais en se donnant une particularité : elle n'est pas l'astronome en tant que tel mais un astronome cherchant à revivre les souvenirs de leurs nuits d'amour. Quant au vers 4 du chant III : « *Tu es loin de moi perdu la rue* », Il traduit la nostalgie de la chanteuse et en même temps sa douleur du point de vue de la distance qui les sépare. Cela pourrait néanmoins traduire un reproche au bien-aimé qui semble indifférent à sa lassitude. Ce silence répondant à son malheur, à sa solitude lui permet de se rendre compte que la mort et la vie ne se rejoignent pas. C'est donc un moment de lucidité pour la chanteuse. Mais à la strophe 2, on assiste à un revirement de situation. Le "oui" est un défi à la conception selon laquelle on ne pourrait pas voir les morts. Ce télescope qui est éloigné va rapprocher les deux âmes dont l'une siège déjà au ciel. Le travail d'observation reprend dans le vers 3 : « *Je scrute le ciel le jour et la nuit* ». Mais cette fois, avec espoir car « *je suis l'astronome de l'amour* » dotée du « *prisme magique* » qui veut voir l'amant « *perdu dans la rue* ».

Le premier vers de la strophe 3 s'adresse apparemment à Dieu qui voit toute chose : « *Le lunetier des cœurs...* » et qui a créé toute chose, « *ouvrier du ciel* ». Elle le fait de manière narquoise ; car par le fait de vouloir l'impossible, elle se défie, d'où ces deux vers :

*« Ne sied-t-il pas à nos yeux ce beau prisme
Qui brille d'un éclat providentiel ? »*

³⁵⁴ Las, diminutif de hélas.

“Ce beau prisme” qui va lui permettre de voir l’être aimé et être un ouvrier du ciel tout comme l’est Dieu. Dans ces vers, on voit que la vie qui était insipide change de couleurs car poétesse voit à travers un prisme qui lui donne goût à la vie. Pour marquer sa reconnaissance envers cet objet, elle le qualifie de “beau”, même si ce goût à la vie n’est qu’éphémère qui brille d’un éclat providentiel. Ce goût à la vie vient du fait qu’elle demande au prisme de mettre fin au scisme. Dans le vers 4, c’est donc une fin à cette séparation d’avec son amant, ce qui traduirait qu’elle aimerait être soudé dans l’infini avec son amant. Le sens de l’amour pour cette jeune fille, c’est qu’elle veut, par la mort, rejoindre celui qui est parti. Cela est absurde mais d’une absurdité pathétique, émouvante. La chanteuse se crée un monde illusoire où elle conçoit une vie après la mort. Cette illusion devient vérité dans les chants 4 et 5 :

*« Oh ! J’aperçois là-bas mon bien-aimé
Qui revient du fond de l’éternité ».*

Dans ce chant, la fiction et la réalité se confondent pour devenir un monde psychologique dont la seule issue est l’amour enivrant pour l’amant. Cet amant mort est vivant pour la chanteuse puisqu’elle l’aperçoit. Finalement, le chant 5 apparaît comme le summum de l’extase. Elle lui parle en lui disant : « *Tourne-toi vers moi, montre-moi ta force* » (vers1) pour se rendre compte du miracle opéré par cette « lunette magique » qui « met fin au schisme ». Dans le vers 2, on a une supplication symbolisée par les « mains jointes ». Elle supplie pour qu’on ait pitié d’elle ; cela n’a plus sa raison d’être car l’amant perdu est retrouvé :

*« J’aperçois là-bas mon bien-aimé
Qui revient du fond de l’éternité ».*

L’émotion apportée par cette joie l’étirent. Elle dit : « *Je crie merci, car je suis fortifiée* ». Ce dernier vers est tout le contraire du chant II :

*« Comment sans toi
Croire à la vie » (v.1 et 2).*

Elle est forte maintenant, car celui qui lui donne cette force est revenu « du fond de l'éternité ». Du texte d'Eno Belinga, il se dégage deux fonctions essentielles : l'une sociale, l'autre cathartique. La fonction sociale vise à la réintégration de la chanteuse dans la société. Elle était prise de pitié parce qu'elle avait perdu son amant. A travers ces chants, elle souhaite être mieux comprise et acceptée malgré ses douleurs. Quant à la fonction cathartique, elle permet à la femme de se libérer de son angoisse. C'est une sorte d'épuration de ses maux. Il y a donc un soulagement qui favorise une purification intérieure. Outre ces deux fonctions, l'étude de ce poème permet de confirmer que le chant de clair-de-lune s'adapte à l'évolution du monde et cela se voit dans l'expression par l'emploi des mots comme « télescope », « prisme », « astronome ». Enfin, nous constatons que cette parole poétique africaine a ses particularités, mais s'adapte ici aux règles de la versification française.

Le dernier aspect sur lequel nous voulons conclure, c'est que l'écriture de la chanson est une permanence dans la poésie de ce poète. Les poèmes « Septième chant » et « Cénotaphe » extrait de *La prophétie de Joal* le démontrent éloquemment. Dans le premier, la composition dispose tercets et quatrains en alternance. Les uns étant les couplets à vers libres, les autres le refrain à rimes croisées sur les trois derniers vers, tandis que le premier un élément constant.

*« La prophétie de Joal
Est une, ne se démontre point
Comme chant de Kora musique pour
Le cœur ne se démontre point »³⁵⁵.*

Quant au deuxième texte, « Cénotaphe », il s'agit de quatrains dont les deux premiers vers sont identiques partout et les deux derniers différents. On en conclut qu'il est question de refrain et de couplets réunis. Sur la base de ce que nous propose cet auteur, nous ouvrons nos observations sur les poètes africains et le classicisme français. D'une manière générale, ce poète nous apparaît le

³⁵⁵ Eno Belinga, « Chant 7 » in *La prophétie de Joal*, Yaoundé, Cle, 1975, p.35.

plus classique du corpus au regard des trois recueils qu'il nous offre. D'une part sa production poétique se présente sous la forme lyrique avec des strophes, et d'autre part, elles sont composées de poèmes versifiés avec des mètres différents et toutes sortes de combinaisons de rimes.

La prophétie de Joal (1975), dernier recueil de 16 poèmes, est classique du point de vue du contenu. Il s'agit plutôt de la poésie disposée en vers libres à travers des strophes. Même là, tout le chant 7, le poème le plus important à tout point de vue, sur 6 pages, est une alternance de couplets et de refrain. Il a aussi la structure d'un poème à forme fixe. Là s'arrête la convergence avec le classicisme. Toute autre dimension dans les deux autres. Sur 38 poèmes de *Masques nègres* (1972) dans le premier recueil, trois sont de véritables poèmes versifiés : un quatrain aux rimes embrassées « *le masque et la vigilance* » (p.39), un quatrain de rimes plates « *masque tutélaire* » (p.43), un sizain alternant rime croisée et rime embrassée « *Patrice Lumumba* » (p.60), une originalité a, b, c, b, c, a comme le montre le poème :

« *Par la méditation partant*
De l'homme Lobi bossu
D'un trône d'arbre planté
Dans la rigueur mue
De la pierre de Zimbabwe :
Rendez-vous dans mille ans »³⁵⁶.

Les vers qui contiennent ces sonorités sont des mètres irréguliers, de 8/7/7/5/8/6 syllabes. Une certaine régularité dans la succession en crescendo des mesures suivies par une entrée en dents de scie 8/6 les caractérise. On note également cinq poèmes axés sur des assonances en fin de vers. Ce sont les poèmes des pages 38 « *Air de Sanza* » (p.50), « *Quand l'enfant n'est plus* » (p.51), « *La chrysalide* » (p.56), « *Escalade à l'île Gorée* » (p.62), « *La panthère* » (p.49). Contrairement aux deux autres recueils, dans *Ballades et chansons camerounaises* (1974), le dixième est un ensemble de textes versifiés. Le titre qui renvoie à des poèmes à forme fixe « *Mon peule mon pays* » (9 textes), « *Chansons pour une Marie Magdeleine* » (11 textes), « *Soirées au village* » (4

³⁵⁶ Eno Belinga, « *Patrice Lumumba* » in *Masques nègres*, Yaoundé, Cle, 1972, p.60.

textes), “Légende de mon pays” (11 textes) rassemble trente textes. Il n’y a dans cet ensemble que les sept premiers qui n’affichent pas de ressemblance dans les sonorités finales : les rimes. C’est une exception. Mais en la matière, il ne s’agit pas d’un cas isolé. D’autres poètes de la sphère que nous étudions ont également un penchant pour les poèmes à forme fixe de l’écriture poétique. Il est vrai que ces derniers n’ont pas produit autant qu’Eno Belinga mais leur expérience mérite d’être soulignée.

III. AUTRES EXPERIENCES TYPIQUES DU CLASSICISME

Dans la jeune poésie gabonaise, des poètes comme Pierre Odounga Pépé et Eric Joel Békalé s’illustrent parfaitement dans ce choix de l’écriture classique rencontrée chez Eno Belinga. Pour le premier, on constate que dans le recueil *Voix du silence* (2003), sur 57 poèmes, 31 sont écrits en vers tandis que chez le second, est écrit presque intégralement tout un volume de poèmes versifiés dans *Cris et passions* (1996) avec vingt sept (27) poèmes sur trente trois (33). Ceux qui sont en vers libres présentent des assonances prononcées. Les textes, 195 et 196 du corpus qui sont de lui, il y a pratiqué de l’hétérométrie car dans une même strophe alexandrine, hexamètres, enneasyllabes et octosyllabes peuvent se côtoyer et rimer ensemble.

*« Mon cœur est triste comme un désert
Une table vide sur laquelle on ne se sert
J’erre à travers la ville
Comme un naufragé sur une île »³⁵⁷.*

Et ce n’est pas tout. Dans le même poème, on rencontre un autre quatrain plus léger composé d’heptasyllabes et d’hexasyllabes 6/7/7/6.

*« Je traîne sans travail
Et le chagrin me tenaille*

³⁵⁷Eric Joel Békalé, « Tristesse solitaire » in *Cris et passions*, 1996, Paris, Bajag – Meri, 1996, p.61.

Dans mon âme désolée
*La joie s'est isolée »*³⁵⁸.

Dans la poésie béninoise également, la jeune génération se voudrait classique. Des poètes comme Djinon Adolphe Hodonou (*Souffles poétiques*, 1997), Tundey Atanda (*Au cœur du mal*, 2002), Olivier Atindehou (*Les merveilles de l'indigence*, 2003) et Porthos Saturnin Houeha et ses trois recueils (*Le code du cœur*, tome 1, 2003 ; *Le code du cœur*, tome 2, 2004 ; *Le code du cœur*, tome 3, 2005) s'essaient à l'écriture des poèmes classiques. On sent d'ailleurs à travers les titres que proposent Tundey Atanda « Au cœur du mal » et Olivier Atindehou « Les merveilles de l'indigence », une paraphrase des *Fleurs du mal*. Chez le dernier surtout, la comparaison apparaît plus flagrante puisque, en dehors de la source d'inspiration qui leur est commune, l'Afrique pervertie, il établit un parallèle entre la vie de Charles Baudelaire et la sienne parce que son géniteur l'aurait négligé (Lettre ouverte à mon père, p.17-21). Il est rongé par un mal profond (Prologue à un Mal, p.39) ; il voue un culte à la poésie dans un sonnet (Genèse p.16) ; il dédie un poème à Baudelaire son père spirituel : « Mon abréciation » (p.22), sans oublier les « comme la fuite du temps », « l'amour malheureux », entre autres. Ce poète béninois est également celui qui propose du point de vue formel, une recherche approfondie comme en témoigne les six sonnets dans le recueil de cinquante (50) poèmes. Un ensemble qui compte également des vers libres comme d'autres structures de poèmes versifiés. Il confirme ainsi que c'est réellement une priorité comme ça l'est pour le poète togolais Dieudonné Ewomsan.

Parmi les poètes togolais, Akakpo Typamm, Affo Loco Donou et même Ephrem Dorkenou penchent de temps en temps vers la rimaison. Mais c'est Dieudonné Ewomsan qui a consacré les trois quarts de son recueil, *Marche vers toi* (1996) à l'écriture de poèmes versifiés pour la plupart avec dix huit quatrains pour un huitain, et deux sizains et une alternance de sizain et de quatrain avec toutes sortes de rimes et pratiquant l'hétérométrie.

Un autre spécialiste des quatrains est le jeune poète Michel Gbagbo. Son recueil, *Confidences* (2006) est intégralement composé de vers classiques.

³⁵⁸Eric Joel Békalé. *Op.cit.*, p.61.

Cinquante poèmes faits de quatrains et trois autres faits de tercets (p.60), de sizain (p.26) et de mélange de quatrains et de monostiches (p.50/51) caractérisent ce recueil. On y trouve aussi des hétérométries, hémométries et toute sorte de rimes. Cependant, certains vers excèdent largement l'alexandrin tel que ceux du poème « Telle une libellule » (p.16) qui comporte quatorze syllabes.

« Plus/rien, / cet/te/ nuit/, ne/ mon/tre /des/ gor/ges/ d/e la/ vie (14)

Et/ sa/ nu/di/té/ se/ ca/che/ d/essou/s le/ voile/ bru/ni (15)

Tantôt délice, tantôt immondice ou soupir (13)

Elle n'attend ce soir, aucun amant pour rire. » (12)

Les poèmes de ce jeune auteur sont agréables à lire parce qu'ils sont ponctués. Mais la plupart, dans le fond, ressemblent à de la prose versifiée et donc sont transparents du point de vue du contenu sémantique. Cette dernière remarque vaut également pour Yapi Doffou Clément, un autre poète ivoirien.

III.1. Yapi Doffou Clément

Adeptes des belles lettres, Doffou Clément s'est révélé au grand public tardivement. Son cas nous semble le cas le plus intéressant de tous ceux qui pratiquent l'esthétique classique. Doffou Clément écrit depuis son jeune âge mais ne publie que depuis une date récente. Romancier puis essayiste, ses dernières créations sont de la poésie. Un recueil de poèmes est paru à compte d'auteur depuis 2003, *La voix dans la nuit* et un second *Pleurs et Rires* paru chez l'Harmattan³⁵⁹, ainsi qu'un "art poétique" également en voie d'édition. Il y explique les raisons pour lesquelles il choisit le classicisme français comme esthétique, à la différence de ce que toute la majorité des poètes africains fait. Sa thèse est la suivante : les poètes africains n'ont pas inventé le vers libre. Ils préfèrent néanmoins s'y réfugier pour éviter de se donner du travail, car c'est par la recherche sur les mots et par le plaisir de découvrir les sonorités propres au contexte que leur attribuent les poèmes que réside la joie du créateur. En

³⁵⁹ Yapi Doffou : *Pleurs et Rires*, Paris, l'Harmattan, 2010. Cf. "Note à l'attention des lecteurs", pp.15 -21.

outre, dit-il, ce sont les rimes qui facilitent la mémorisation des poèmes. Pour toutes ces raisons, il se donne deux missions. L'une qui consiste à initier une campagne de sensibilisation pour l'éveil de l'amour de la poésie chez les élèves et étudiants. L'autre mission est que Doffou envisage de créer une pléiade africaine lorsqu'il aura identifié six poètes africains ayant les mêmes goûts que lui en matière d'écriture. Cette tâche ne nous paraît pas impossible à réaliser étant donné qu'un peu partout des poètes se signalent comme adeptes du classicisme français. La troisième dimension du poète Doffou concerne les textes poétiques. Il émet des réserves sur les poèmes hautement symboliques que bon nombre de poètes africains écrivent en disant que ce choix délibéré pour l'hermétisme n'est pas fait pour arranger les choses. Car, tant que les créateurs se laisseront aller à la construction de vers démesurément longs et parsemés de termes et expressions difficiles, ils continueront de décourager les amateurs et autres lecteurs de poésie. C'est pourquoi, il opte pour une écriture parnassienne et réaliste pour ne pas obscurcir le sens de ses poèmes. De temps en temps, il pourrait cependant voiler ses textes en guise d'hommage à celui qu'il considère comme son maître, Charles Baudelaire. Témoin, ce poème extrait *des voies dans la nuit* :

L'ingénieur et vous

*Son amour du prochain demeure éternel.
Son étoile, luisante, reste immortelle
Même à sa disparition d'entre les hommes,
Elle brillera dans la mémoire des hommes.*

*Œuvre de l'esprit fécond qui immortalise
Plume retorse et généreuse qui pérennise
Mots, syllabes, et phrases qui construisent
Vous inséparables amis de la matière grise !*

*Vous qui l'avez hissé au summum de la gloire,
Pour avoir transformé l'inspiration en perchoir,
Du haut de son piédestal, blancheur immaculée,
L'ingénieur vous doit son talent, au grand jour, révélé.*

Ce poème lyrique est l'avant dernier du premier recueil, *Les voix dans la nuit* publié à compte d'auteur. Il porte sur l'essence de la poésie.

Comme son titre "L'ingénieux et vous" le suggère, il s'agit d'un poème de clarification dans lequel il tente d'expliquer à ses détracteurs que ne devient pas poète qui veut. Que lui poète, est un humaniste ; et qu'il est fait pour être éternel car il est celui qui sait insuffler la vie aux matériaux de la parole que sont les "mots, les syllabes et les phrases" pour en faire un chef-d'œuvre.

Pour conclure ce chapitre disons d'abord que Doffou Clément est le poète qui a poussé le plus loin possible la promotion de la versification. Dans le recueil *Pleurs et rires* paru chez l'Harmattan, les cinquante sept poèmes sont tous composés de vers réguliers. Ils sont d'ailleurs sous-titrés "poèmes classiques". Neuf d'entre eux sont des sonnets, le plus complexe des poèmes à forme fixe. Partout, l'hétérométrie fait cohabiter l'alexandrin avec les autres mesures : octosyllabes, décasyllabes, tétrasyllabes par exemple, sans oublier que ses textes s'illustrent par toutes sortes de strophes quoique les quatrains soient les plus nombreux : vingt-sept (27) textes.

Ensuite, l'audience que certains poètes accordent au classicisme nous questionne et nous pensons sur ce point là, que malgré le choix que les poètes africains avaient fait des vers libres, ils doivent de temps en temps se sentir heureux de se soumettre à une esthétique soumise à des contraintes. L'exemple le plus remarquable à ce propos est Bernard Zadi Zaourou. On ne pourrait imaginer, chez lui, pareille perspective si l'on se rappelle les théories développées dans sa thèse de 3^{ème} cycle et dans sa thèse d'Etat ainsi que les propos tenus dans les colonnes du quotidien ivoirien "Fraternité Matin" à l'occasion d'une table ronde avec l'écrivain burkinabé Pacéré Titinga :

« Moi j'ai été éduqué vraiment au strict plan traditionnel. Je n'ai jamais eu l'impression d'avoir divorcé avec ma culture. Et lorsque je crée, je crée selon le modèle des gens comme Dibéro [un poète

*traditionnel ivoirien] qui ont été des maîtres au vrai sens le plus strict du terme »*³⁶⁰

Nous pensons à sa récente publication, *Les quatrains du dégoût* (2008), œuvre dans laquelle il dispose sur une page quatre lignes d'inégale longueur, des vers libres pour introduire une révolution dans les quatrains classiques. Nous en reparlerons. Ce qui est intéressant dans ce genre d'exercice, c'est qu'on perçoit une volonté de marquer, du sceau d'harmonie, l'ordre des textes sans que cela ne soit soumis à une doctrine précise.

Enfin, la diversité esthétique cache une autre réalité, le souci de faire de l'espace poétique un lieu où règne véritablement le plaisir. Mais on pourrait en dire autant du poème de Makombo Bamboté *Que ferons-nous après la guerre ou Eloge de l'animisme*, autre écriture de type purement occidental et intellectualiste, l'écriture tabulaire.

Makombo Bamboté, seul poète centrafricain de notre corpus, propose un texte dont l'originalité est un autre type de "N'zassa"³⁶¹.

Il ne s'agit pas d'un mélange de style ordinaire. Ici, c'est la disposition des textes qui constitue la création. Elle est faite de telle sorte que certains soient lisibles, d'autres, scriptibles selon la terminologie de Roland Barthes (s/z).

Makombo Bamboté signe une autre rupture dans l'écriture poétique avec *Que ferons-nous après la guerre ou Eloge de l'animisme*. Le recueil est sous-titré "Poèmes à diverses visions" qui compte dix poèmes contenus dans 53 pages. Le sujet s'apparente à la création du monde. La structure de ce texte est la suivante : un poème de deux pages en guise de préface datant de 98 et un texte lisible, c'est-à-dire directement accessible, suivi d'un autre d'une page, véritable discours codé qui présente le début de l'histoire (p.9). Le troisième texte date de juin 1992. Déjà dans l'histoire de ce monde, un événement majeur, le choc occasionné par la rencontre de deux mondes (p.10 à 15). La structure est complexe. Elle est faite de morceaux dispersés sur les pages dont la simple lecture fait problème. Les six poèmes qui suivent retracent l'histoire

³⁶⁰ Frédéric Grah Mel, "Table ronde avec Pacéré Titinga", Fraternité Matin n°4853 du 30 décembre 1980, p. 19.

³⁶¹ "Mélange" chez les Baoulé et Agny de Côte d'Ivoire c'est une expression dont use J. M. Adiaffi pour définir la poétique de mélange des genres.

du drame survenu dans ce monde déjà endommagé. Cette idée générale que nous dégagons est loin de rendre compte des nuances de ces discours poétiques et globalement constitue un écart par rapport à la syntaxe (p.16 à 25). Le dernier poème, le plus long, couvre 26 pages (p.27 à 53) mais il s'agit aussi d'une véritable cacophonie parce que, comme le troisième poème, celui-ci est également formé de deux tableaux imbriqués les uns dans les autres, impliquant du coup plusieurs niveaux de déchiffrage d'abord, avant même d'envisager le niveau de décodage. Il y a donc rupture dans la communication entre le créateur et le récepteur. Ce à quoi on doit s'attendre dans ce genre d'écriture. Contrairement à ce qu'a fait Octavio Paz avec le poème « Blanc » dans *Versant Est*³⁶² en indiquant la manière dont le lecteur peut avoir accès à la quintessence du message, (huit façons d'accéder au contenu du poème), dans le texte de référence aucune note ne spécifie de quelle manière le poète africain prévoit la lecture de ce dernier.

Nous avons là l'influence de Guillaume Apollinaire et du Surréalisme, courant de pensée, libérateur des "bizarreries" dans l'écriture parce que le créateur laisse couler ses pulsions sans contrôle et qui restitue à la réception quelque chose de spontané. Beaucoup de textes relèvent du délire et de l'irrationnel. Bamboté dans cette rubrique offre un poème tout à fait obscur même si grosso modo le thème principal est un réquisitoire contre tous ces états gouvernés par des dictateurs liberticides. Il a poussé plus loin que puisse aller cette forme de poésie. Il rallie dans une certaine mesure la poétesse ivoirienne Tanella Boni dans quelques passages de *Grains de sable* et de *Il n'y a pas de parole heureuse*. Mais il s'agit de textes lisibles qu'avec un peu d'effort le lecteur interprète.

Nous venons de relever là quelques expériences sur l'écriture des textes africains qui manifestent d'une manière ou d'une autre un apparentement avec la littérature occidentale, surtout française. Conformément à la pensée moderne, chacun a créé selon sa formation et sa culture. Mais une chose est claire, c'est la place importante qu'occupe Charles Baudelaire dans la pensée de tous ces poètes. Il est de fait reconnu comme leur source d'inspiration. Cette sympathie qu'ils éprouvent pour l'auteur des *Fleurs du mal* se lit à plusieurs niveaux.

³⁶² Octavio Paz, *Versant est et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 95-110.

D'abord, du point de vue de la composition, on note le recours à l'analogie universelle que Baudelaire a établie comme la stature de la poésie. Ces auteurs essaient d'imiter Baudelaire et parfois certains trouvent la route des correspondances entre le réel et le surréel.

Ensuite, Baudelaire étant le théoricien de la beauté artistique que l'on peut produire à partir du visage macabre, laid de la réalité, (le sujet même des *Fleurs du mal*), certains s'évertuent à se mettre dans la peau du poète français tout en s'inspirant de leurs déchets à eux, qui n'est pas la débauche mais les sociétés corrompues, le népotisme, la misère, la pauvreté.

On relève enfin l'attirance que représente le thème du spleen. La mélancolie baudelairienne dépasse celle de Vigny (désenchantement) et celle de Lamartine (aspiration floue vers l'Idéal). Elle est à la fois l'éternel ennui, le dégoût profond pour l'existence dû à une carrière ratée, au manque d'argent, aux échecs sentimentaux et surtout aux ennuis de santé, donc au souffre-douleur. Les textes africains sont parfois alors une piètre copie de ceux de Baudelaire, tels "Au lecteur". Eric Joël Békalé en a un, et il en a conscience même s'il se solidarise du contenu du texte introductif des *Fleurs du mal*. En voici la première strophe :

Au lecteur

« Toi qui viens d'ouvrir ce recueil
Et qui souris déjà à la lecture de cette introduction
Sache que dans mes vers il n'y a point d'écueil
Et encore moins de perversion »³⁶³

Quant au titre, les *Fleurs du mal*, il est parodié sous toutes les formes : *Au cœur du Mal* (Faf Tunday Atanda), *Les merveilles de l'indigence* (Olivier Atindehou), *Les fleurs du mâle* (Idriss Zieme) quand ce ne sont pas certains textes qui sont transposés. Le texte "Tristesses solitaires" en est un exemple. Il rappelle "Spleen" (quand le ciel bas et lourd) :

³⁶³Eric Joël Békalé, *Cris et passions*, p.9

« *Mon cœur comme un désert*
Une table vide sur laquelle on ne se sert
J'erre à travers la ville
Comme un naufragé sur une île

Le ciel est sombre et mat
Et m'empêche de voir mes pas
Que je ne compte plus depuis longtemps,
Mais que je regarde tristement... »³⁶⁴

En outre, les thèmes comme celui de Satan ou du péché ou du remords figurent en bonne place dans les poèmes d'Atindehou, d'Odunga Pépé. Au vu de tout ce qui précède, on peut dire que l'influence baudelairienne constitue une tendance de la poésie africaine de nos jours. L'imitation d'ailleurs ne s'arrête pas au seul niveau de la forme. Des poètes se projettent dans la peau et dans la vision du monde de leur modèle. Deux cas se manifestent différemment dans la poésie ivoirienne, Griobli Zirignon et Maurice Koné. Le premier mène une vie tout à fait normale et sans histoires, le second a été, sa vie durant, un anticonformiste. Mais avant ces derniers, des expériences tout aussi insolites initiées par Williams Sassine, Zadi Zaourou et Amoy Fatho.

III.2. Williams Sassine et l'expérience de la fable : *Tu Laura*

Sassine est conteur, poète et moraliste. A travers *Tu Laura*³⁶⁵, l'écrivain manifeste ses talents de fabuliste. Il appelle ses textes, des poèmes-fables sur lesquels on ne remarque pas forcément une logique de progression. Cependant, à l'observer de près, sur les 32 poèmes-fables, 8 sont animaliers, 3 ont pour héros, Dieu, le ciel et la terre ; 4, l'homme et l'animal, les 17 autres sont construits autour des comportements des hommes et aboutissant à l'expression

³⁶⁴ *Idem*, p.61.

³⁶⁵ Williams Sassine : *Légende d'une vérité suivi de Tu Laura*, Limoge, Le bruit des autres, 2000, pp.41-61.

d'idées générales. De tous ces poèmes-fables, seul le dernier porte un titre, "Grand-mère" et il est également le plus long.

En spécifiant poèmes-fables, Sassine allie fable et poésie, récit et poésie avec l'intention d'aller au-delà de la fable ordinaire, qui, déjà, est à l'orée de la poésie comme : « *un petit récit généralement en vers destiné à démontrer, une moralité* ».

Dans l'histoire de la littérature française, c'est Jean de la Fontaine qui, ayant entrepris d'imiter les Anciens : Esope le Grec et Phèdre le Romain entre autres, comme le voulait le XVIIe siècle, a rénové un genre très ancien et lui a donné l'attrait que nous lui connaissons désormais. Il l'a enrichi de sa verve de poète en l'agrémentant de jeux de langage tels les images et une originalité dans la création en y affectant un rythme particulier, un lexique propre aux sujets traités et une syntaxe libérée de toute contrainte ; tout comme il a soigné les dialogues entre les protagonistes quelle que soit leur nature ; il a su camper les comportements humains à travers des personnages fictifs ou très proches de la réalité.

Williams Sassine qui connaît le modèle La Fontaine puise dans notre actualité pour nous proposer de nouvelles fables qui traitent des sujets divers : Il confirme par exemple, l'idée selon laquelle "la raison du plus fort est toujours la meilleure" ou encore il prône la véracité de tel autre dicton "la plus belle femme ne peut donner que ce quelle a".

Des thèmes comme l'amour ou d'autres tout a fait surgis de son cerveau comme l'indifférence. (XII, XVI). A présent jetons un regard sur quelques textes pour relever les traits par lesquels Williams Sassine s'emploie à allier le génie de poète, l'art du conteur et la force du moraliste.

II.2.1. Sassine poète

La poète s'affirme par la forme. Du point de vue formel, les textes de *Tu Laura* contiennent vingt pages et ils se présentent sous des aspects divers. Ce sont des textes courts dont le plus long ne dépasse pas 40 lignes. A ce niveau

déjà, nous pouvons faire les observations relatives à la morphologie des 32 textes que comprend le recueil :

Neuf poèmes-fables sont des récits (1, 5, 18, 20, 23, 28, 29, 31,32). Dix arborent des affinités avec des poèmes à pour fixe (3, 4, 11, 13, 14, 16, 17, 19, 21, 25) ; les autres mêlent récit et lyrisme (2, 6, 8, 9, 10, 12, 15, 22, 24, 26, 27, 30).

Dans la première catégorie par exemple les 3 et 4 sont composés de distiques.

« Ma chatte dort

C'est son sort

Mon chien mord

C'est son sort

Je n'ai de l'or

C'est mon sort

Le voisin joue du cor

C'est notre sort

La pluie sort

C'est notre sort

Les guerres font des morts

C'est leur sort. »³⁶⁶

Ce poème-fable est composé de six distiques monorimes masculines dont des rimes pauvres. Il est hétérométrique : 2 hexasyllabes, 1 pentasyllabe, 3 tétrasyllabes, les autres vers sont des trissyllabes. Et d'une manière générale, la plupart des poèmes lyriques sont hétérométriques et les vers les plus longs sont des enneasyllabes. Disons que Sassine nous offre des vers mêlés à sa manière.

³⁶⁶ Williams Sassine, *Op.cit.*p.42.

En outre, l'orientation est diversifiée ; un bon nombre sont référentiels (4, 11, 19, 25), les autres se répartissent entre la fonction émotive (17), et la fonction conative (13,14). Il y en a qui couplent deux fonctions tel que le poème 16 émotif et référentiel ou le 21 qui est émotif et conatif. Autres indices de poéticité, les libertés syntaxiques, les parallélismes et dans l'ensemble, le caractère allégorique des textes.

A propos des libertés syntaxiques, les poèmes fables se singularisent par l'originalité des dialogues et celle du discours rapporté.

Les dialogues que nous rencontrons sont de deux types : ceux qui s'installent au sein des textes lyriques et ceux qui mettent en relation les protagonistes dans les récits.

Le premier cas est illustré par le texte VI dans lequel les premiers vers reviennent au poète et les cinq derniers prêtés à Laura. Seule la cohérence du discours permet au lecteur de comprendre le changement d'interlocuteurs. Différents, le dialogue dans les récits comme le montre les textes I, II, et V où sont visibles les tirets marquant le passage d'un interlocuteur à un autre qui renforce d'ailleurs les phases introductives suivies de deux points.

« La hyène dit un jour au lion :

- J'ai du diamant

J'ai du pétrole

(...)

Le lion ouvrit un œil et dit

-Je m'en fous de tout ça »³⁶⁷

De même, les discours rapportés revêtent un caractère original. Par exemple tout le texte X est construit sur cette base en continuant la fable de La Fontaine, "Le corbeau et le renard". Ou encore, tout aussi insolite, l'exemple qu'on rencontre dans le texte XIX, un mélange de genre où le langage direct fusionne avec le récit. Parce que les sept premiers vers lyriques sont censés être dits par un petit pois. Au huitième vers apparaît le narrateur qui prend le relais

³⁶⁷ Williams Sassine, *Op.cit.*p.42.

pour clarifier la situation : “Ainsi parlait un petit pois”. Indépendamment de la construction des phrases, la poéticité est fortement marquée par les fréquents parallélismes qui jalonnent les textes.

Les parallélismes apparaissent comme poumons de la plupart des textes. Referons-nous tout simplement à quelques exemples de parallélismes syntaxiques et phoniques. Les six distiques qui composent le poème III sont construits sur le même modèle. De même, sur les quatorze vers du poème XII, six se retrouvent en position de parallélismes syntaxiques :

« Il déposa les fleurs à la porte

Et son ennui à fable

Un ennui formidable

Il n'avait pas faim

Il n'avait pas soif

Son enfant cherchant du pain

Son miroir n'avait pas de teint

Sa femme changeait de couleur

Sa montre n'indiquant plus l'heure »³⁶⁸

Ces quelques facteurs de poéticité que nous venons de signaler et qui n'épuisent pas les potentialités des textes sont relayés par l'art du conteur qu'est Sassine et la profondeur de la moralité qui se dégage de ses poèmes-fables.

II.2.2. L'art du conteur Sassine

L'écrivain fait cohabiter deux catégories de contes : il y a ceux qui tiennent de la tradition et qui et qui sont recréés, et ceux qui sont nés de l'imagination de l'auteur. Dans la première catégorie, comme Jean de La Fontaine l'avait fait auparavant, il voudrait imiter les Anciens. Et La Fontaine est son modèle, tout comme les anonymes qui ont créé les contes africains.

³⁶⁸ Williams Sassine, *Op.cit.*p.49.

Dans le texte I, le conte est présent, structuré comme il se doit : une introduction, un développement et une conclusion aboutissant à une moralité :

L'introduction dit ceci :

*« Un bouc emprunta un jour,
Il y a très longtemps ce jour
Ce bouc emprunta de l'argent à un éléphant ».*

L'histoire raconte qu'au moment où l'éléphant se rendit compte que le bouc l'avait berné et qu'il ne récupérera jamais son dû, il cessa de lui parler. En fait, par la conclusion on comprend qu'il s'agit d'un mythe : « Depuis ce jour, dit le conte, l'éléphant et le bouc ne se parlent pas ». C'est de cette façon que finit la fable XX, « C'est depuis ce jour que la hyène a les fesses très basses » ; ici également, c'est une histoire d'argent emprunté et non remboursé. Mais cette fois-ci le créancier, en l'occurrence le bouc, s'est fait plaisir en bastonnant cette hyène emprunteuse en guise de punition.

On rencontre le même poétique d'imitation au niveau des textes II et X, deux textes inspirés par deux contes de La Fontaine, « le loup et l'agneau » et « le corbeau et le renard ». Sassine a adapté les deux récits en s'appuyant sur la fin. Le texte II oppose l'hyène au lion. Et c'est la plus faible qui vient déranger le plus puissant en lui faisant des propositions à un moment inopportun, car le lion avait faim :

*« La hyène dit un jour au lion :
- J'ai du diamant
J'ai du pétrole
(...)
On peut monter une affaire toi et moi »*

*« -Je m'en fous de tout ça
Je n'ai rien à manger à midi
C'est toi qui fais mon affaire
Ma marmite est vide »*

On peut aisément donner la suite comme le suggère d'ailleurs la fin du texte X. Le récit ici propose une suite à la fable "le corbeau et le renard". Le renard a abandonné le fromage pour des poules, or un chien n'était pas loin. Cela ressemble cette fois à l'adage "un tien vaut mieux que deux tu l'auras" ou encore à l'histoire du voleur volé. Sassine a donné une toute autre moralité à son poème-fable qu'il a indiqué en introduction dans les premiers vers :

*« Les parents nous apprennent à parler
Et le monde à nous taire »*

Le développement s'emploiera à démontrer ce précepte, comme on en voit dans certains contes anonymes. Les poèmes-fables de Sassine ne procèdent pas tous de ce qui existe. Certains constituent de petites histoires concises avec des sujets très actuels et dont des conclusions s'ouvrent sur la tragédie du monde.

Le texte XII est un exemple de comportement qui caricature toute personne qui ne voit que ses intérêts, son ego l'empêche de faire attention à ceux qui l'entourent. Un monsieur débarque alors dans une famille et toute la soirée, il n'a peut que conter ses malheurs et c'est le souvenir de ses plaintes qui constitue le contenu du poème.

Le texte XII est du même genre qui raconte l'histoire de cette chienne, qui quoique "pleine" de toutes sortes d'amoureux n'accouche que des chiots ou de chiottes.

Enfin, ce chef du village qui ramène un cheval d'un voyage en fait cadeau aux villageois. Ces derniers ont fini par désertir le village à cause du cheval qui a dévoré toute leur récolte. Quelle que soit leur catégorie, les poèmes-fables de Sassine couvre une moralité qui, en règle générale, sous-tend le conte.

II.2.3. Sassine moraliste

Les différents textes de *Tu Laura* s'achèvent sur une moralité qui fait appel à la sensibilité du lecteur. Quelquefois, l'enseignement qu'on voudrait livrer ne se trouve pas uniquement dans les formules finales, mais se dégage du

récit tout entier comme le cas des fables II et V. On se rend compte par exemple que la fable V a pour fondement un verbe mal utilisé, le verbe “arriver” qui très souvent, sert d’alibi à quelqu’un pour faire espérer un interlocuteur, car on arrive toujours de quelque part. Or, on peut être assis et répondre “ j’arrive”. La question que pose le fabuliste est celle-ci : comment croire à une telle affirmation ? C’est au lecteur de décider.

Quelques rares fois, Sassine se prononce comme le cas du texte XXVII. La fin de l’histoire de cette souris qui a trompé le chat est pathétique. Vu les dégâts causés par le mannequin (souris métallique), il conclut : “Laura, la création protège”. Célébrant ainsi le sens de l’imagination dont a fait montre la petite souris, le message du poète est clair. On peut ne pas s’abandonner à son sort.

Si les écrits de Williams Sassine font apparaître l’art classique à travers la fable, ils ne sacrifient pas à une rigueur qui caractérise le genre. Les poèmes-fables sont marqués du sceau de la spontanéité qui est le propre des adeptes des vers libres.

III.3. *Les quatrains du dégoût* de Bernard Zadi Zaourou, une poétique

originale entre la maxime, l’Oriki et le blues³⁶⁹.

Par ce recueil de poèmes intitulé *Les quatrains du dégoût*, Zadi Zaourou innove dans l’écriture. Nous en parlions dans la deuxième partie déjà au sein du thème de l’amour. Cette fois-ci nous nous intéressons particulièrement à l’écriture. Nos remarques portent sur l’ensemble des textes mais particulièrement sur ceux des pages : 16, 35, 39, 44, 47, 52, 56, 63, 67, 78, 89, 98, 99, 118, 152, 159, 218 et 219. Ils ont été cités à titre d’illustration.

Quelles remarques peut-on faire sur leur nature, leur thématique et leur esthétique ?

III.3.1. La nature de *Les quatrains du dégoût*

³⁶⁹ Voir C143-C148

Les quatrains du dégoût doivent leur nom à la forme sous laquelle se présente cette série de 214 poèmes lyriques. Chaque texte occupe une page et est composé de quatre versets encadrés. Dans la poésie classique, une strophe de quatre vers est un quatrain. Là réside la première raison du rapprochement avec l'écriture classique, cette recherche de régularité est signe du classicisme.

La deuxième raison relève du genre même des textes. A première vue, nous avons affaire à la maxime, comme l'avait pratiquée La Rochefoucaud au XVIII^e siècle, à la différence que les textes de ce dernier sont en prose. Les "quatrains" de Zadi Zaourou relèvent de la poésie. Ils parlent du vécu pour atteindre parfois un jugement d'ordre général. La pointe d'humour ou d'ironie que le poète ajoute ne peut que donner du tonus aux images inhérentes aux différents thèmes traités. Sur cette base là, rythmes, sonorités et vocabulaire vont être spécifiques à chaque fois. Mais ce n'est pas tout ; d'autres genres littéraires se signalent dans *Les quatrains du dégoût*. Il s'agit de : la querelle, l'Oriki et les blues. D'abord la querelle. En effet, ardeur polémiste présente dans toutes les œuvres du poète atteint le sommet dans le livre 2 de ce recueil. Le poète injurie purement et simplement.

Puis, il y a l'Oriki³⁷⁰. Ce terme Yorouba désigne les chants de louange. Même s'il s'agit ici du contraire, la structure des poèmes relève pour la plupart de celle de ce genre. Bon nombre de textes sont bâtis sur des parallélismes oppositionnels.

Enfin, certains poèmes épousent carrément la forme du blues. Leur structure comporte deux versants, un appel et une réponse. Ces deux genres

³⁷⁰ Une des formes poétiques les plus répandues en Afrique est celle qui est composée par les chants de louange que les Yorouba appellent Oriki. Il s'agit en fait de textes construits autour des noms de personne. C'est Jahn qui en a longuement parlé dans *Manuel de littérature néo-africaine* et qui a révélé le terme. Oriki est un mot composé de "ori" : tête dans le sens du destin et "ki" : louange. Dans la cosmogonie Yorouba, explique Wandé Abiomla, Ori est une divinité. Et c'est de là que vient la notion de ce mot. Adopté par les chercheurs en tradition orale africaine, Oriki comprend toute poésie concernant l'anthroponymie telle que la devise dans les épopées, comme celle étudiée par Christiane Seydou ou encore les Zamus transcrits et traduits par Dioulé Laya et Jeanne Bissilat ou même des aspects du langage tamboriné. Jahn citant Beir qui écrit aussi dans Yorouba poetry :

« Les oriki sont des phrases qui décrivent les notes et les caractères d'une personne. Ils peuvent être trouvés par des parents ou des voisins, mais ils le sont la plupart du temps par les 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 dieu »,

Jahn : *Manuel de littérature néo-africaine*, pp.86-87.

poétiques, très proches par ailleurs, ont un caractère logique, et les quatrains, construits sur leur modèle constituent la résurgence de ces arts. Ils représentent leur continuité et en même temps s'en écartent en visant un autre objectif, choquer et blesser. Dans les poèmes de Zadi Zaourou, les trois premiers versets développent une idée suivant des expressions parallèles ou équivalentes et le troisième l'infirmes ou la confirme et la renforce, comme il peut la confirmer et la contredire à la fois. Cependant, les quatrains divergent avec le blues qui est un discours émotif tandis qu'ils sont en phase avec l'Oriki qui, en règle générale est essentiellement référentiel, impersonnel, parce que descriptif. A part quelques rares cas où le poète s'implique dans son poème ou s'adresse directement à une tierce personne, nous avons affaire ici à des portraits physiques et moraux.

Ce qui s'est passé est un phénomène déjà analysé en littérature et qui a pour nom intertextualité dont Kibédi Varga³⁷¹ entre autres a expliqué le fondement : l'écrivain veut sans doute communiquer une vision nouvelle du monde contemporain ; mais il ne peut pas s'empêcher d'intégrer son texte dans une tradition formelle. Il peut être - comme du reste tout usager de discours - conservateur et moderne de deux manières différentes : il peut accepter les conventions formelles les plus strictes et offrir, dans ce cadre, un ménage audacieux, ou bien il cherche à modifier la forme tout en donnant au message un caractère plus conforme au goût public. Ce qui confère à la nouvelle création le caractère d'intertextualité compris comme le fait que l'œuvre d'art ne soit pas « créée à partir de la vision de l'artiste, mais à partir d'autres œuvres ».

Pour Zadi, ces remarques sont justifiées. Non seulement les formes repérées, mais aussi l'architecture thématique contribuent à former une originalité à ces « quatrains », de manière que toute une symbolique de la mort renvoyant à d'autres cultures telle que Boolvaon Lobo. Quel terme attribuer à l'essence de cette création ? L'intertextualité ? La transculturalité ? Inter-philosophie ? Tout un agencement de réseaux d'horizons divers que seul un poète peut rendre harmonieux et qui correspondent aux deux cas de figure de recréation définis : conformisme et innovation. De même que le cas de Sassine, *Tu Laura, Les quatrains du dégout*, phénomène d'intertextualité, un processus vivant et

³⁷¹ Kibédi Varga, *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, 1981, p.217.

virulent, produit des genres littéraires dérivés, non autonomes, qui n'existent que grâce à une forme qui leur est intérieure. A quoi renvoient la thématique et l'esthétique de ces textes ?

III.3.2. La thématique

Les quatrains représentent la concision et la précision même. A chaque poème un sujet et un seul est abordé, et il est traité avec des mots qui sont sans appel. Cependant, il y a des macro-thèmes dont les ramifications constituent les thèmes particuliers. A savoir, la violence qui traverse les livres 1 et 2, la trahison dans les livres 2 et 3, la politique dans le livre 3, la mélancolie et l'amour dans le livre 4 puis le pardon, la sagesse et l'espoir dans le livre 6, enfin grandeur et faiblesse de l'occident dans le livre 5.

En ce qui concerne le thème de la violence par exemple, l'intégralité des vingt six poèmes du livre 1 traite de la violence à l'école. Mais la Fédération Estudiantine et Scolaire de Côte d'Ivoire (Fesci) dont le comportement est décrit représente à nos yeux le déclic. Car, avant 1990 qui a vu naître ce syndicat étudiant, l'école ivoirienne était déjà dans un piètre état. Le même thème se retrouve dans le livre 2. En effet, tous les termes que le poète utilise pour décrire les camarades politiques sont d'une extrême violence. Cela prend l'allure d'un règlement de compte mais à travers le verbe.

Voilà comment se répartissent les idées que le poète s'est fait de la réalité ivoirienne à un moment de la vie de ce pays.

Dans ces poèmes, le poète a informé, critiqué, s'est épanché et donné des conseils. Tout cela, soutenu par un langage esthétique qu'il importe d'examiner, à commencer par la structure de quelques poèmes.

III.3.3. Regard sur la structure des poèmes

Exemple 1

Médisance

1 « *On le disait ivre Edim'Bé*

- 2 *De jour et de nuit ivre*
 3 *Du soir au matin ivre ivre*
 4 *Il était ivre pour sûr, Edim'Bé, mais*
 5 *De rêves féconds ...pour la patrie »*³⁷²

Le poème évolue suivant un rythme qui fait que les trois premiers vers sont identiques constituant ainsi l'appel, le quatrième reste ouvert. Il reprend l'idée précédente en y ajoutant son contraire en guise de réponse. On s'attendait à la confirmation totale de cette idée par la précision de l'objet de l'ivresse, mais voilà qu'on nous transporte dans un registre qui est aux antipodes de ce qui peut rendre saoul (l'amour de la patrie). C'est tout à fait la logique des blues qui laisse émerger toujours deux images contradictoires dans le même morceau. Ici, la chute du poème modifie en bien l'image dépréciative que le premier versant préconisait. Le personnage dont on parle, dit le poète, est en réalité plus censé qu'on ne le croit. Cette pointe ironique provoquée par la structure du poème est fréquemment utilisée. D'ailleurs le poète varie au gré son inspiration, ce style construit sur la base du parallélisme oppositionnel comme le montre le poème de la page 67.

Exemple 2

Désert

- 1 *« Il pleut dans le cœur de l'homme et de la bête*
 2 *Comme il pleut sur les plaines enceintes de moissons*
 3 *Et le cœur de l'animal bourgeonne et*
 Fleurie autant que celui de l'homme
 4 *Mais... désastre!!! Ton cœur à toi est*
 *Un désert, petit homme au cœur de roc »*³⁷³

Les deux premiers vers de ce poème dégagent un charme qui n'est pas sans rappeler un poème de Verlaine. Quant à l'ensemble, il possède un pouvoir évocateur à tel point que cette suite de comparaisons décrivant un personnage dépourvu totalement de sentiment prennent la forme d'un gourdin qui s'abat

³⁷² Zadi Zaourou, *Op.cit.*, p.89.

³⁷³ *Idem*, p.67.

sur ce dernier à la fin du poème et le dénude, tout “désert” qu’il est. Cette constante structurelle, symétrie et paradoxe, correspond parfaitement à l’idéologie de la maxime mais aussi à celle de certains textes d’Oriki comme le poète Zadi sait en composer :

Exemple 3

Lois

- 1 « *Aussi tranchant que soit le couteau*
- 2 *Il ne peut entamer son propre manche*
- 3 *Bien que le baobab devise avec les étoiles*
- 4 *Il n’est que l’immense rejeton d’une graine chétive »*³⁷⁴

Ce poème est un pur Oriki à la dimension de ce qu’un poète Yorouba a créé et que Jahn³⁷⁵ rapporte dont nous citons un extrait :

*« Aussi petite que soit l’aiguille, la poule ne peut l’avaler
Heureux, sautille le crapaud (venimeux) sous le nez du cuisinier ».*

Nous sommes en face de deux versets d’un même poème qui sont bâtis sur deux idées contraires mais qui possèdent cependant un trait commun : c’est la force et la puissance qui caractérise l’individu dont il est question. Le même principe se trouve dans le poème de Zadi Zaourou.

En effet, les quatre versets de “lois” regroupés deux à deux constituent deux Oriki. Ce qui les unifie, c’est l’interconnexion entre les deux parties et un même objet : le couteau et le manche qui le soutient, l’arbre et la graine qui lui a donné naissance. Par ces images, le poète prêche à sa manière la réconciliation entre les fils d’un même pays, la Côte d’Ivoire.

Comme nous venons de le constater, dans les quatrains subsistent des traits matérialisant l’esprit classique : la sobriété, la précision, la logique et le réalisme. Mais dans le détail, la poésie s’exprime par d’autres signes, parmi lesquels, les parallélismes de tous ordres.

III.3.4. Les parallélismes, une constante dans *Les Quatrains* :

ils sont phoniques, syntaxiques et sémantiques.

³⁷⁴ Zadi Zaourou, *Op.cit.*, p.152.

³⁷⁵ Jahn : *Manuel de littérature néoafricaine*, Paris, Ed. Resma, 1969, pp.86-87.

Parallélismes phoniques et syntaxes

« *Chez l'oncle Sam, on l'appelait 'le général lee*

Mais quel hymne te consacrer, toi, choléra ly » (p.44, v.1 et v.3)

Nous sommes en plein calembour. Le rapprochement joue sur la similarité de sons. La fin des versets aligne les mêmes phonèmes vocaliques [e], [a], [i].

De même les versets 1 et 2 de la page 56 ('haine-gangrène')

*“La haine lui prit l’orteil et gagna la
[Jambe. On lui tranchant la jambe !*

*La haine lui prit le petit doigt et gagna
[Le bras. On lui tranchant le bras !*

Ces vers font la promotion des sons [a] et [an], et finissent sur un parallélisme syntaxique, à l'image de celui qu'on rencontre à la page 39 aux versets 3 et 4 :

1 *Il a dit le sage :*

2 *« l'ami, le véritable ami*

3 *Ce n'est pas celui qui vous poignarde par derrière*

4 *Mais celui qui vous poignarde par devant »*

Parallélisme sémantiques

Nous citons juste deux exemples parmi tant d'autres à la page 159 v.1 et 3 et v.2 et 4.

1 *« Mille fusées lancées, parallèles à l'assaut du ciel*

2 *Elles n'ont en commun que la mort ;*

[Mais pour quelle concorde ?

3 *Mille paroles verticales aussi et qui*

[N'avaient de lien que la haine

4 *Mais pour quelle concorde ? »*

Le verset 1 tout en image trouve sa traduction dans le verset 3 et les deux renvoient aux paroles haineuses qui blessent (verticales). La finalité de tels comportements conduit à la destruction des uns et des autres, ce que contiennent les versets 2 et 4.

Liées en partie à l'esprit de parallélisme, les constructions en chiasme foisonnent également parmi les quatrains comme on en voit dans les exemples suivants :

p.52 (v.1 et 2) ; p.63 (v.3 et 4) ; p.90 (v1 et ; 2) ; p153 (v1 et 2) ; p154 (1 et2)

Norme

1 « *N'Oya jure qu'il aime ly*

2 *Ly jure qu'il adore N'Oya*

3 *Qu'un gueulard chérissime un braillard*

4 *Où donc est l'énigme ? C'EST LA NORME ! » (p.152)*

Cet exemple joue sur deux tableaux à la fois : sur l'inversion des noms Ly et N'Oya. Ce qui relève de la définition du chiasme, mais s'offre une recherche en sonorité finale en a, aux vers 2 et 3, N'oya et Braillard. Il faut dire que chaque exemple présente une spécificité, enrichissant ainsi la signification des structures rythmiques et sémantiques. Mais, il existe d'autres facteurs de poéticité, comme les libertés syntaxiques, les élisions, les allitérations accentuées et le lexique.

Les libertés syntaxiques et les élisions

Le poète dans le même recueil fait cohabiter le langage châtié et le langage populaire relevant de l'oral. Tout dépend des protagonistes visés. Tel l'exemple de ce quatrain p.35 (v4) :

1« *C'est moi KOKOBLIKO le bébé vessiste !*

[Je me suis présenté par le siège moi !

2 *Et pourtant, ma mère n'est pas morte en couches*

3 *Je suis né, moi, la bouche toute*

[Plantée de mes quarante dents

4 *C'est çaaa djo ! On naît ou on n'naît paaas... ou bien ?* » (p.135)

Le vers 4 est une approbation de ce qui précède. Le vocable “djo” est une interjection signifiant “même” en langage populaire.

Le même phénomène s’observe au niveau des pages 78 (v4), 88 (v1 et 3), 118 (v3 et 4), 117 (v1, 2 et 4), 210 (v1, 2, 3). On remarque que parfois ces écarts sont doublés d’élisions comme le montre l’exemple ci-dessous :

« *On naît ou on naît paaas...* »

Avec l’ellipse du e muet de la négation ne on n’est plus proche du langage parlé. Ce qui est aussi le cas du quatrain de la page 118. Mais d’autres cas d’ellipses simples existent aussi en grand nombre. Exemple, p.47 (v1, 3, 4), p.99 (v4), p.175 (v1)

Les allitérations et assonances accentuées.

La musicalité est manifeste dans *Les quatrains*. Cela se passe aussi bien au niveau des consonnes que des voyelles : Le poème de la page 47 est un exemple réussi des deux types de phonèmes.

« *Au s’cours qui court un sourd*

Ly sournois la foi sans foi ni loi

Au s’cours Ly se fourvoie pantois

Et s’noie dans la fange-boue-marais ! » (p.47)

Notre exemple de référence indique une répétition en S/F au niveau consonne et une répétition en [ou] en [oi] au plan vocalique. Même phénomène dans le quatrain de la page 48 (v.2)

« *Vent-revêche qui Fane se Pavane et Propane* »

Allitération en [F]et en [P] au niveau consonantique et assonance en [a] au plan vocalique.

De même à la page 54 (v2) allitération en [l] et assonance en [ou]. Ainsi donc les quatrains des pages 176 (v1, 2, 3, 4) 196 (v1) 204(v1, 2, 3) et 206(v1) évoluent dans la même veine. Et cette recherche en musicalité est un trait sûr de poéticité. Il est le souci de fidéliser un lexique spécifique.

Le lexique

On peut dresser une liste de mots nouveaux que ces quatrains nous ont permis d'enregistrer. Bien sûr le poète ne les a pas inventés, il les tient de ce dont fait état la langue française du pays comme les langues autochtones.

Un grand nombre de termes viennent de cette “vessie” et de “cette vessinie³⁷⁶” du livre 1. A la page 16, un quatrain entier bâti sur les néologismes :

*« Il y a la Vessinie et il y a la vessie
Il y a des vessistes et il ya des vessiniens
Le Vessinien habite la Vessie
Le Vessiste traque et mate les Vessiniens au gré de ses rêves*

*Braiser pour assassiner
Tailler pour étudier
Cagoulier et machettier
Deux synonymes de terrorisme » (p.16)*

Ces termes “Braiser” “Tailler” ont acquis des sens nouveaux, “Cagoulier” et “machettier” récemment créés dérivés de cagoule et de machette. D'autres néologismes existent, inventés par le poète. Ils sont généralement composés de deux termes dont le moins qu'on puisse dire c'est que leur fusion produit un achoppement, un effet négatif. Exemple p.98 (v1)

³⁷⁶ Vessie et Vessinie sont deux pays imaginaires présents dans l'ouvrage de Zadi Zaourou.

“camascaraderie” composé de camarade et de mascarade deux termes qui ne peuvent permettre aucune fluidité dans la prononciation tout comme “Republimonarchie” (titre du poème de la page 99) issu de deux mots République et monarchie. Ces mots-valises dont la nature choque correspondent à la réalité qu’ils traduisent, à savoir que tout est faux, malhonnête sur cette terre.

Enfin, des mots et expressions qui relèvent de la symbolique comme en contiennent les poèmes 101, 214, 218, 219, 223 101 (v4) 214 (v1, 2, 3, 4) 215 (v1) 218 (v1, 2). Dans le poème de la page 218 par exemple, deux réalités s’opposent, un espace où il fait bon vivre, vivre la Côte d’Ivoire représentée par les arbres qui symbolisent l’abondance (colatier, manguier, Iroko, flamboyant) contrairement à d’autres que le poète ne nomme pas par rapport à ces deux situations opposées. Le poète prêche l’ouverture et la générosité.

*« Donc, paix sur la volière et joies en
[Partage à l’ombre de nous et aux
[Fins parfums de nos fruits ».*

Concluons ce point sur les observations qui suivent. Disons d’entrée le jeu que nous sommes bel et bien dans le cadre d’une poésie néoclassique. Pourquoi ? La maxime, l’Oriki et le Blues ont inspiré les quatrains du dégoût. Tous ces genres sont marqués du sceau de la régularité d’une manière ou d’une autre. Or qu’a fait le classicisme au plan de la création artistique ? Les travaux des grands poéticiens de l’époque que prennent Malherbe et Boileau ont été centrés sur la recherche de l’ordre, du calcul et de l’harmonie dans les lettres. La Rochefoucauld a écrit ses maximes sous l’influence de cet esprit ; l’Oriki et le Blues, quoiqu’échappant à la culture du 17^e siècle représentent eux aussi des tendances du classicisme parce que leur structure est fixe. En définitive, le poète Zadi Zaourou nous offre là un modèle de création poétique qui devrait pouvoir faire école. Car la brièveté des textes n’a envahi en rien à la qualité de la création.

En effet, nous avons pu nous rendre compte d’une grande poésie avec des structures enrichies par les parallélismes divers attestant de l’affaiblissement de la situation et de la fortune de la combinaison. Le langage

poétique de Zadi, comme toujours, s'abreuve ici aussi de synonymes et d'antithèses pour s'installer dans la pensée métaphorique et métonymique sans oublier une recherche manifeste du rythme et de la musicalité. Tous ces éléments participent de la définition et de la caractérisation de la fonction poétique du langage de Roman Jakobson pour ce qui est de la poésie. L'expérience qui suit est un exemple d'équilibrage entre classicisme et verslibrisme, Amoy Fatho et *Chaque aurore est une chance*

III.4. Fatho Amoy, poète de synthèse³⁷⁷

Les inclassables sont les poètes qui ne se trouvent pas dans l'esprit des deux courants dominants. Le poète ivoirien Fatho Amoy nous apparaît le plus représentatif de cette frange pour des raisons précises : son recueil de poèmes *Chaque aurore est une chance* (1980) doit beaucoup au parnasse pour le culte des mots, mais n'est pas réductible à cette école. Il ne se réclame pas non plus des techniques du discours oral. La plupart des poèmes ont une connotation universelle. Tout se joue dans la densité des mots et la force des images, aucune traces de néologisme ou de termes locaux même lorsque le poète fait allusion à la culture ancestrale comme c'est le cas dans le poème "L'arbre et l'oiseau". La thématique fait état de ce qui existe de plus universel, le rêve, la nature, la beauté, l'amour, l'espoir, la femme, pour ne citer que ceux-là. L'image serait la véritable identité de cette catégorie de discours poétique, mais il est difficile d'en établir une évolution chronologique.

A vrai dire, très peu de poètes s'inscrivent dans cette perspective, le poète congolais Kamanda Kama fait partie de ces rares élus par quelques-uns de ses textes. La poétesse togolaise Jemina Fiajooe, venue à la poésie pour parachever sa formation d'Homme libre, évolue dans cette direction. Comme Fatho, sa thématique est orientée vers l'ascension, L'un et l'autre affichant une volonté de quitter les méandres du quotidien pour atteindre les hauteurs ou la lumière. *Lumières sonores* est le titre de son premier recueil de poèmes avec un sous-titre tout aussi expressif : *Au cœur du silence*. Cette quête libertaire rencontre sur son parcours la religion bouddhiste et la vie n'est désormais plus

³⁷⁷ Voir C.122

que méditation et élan vers le spirituel pour Jemina. Les poèmes sont écrits en vers libres et le vocabulaire ne traduit aucune appartenance régionale. Voyons quelques titres : “Solitude”, “Une lune dans le ciel”, “Etoile de l’aurore” et bien d’autres plus impersonnels encore ; et quand on sait que le livre est dédié à Sensei Ikeda, le chef suprême bouddhiste, on comprend qu’il s’agit d’un hymne à l’harmonie, à l’amour, un concept sans frontières. Revenons à l’exemple de Fatho qui illustre le mieux ce courant en faisant quelques remarques sur la composition et l’orientation de l’œuvre.

Dans l’histoire de la poésie ivoirienne, Amoy Fatho occupe une place spécifique. Il apparaît dès le début des années 80, point de départ des remous sociaux. Et pourtant, rien de tout cela n’est apparu dans le recueil qu’il publie et qui s’intitule *Chaque aurore est une chance*. Les titres des poèmes requièrent de ce qu’il y a d’harmonie et d’ordre tels que “Belle enfant”, “pollen”, “Envol”, “L’eau est une fête” etc. Vu la perfection de l’expression qu’il offre, ce travail ressemble par certains côtés à un hommage à la langue française et le classe du coup parmi les œuvres de la poésie savante. De l’autre côté, des signes ne manquent pas qui en font une célébration de l’art en tant que composante des activités sociales. De quoi s’agit-il ? Ce recueil de 20 poèmes réunit tout ce qui existe en matière de forme poétique : un poème en prose de 13 pages : « Pétales de sang » et 19 poèmes lyriques en vers libres, dont 5 sont des alexandrins presque parfaits et les 14 autres, hétérométriques ; certains parmi ces derniers sont carrément des versets dans la pure tradition de ce qu’on peut rencontrer dans le genre quand on peut aller au-delà de 20 syllabes par exemple. Mais quels que soient les poèmes, en dehors de ce lyrisme pluriformel qui fait de lui un rebelle à toute typologie, le recueil regorge de bien d’autres

qualités telles que l’intégration d’une photo d’art à chacun des textes, la précision du langage et la force de l’image. Exemple, la présentation du tout premier poème, « Envol »:



Du clair d’acalifa où le jardin prolonge

*Les rêves de la nuit, trois gerbes de colombes
Ont jailli, trois envols lisses, vers les fontaines
Expansives de l'aurore. Dans l'éclair frais
De leur ombre se sont éveillés la source et
La fleur et le vent. Les arbres scintillent. Fête !*

*J'ai dormi longtemps, le sommeil étale
Des nénuphars abandonnés par le courant.
Un soleil tardif et inconstant éclairait
D'un jour mauve l'oubli de ma vie hasardeuse.
Combien de mois ont-ils passé ? Combien d'années ?*

*Ah, demeure l'éblouissement de l'éveil !
Ma tête est un parc de lauriers-roses en fleur
Où frémit l'élan impatient de cent colombes
Altérées d'aurore.*

Le titre « Envol » qu'illustre une photographie couleur gris-blanc survolée par des colombes qui sont en harmonie est un exemple de présentation des poèmes du recueil. Il s'agit d'une image certes figurative de cette ascension, mais c'est en lisant le poème qu'on découvre que cette photo est une mine de symboles, qu'elle est un discours parallèle, une réécriture des idées principales de ce poème liminaire. Lesquelles idées, seront à leur tour, redistribuées dans les poèmes qui suivront. Cette photo est une page gris-blanc survolée par des colombes en position d'envol, mais également, noyées par le gris, d'autres éléments de la nature que sont les arbres, la source, la fleur tout comme ce qu'on ne saurait voir, même s'il faisait jour, le vent. Mais tout cet ensemble est orchestré dans un mouvement semblable à celui des idées du poème.

Sur le plan des idées, la précision des mots constitue le fondement des idées originales du poète. En effet, sous le regard d'un narrateur, on assiste à l'éveil de la nature dont la finalité revient à faire comprendre au lecteur que la vie est l'équivalent de la fête. D'où la mise en relief de cette notion à la fin de la première strophe. Car à la fin de la première strophe du point de vue syntaxique, le mot « fête » constitue à lui tout seul une phrase. Cette strophe est un sizain composé de quatre phrases ; la première, du vers 1 au vers 4, la seconde du vers 4 au vers 6, la troisième, le milieu du vers et la quatrième, la fin du vers 6. A partir de ce point focal, « fête », on peut remonter aux

différents éléments qui ne sont que ses radiations : arbre, fontaines, envol des colombes, rêve et jardin. Il s'agit de termes autour desquels le système thématique du recueil entier sera construit. Les poèmes suivants développent les thèmes relatifs à la nature, à la vie, à la paix, à la beauté, à l'art comme au savoir.

En outre, le fait que Fatho utilise des mots propres explique le fondement de la force des images. C'est en fait la pureté du langage qui explique le succès de ce recueil dans lequel la plupart des poèmes ne dépassent pas une strophe. Le poète semble avoir choisi de ne pas renouveler des clichés. La substance des textes privilégie l'image par des métaphores complexes. Les images d'identification, deviennent en même temps créatrices. Par exemple, dans "Pollen" l'image ne se contente pas de constater les simples rapports analogiques entre éléments de l'univers, elles les transcendent et parvient au domaine des symboles.

De même, notre poème de référence (3^{ème} strophe), par exemple s'achève sur une image analogique « *Ma tête est un parc de lauriers roses en fleurs* ». Mais c'est une métaphore métonymique qui établit un rapport d'identité non entre tête, partie du corps, mais son contenu le cerveau, et au-delà, l'imagination, et « parc de lauriers roses en fleurs ». Elle met aussi en évidence le changement d'espace sur la base de cette métaphorisation qui conduit au symbole. Par ce vers de synthèse, le poète se laisse découvrir sur ce à quoi il pense ressembler quand il est en état poétique. Identifier « tête » à « parc » signifie que dans cette situation, il est pleine extase. Il s'identifie aux choses merveilleuses que l'aurore lui permet de découvrir. Les « *cent colombes altérées d'aurore* » ne peuvent faire allusion qu'aux idées généreuses et optimistes qui foisonnent dans son esprit après un tel spectacle et qui sont prêtes à être exprimées. Tout un discours donc sur le plaisir intellectuel et le plaisir de la création littéraire quand on est inspiré. Ceci explique les raisons pour lesquelles « Envol » est la synthèse du recueil. Après lui se déroulent, comme un tapis, les différentes versions de cette quête de beau et du vrai, de la forme impeccable et du savoir, de la connaissance et chaque fois avec des images heureuses comme celles qu'on retrouve dans « Pollen » à la page 29. Ce poème lyrique de sept alexandrins en vers libres est construit autour de la

notion de régénérescence, et sur la base de l'identification entre "enfant" et "fleur". Il s'en dégage deux images fortes que nous relevons plus haut.

*« Les enfants poussaient à l'unisson
(...) et je rêve
Souvent de classes frémissantes de corolles »³⁷⁸*

Ce poème bâti sur une note nostalgique rappelle l'école du village, dans un cadre rural qui réconcilie l'enfant avec la nature ; il croît au rythme des végétaux et des fleurs en particulier (corolles) mais ne souffle mot de l'espace urbain qui sabote l'éducation des enfants tant les salles de classe sont surpeuplées et entre quatre murs où il règne une chaleur suffocante. Un autre poème d'une tout autre dimension « A celle qui dort » d'où est extrait ce titre du recueil est un poème lyrique en une strophe de 18 vers mêlés sans aucun ordre, 1 octosyllabe, 1 décasyllabe, 3 enneasyllabe, 7 alexandrins, 2 vers de 13 syllabes, 2 vers de 14 syllabes, 1 vers de 15 syllabes et 1 vers de 16 syllabes. Nous aurions pu multiplier les exemples mais il nous faut conclure.

Poète à la fois classique et moderne, Fatho Amoy offre une version d'écriture poétique intéressante à plus d'un titre. Ses textes pour leur forme relèvent de la très grande poésie. Ils représentent à coup sûr une des grandes réussites de la poésie de cette génération. A présent, d'autres expériences qui, cette fois-ci s'adressent non à la forme, mais à une certaine idée de la marginalisation qui caractérise certains poètes français.

III.5. Grobli Zirignon, un poète qui se dit maudit : *Comme la fleur*³⁷⁹

Ce texte de référence est extrait de *Dispersions*, la première œuvre poétique de Grobli Zirignon. L'auteur propose un lyrisme philosophique³⁸⁰, un

³⁷⁸ Fatho Amoy, « Pollen » in *Chaque aurore est une chance*, Abidjan, Ceda, 1980, p.29.

³⁷⁹ Voir C.132

genre qui est pratiqué parmi les poètes africains. Chez Tanella Boni, malgré le fait qu'elle écrive les histoires de vie, on retrouve des fragments qui sont assez proches de la philosophie. Les poètes béninois Michellis Azando, *Au fil des temps au fil des idées* (1990) et Florent Hessou, *Mémoire d'écran* (1995) écrivent à leur manière des poèmes philosophiques. D'une certaine façon, les poèmes de Locha Mateso entrent également dans ce créneau, *Les falaises de la raison* (2000). Cependant, notre texte de référence représente une illustration originale de ce type de poésie par une thématique et un style tournés vers les mêmes objectifs.

III.5.1. Regard sur la thématique dans *Comme la fleur*

En toile de fond, nous sommes en face d'une thématique de type baudelairien comme l'illustre "Le spleen de Paris", les poèmes sont en prose. Y manquent cependant, l'extase de la vie et la fascination du beau qui, chez lui, caractérisent notre monde. Y manquent aussi l'unité des contraires que constituent le péché et la pureté. Ici, on cherche encore vainement ce culte de la forme apparenté aux Parnassiens, toutes choses qui offrent de l'auteur des *Fleurs du mal* une nature complexe.

En effet, ce texte est composé de treize strophes de dimensions inégales. Mais de la strophe 2 à la strophe 5 toute la thématique naît du même actant : l'homme (son destin, l'insignifiance, la vanité de sa vie, sa propension à la violence gratuite etc...) Il en est de même pour les strophes 8, 9 et 10. Au total, nous pouvons affirmer que le poème est dominé par des considérations d'ordre philosophique sur l'homme. Dans cet ensemble, 5 strophes sont lyriques. Il s'agit des strophes 6, 7, 11 et 12. Ce lyrisme se nourrit de l'ennui. Baudelaire ne dit-il pas que « *l'ennui* »³⁸⁰, c'est l'ennemi ; du dégoût, de la routine qui est source de cet ennui ; du désir d'évasion, un thème que Baudelaire a traité aussi bien en prose qu'en vers ; de l'inadaptation à ce monde, laquelle explore le désir d'évasion. Le même Baudelaire développe longuement ce thème poèmes comme "l'Albatros" et "le Cygne."

³⁸⁰ Une poésie dominée par le raisonnement. On y défend plus une thèse qu'on ne laisse échapper les pulsions de l'âme.

³⁸¹ Charles Baudelaire, « Au lecteur » in les *Fleurs du mal*, Paris, Hatier, 1965, p.13.

III-5.2- Au plan stylistique

Nous avons un texte caractérisé par une expression dépouillée, constamment soutenue par la comparaison simple et, quelquefois, par la métaphore. Trois morphèmes de comparaison (comme, ainsi, à la manière) sont distribués dans toutes les strophes sauf la dernière. Dans les strophes 8 et 9, le poète apparaît apatride :

« *Ta patrie*
C'est le coin de terre
Où tu peux planter la tente
Et bivouaquer »³⁸²

« *L'homme digne de ce nom*
N'a pas de sol
Comme le manioc son frère »³⁸³

D'une manière générale, la formation philosophique de l'auteur pèse lourdement sur ce texte. On comprend pourquoi sans le dire, il manifeste une parenté avec Charles Baudelaire.

En outre, ce texte se signale comme solidaire du mythe du bon sauvage, à la fin de la strophe 12 lorsque le poète rêve d'être « *la vache dans le pré* ». Il y a là tentation de la vie sauvage qui a vraiment le secret du vrai bonheur. On ne peut s'empêcher de voir ici une allusion à Bernardin de Saint Pierre (Jacques Henri 1737-1814) et à son œuvre *Paul et Virginie* en 1788. A côté de cet exemple de rapprochement avec le poète français, il en existe un autre qui, lui, manifeste de véritables affinités avec Baudelaire. C'est le poète Maurice Koné qui peut être considéré comme un poète maudit.

III.6. Maurice Koné, Poète maudit³⁸⁴

³⁸² Grobli Zirignon, *Dispersion*, Paris, Silex, 1982, p.14.

³⁸³ *Idem*, p.15.

³⁸⁴ Voir C.133 et C.134

Nous nous appuyons sur quatre poèmes brefs tirés du même recueil, *Argile de rêve*. Ces textes présentent à certains points des similitudes. C'est pourquoi, nos remarques s'adressent à tous à la fois. Ce sont des textes isolés qui relèvent tous de la poésie lyrique : "J'ai peur", "Champêtre" et "La maman et son bébé". Le poème "Ce que j'attends" est un hymne à la femme, caractérisé par son contenu moral donc didactique.

Au plan thématique, les trois premiers sont dominés par le thème de la souffrance. Dans le poème "Ce que j'attends", en revanche, le thème est la maternité ou de façon précise, la noblesse de la maternité. Dans tous les quatre textes, l'on relève un profond attachement à la vie : peur de la mort ("J'ai peur"), amour et respect de la vie maternelle, celle que vivent notamment les simples laboureurs ("Champêtre"), hymne à la femme comme provocatrice ("La maman et son bébé"), grande souffrance d'une stérilité ("Ce que j'attends"). Nous avons ici affaire à un poète de la douleur, un poète maudit qui vit sa vie comme une tragédie, à la manière d'un Rimbaud, d'un Adiaffi ou d'un Grobli. Le poème "J'ai peur" démontre que Maurice Koné n'est pas un poète de haute spiritualité, à la manière d'un Claudel et ce, malgré l'évocation sèche de la divinité à la quatrième strophe du poème "Ce que j'attends".

Sur le plan formel, les poèmes se caractérisent par un style dépouillé avec des images simples et un vocabulaire non recherché. Ce sont des textes qui interpellent d'une manière ou d'une autre. Comme le dit Charles Nokan, il y a des poèmes dans lesquels le contenu lui-même est poétique. C'est le cas ici.

Les quatre textes sont, pour la plupart, dénotatifs, et les images y sont rares. Quand elles apparaissent, elles sont à peine voilées. Le texte « J'ai peur », par exemple, est composé de 5 strophes dont les 4 premiers se renvoient en écho 2 par 2 et la dernière à valeur de conclusion. La première est un quatrain et les quatre autres sont des quintiles.

Les deux premières strophes fonctionnent sur la base du blues³⁸⁵ avec un parallélisme syntaxique au niveau des trois premiers vers :

³⁸⁵ Genre musical né aux Etats-Unis sur les champs de canne à sucre dans lesquels travaillaient les esclaves noirs venus d'Afrique. Les textes fonctionnent sur la base de la répétition d'un des deux vers qui les composent, soit intégralement soit avec quelques variations.

1	« j'ai peur	4	« j'ai peur
2	quand je pense	5	quand je songe
3	qu'un jour » (Strophe 1)	6	qu'un jour »

(Strophe 1)

La différence entre ces deux séquences réside dans l'emploi du verbe "penser" et "songer" qui renvoient à une même réalité, le moment où le poète est rempli d'effroi.

Quant au vers 4 qui exprime l'heure fatale : « *la mort viendra me prendre* », il est explicité par les vers 8 et 9. Alors, il y a un approfondissement du processus imageant (la personnification de la mort) en ce qui concerne le constat de ce qui reste de l'homme après la mort, « *un monceau d'os*' / « *parmi les débris de la terre* » (v8 et 9). La quatrième strophe approfondit, dans sa première partie, l'idée contenue dans la première strophe par une gradation du processus imageant qui renvoie à la mort : « *Où je m'en irai les pieds devant* » (v.17). « *Aller les pieds devant* » exprime la position de l'homme immobile sans vie qui ne peut bouger que quand les autres le portent. C'est une expression pour dire être mort.

Dans la seconde partie, cette strophe projette la désolation qui règne dans la communauté après la disparition d'un être. L'autre face du thème est la douleur. La troisième strophe exprime l'idée de la fuite du temps que symbolise le vers 11 "Un cheveu blanc sur ma tête", qui nous rapproche inexorablement de la fin des jours. La cinquième strophe opère une rupture avec la structure des précédentes. Elle sert de conclusion, du moins elle contient en son sein une volonté de synthétisation. Elle laisse éclater l'inexprimable douleur, véritable cri de cœur du poète. Les termes qu'il utilise en disent long ; il s'agit d'une imprécation :

« *O fatalité ! O mort terrible !*
Angoissant spectre qui fait peur
Quelle est cette douleur
qui m'emplit de tristesse ?

*O mort ! »*³⁸⁶

Ce trop plein de lyrisme à la forme conative et aux antipodes du dernier vers qui lui, est dénotatif, constitue le signe du glas qui s'annonce :

« J'ai peur de la voix prochaine ».

Poète de la douleur, Maurice Koné est également le poète de l'angoisse. Les textes « Epine » et « Le drogué » évoquent Baudelaire. L'un fait allusion à l'ennui source de tant de fatigues :

*« Mon âme sensible m'effraie
Et pour ma vie
Elle nage dans la rivière
De mes larmes secrètes »*³⁸⁷

*« Mon sourire est un bouclier
Où je cache ma lourde peine
Et où j'arrête les flèches de l'ennui »*³⁸⁸

Dans l'autre, « Le drogué », le poète désigne ses maîtres :

*« Je suis le drogué comme Baudelaire l'était
Ainsi que le fou qu'on appelait Verlaine
Pour oublier les misères

Il faut s'oublier
Et la pipe me rappelle les longs voyages »*³⁸⁹

Qui a lu “Enivrez-vous” des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire connaît la source d'inspiration de ce poème.

³⁸⁶ Maurice Koné, « J'ai peur » in *Argile du rêve*, p.11.

³⁸⁷ Maurice Koné, « Epines » in *Argile du rêve*, p.42.

³⁸⁸ *Idem*, p.42

³⁸⁹ Maurice Koné, « Le drogué », *Op.cit.*, p.45.

« Il faut être toujours ivre, tout est là ; c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

*Mais de quoi ? De vin, de poésie, ou de vertu à votre guise, mais enivrez-vous ! »*³⁹⁰

Les expériences auxquelles nous avons eu accès directement nous montrent que nous sommes loin d'imaginer combien immense reste le champ et d'exploration des nouvelles écritures. Nous parlons ici de néo-classicisme mais c'est en fait une écriture métisse dans lequel le trait dominant reste la recherche d'une régularité qui sache équilibrer les sons et les sens. Dans cette perspective, Williams Sassine et Bernard Zadi Zaourou à coup sûr arrivent à ouvrir des pistes faciles d'accès parce qu'ils ont bâti autour d'une règle minimale. L'un, une fusion des arts, conte et poésie, l'autre une sorte de courts poèmes parlés soutenus par une logique de parallélisme oppositionnel et tirant des conclusions d'ordre général. Que nous réservent les poèmes créés sous l'influence de l'oralité ?

CHAPITRE III

LES ECRITURES POETIQUES SOUS INFLUENCE DE L'ORALITE

De tous les modes d'expression littéraire, la poésie est celui qui opère directement sur le langage et se faisant, il intègre sans médiation toutes sortes de style qui entrent dans son sillage. C'est ainsi que les écrivains africains se disent pour la plupart d'entre eux s'inspirer de l'oralité. Or, ce domaine est aussi vaste que le continent. En plus, jusqu'à ce jour, il n'y a pas eu un traité, une thèse, un essai se consacrant à l'esthétique de l'oralité, mettant en évidence les grands canons de l'oralité. Autrement dit, il n'existe pas encore un ouvrage qui explique comment la poétique orale créé en matière de poésie comme ce fut le cas dans le domaine du proverbe. Jean Cauvin, à partir de l'ethnolinguistique, a mis au point sa théorie de l'homothèse dans son Doctorat d'Etat sur le fonctionnement esthétique des proverbes minyanka. En montrant

³⁹⁰Baudelaire, « Enivrez-vous » in *Petits poèmes en prose ou Le Spleen de Paris*.

comment le fonctionnement esthétique détermine ce qu'il est convenu maintenant d'appeler en stylistique la forme du sens et/ ou le sens de la forme, il indique la manière dont le proverbe, dans sa structure même, est ouvert pour capturer et imprégner à son fonctionnement tous les changements sociaux qui se produisent de façon éternelle³⁹¹. Pour ce qui est des autres genres de notre poésie classique, des descriptions en ont été faites dans des monographies. On peut citer les ouvrages de Jahn, *Muntu* et *Manuel de littérature négro-africaine*, Kuma de Makhily Gassama, la thèse du Doctorat ès-lettres et sciences humaines en 1986 de Jean Derive : *Fonctionnement sociologique de la littérature orale (exemple du Dioula de Kong en Côte d'Ivoire)*, le dernier chapitre du Doctorat d'État de Bernard Zadi Zaourou. Mais nous sommes loin du compte. Ce manque fait qu'il est difficile de juger de la poétique orale et même d'en parler sérieusement, nous voulons dire, sur les bases scientifiques.

Comment devons-nous aborder une telle étude ? Sur quel repère bâtir un raisonnement cohérent ? Et d'abord qu'appelle-t-on oralité ? Souvent,

³⁹¹Les travaux de Jean Cauvin sur les proverbes Minyanka (Mali) ont permis de concevoir deux méthodes d'approche des textes littéraires : un mécanisme poétique appelé homothèse et une vision du rythme. En ce qui concerne l'homothèse, voici ce qu'il en dit : «on pose dans l'énoncé une situation imaginaire pour en décrire une autre, celle qui est vécue». L'énoncé, en fait, n'est rien d'autre que le genre de formule qui apparaît chez Jousse. Ce que Jousse a positionné en théorie, Cauvin le traduit en méthode mais dans les explications, cette méthode elle-même finit par se convertir en théorie, celle de la pensée imageante qui a des implications jusque dans l'organisation d'autres types de textes en dehors du proverbe ; on le voit bien dans sa vision du rythme. Pour analyser le rythme, Cauvin propose deux concepts : le rythme superficiel et le rythme profond. Le premier concerne l'organisation des vers, le second intervient dans la lecture de la structure intégrale d'un texte, si ce dernier comporte en son sein des séquences parsemées, identiques ou dérivées du début à la fin du texte. Ce qui donne à ce texte-là un aspect spiralé, en tout cas, c'est une expression dont Cauvin lui-même se rend compte: « *Dans une conversation en proverbes, dans un conte, dans un chant, dans les palabres, ou même dans les noms individuels, on a l'impression que la pensée tourne en rond, que tout est dit dès le début, ou du moins suggéré et qu'en même temps tout reste à dire* ». Ceci pourrait être en fait l'explication de la présence des séquences identifiées, car elles constituent des espèces de nœuds à partir desquels se déploient de nouveaux développements. Un certain nombre de poèmes en prose au long cours des écrivains africains sont ainsi composés partiellement ou intégralement. Citons pour mémoire : *Quand s'envolent les grues couronnées* de Pacéré, *Aube prochaine* de Zadi Zaourou, quelques passages de *D'Eclairs et de foudres* d'Adiaffi, *Afriku'Adieu* de Florent Hessou. Il s'agit bel et bien du mécanisme Jouszien du processus de Formalisme. On résume des comportements humains dans le but de les rejouer autant de fois qu'il serait nécessaire. Par rapport à ce que nous savons de Jousse, nous pensons que ses travaux se situent en amont de ceux de Cauvin et, s'il nous était possible d'avancer cette hypothèse, nous dirions que le premier a joué le rôle de théoricien (découvreur du Formalisme) que le second a su mettre en pratique, c'est-à-dire convertir en méthode. D'autre part, Cauvin achève son propos sur l'importance de l'homme dans la société, là où a commencé Marcel Jousse, l'anthropos, dans la dimension que déjà Jung lui donnait, «l'âme collective de l'humanité».

pour répondre à cette question, c'est tout naturellement qu'on passe des problèmes relatifs à la voix, à ceux de la tradition orale. Et bien entendu on succombe en s'occupant des manipulations plutôt que de celles liées à l'essence du phénomène. Celui qui a perçu le problème et qui en a proposé les contours c'est le médiéviste Paul Zumthor : Il distingue « trois types d'oralité correspondant à trois situations de culture. L'un, primaire et immédiat ne comporte aucun contact avec l'écriture. En fait, il se rencontre seulement soit dans des sociétés dépourvues de toute symbolisation graphique, soit des groupes sociaux isolés et analphabètes. » Les deux autres types relèvent d'une situation de coexistence entre l'oralité et l'écriture. L'auteur explique :

*« Je les ai nommés respectivement oralité mixte quand l'influence de l'écrit y demeure externe, partielle et retardée ; et oralité seconde quand elle se recompose à partir de l'écriture au sein d'un milieu où celle-ci tend à exterminer les valeurs de la voix dans l'usage et dans l'imaginaire. »*³⁹²

Plus loin il affirme :

*« C'est pourquoi je préfère au mot d'oralité celui de vocalité, c'est l'historicité d'une voix : son usage. Une longue tradition de pensée, il est vrai, considère et valorise la voix en tant qu'elle porte le langage, qu'en elle et par elle, s'articulent les sonorités significatives. Pourtant, ce qui doit nous retenir d'avantage, c'est la fonction large de la voix dont la parole constitue la manifestation la plus évidente, mais ni la seule ni la plus vitale »*³⁹³

Cette définition a l'avantage d'être ouverte et de permettre une analyse sereine de quelque côté qu'on se trouve. On pourrait même retrouver les niveaux

³⁹² Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, 1987, p.18-19.

³⁹³ *Idem*, p.21.

d'influence, et même examiner dans ces conditions-là ce qui, de l'oral ou de l'écrit a déteint sur la production.

En ce qui concerne nos textes, nous les envisageons dans le cadre de l'« oralité seconde » car produits dans une société dans laquelle l'écriture en tant que mode d'éducation de masse est plus récente que l'oralité qui, elle, a édifié les fondements de cette société. Dans ce contexte, du point de vue théorique, l'analyste définit les critères auxquels obéit le texte poétique :

*« Au sein d'une société connaissant l'écriture, tout texte poétique, dans la mesure où il vise à être transmis à un public, est matériellement soumis à la condition suivante : Chacun des cinq opérations qui constituent son histoire (sa production, sa communication, sa réception, sa conservation et sa récupération) se réalise soit par voie sensorielle orale-auditive, soit par le moyen d'une inscription offerte à la perception visuelle, soit plus rarement- par ces deux procédures concurremment. Le nombre des combinaisons possibles est élevé et la problématique, ainsi, diversifiée. »*³⁹⁴

La pertinence de ces résultats montre combien limitées sont les propositions de rubrique autour desquelles nous allons devoir examiner nos textes sélectionnés mais nous allons nous y faire. Nous ne pouvons que nous appuyer sur les éléments qui ont été dégagés et qui offrent quelques constances donnant une idée approximative ou du moins partielle de ces canons de l'oralité que contiennent les différents paliers que représente le schéma regroupé sous l'expression "Poètes sous influence de l'oralité". La poésie écrite contemporaine est une poésie en quête de personnalité. C'est au souffle du terroir que les écrivains s'adressent au public : « fouillez, bêchez »³⁹⁵ affirmait Jean de La Fontaine. Des concepts nouveaux circulent depuis un certain temps, servant de base à une classification des créateurs ayant pour repère l'oralité et qui se

³⁹⁴ Paul Zumthor, *Op.cit.* p.19.

³⁹⁵ Jean de La Fontaine, "Le laboureur et ses enfants" in *Fables*, LV, Fable IX.

distribuent par rapport à elle : oralisme rejoint la notion de l'oralité seconde de Zumthor et néo-oralité celle de l'oralité mixte

Les poètes de la Négritude avaient découvert l'oralité à travers les africanistes : Marcel Griaule, Léo Frobenius, notamment à l'exception de Senghor qui, après les études, est retourné faire des recherches lui-même sur le terrain sénégalais. Or, tous les poètes de la deuxième génération qui ont un nom et qui comptent ont été d'abord et avant tout des chercheurs en tradition orale. Nous les avons appelés les « poètes oralistes ». A l'opposé, se trouvent les « poètes néo-oralistes » qui, eux, sont des poètes qui ont pour canal, la musique. La vision que nous avons donnée reste valable³⁹⁶. Les oralistes sont des poètes de l'écriture qui puisent le plus largement possible dans les richesses, les trésors, les canons de l'esthétique de l'oralité. Ils sont répartis en deux classes dont la différence ne tient qu'à un problème de degré. Les poètes oralistes comme Adiaffi, Sony Labou, Tchicaya, Zadi Zaourou et bien d'autres, restent des poètes de l'écriture quand bien même leur pulsion de base est fidèle au mode de conduite de la parole écrite. Ce serait même une erreur de dire qu'ils soient traditionalistes. En revanche, nous sommes dans un cadre différent avec Pacéré, Hampaté Bâ en particulier et Massa Makan Diabaté. Ces poètes opèrent, exécutent et obéissent aux mêmes critères que ceux qu'on définit pour les poètes oralistes, mais il faut ajouter d'autres critères qui font d'eux des héritiers authentiques des griots. Hampaté Bâ est un créateur qui répond le moins possible au mode de création du style écrit. Qu'il s'agisse de *Kaïdara* qu'on considère aussi comme un poème ou d'autres genres qu'il a abordés, il reste atypique. Massa Makan est visiblement un griot lettré. *Janjon* ou *Kala Jata* sont l'expression de l'oralité. Ce n'est pas un hasard si Pacéré a parlé de la « bendrologie » dans, *Poème pour Koryo* ou *La poésie des griots* pour ne citer que ces titres qui sont la transcription du tambour parleur. D'abord le N'zassa.

³⁹⁶ Annales de l'Université d'Abidjan, T2, 1989. Nous analysons dans un article intitulé : « La poésie néo-oraliste » les notions dérivées du concept d'oralité, p.147-166. Les notions sont de Zadi Zaourou.

I. LE N'ZASSA

Nombreux sont les écrivains africains, poètes, romanciers ou dramaturges qui pratiquent une écriture que l'expression "N'zassa scripturaire" qu'Adiaffi a consacrée. Le terme "N'zassa"³⁹⁷, concept défini par Adiaffi à la quatrième de couverture de *Les naufragés de l'intelligence* signifie pièces raccordées en langues Akan (Agni, Baoulé) en Côte-d'Ivoire. Transposé en littérature, il est l'équivalent de "mélange des genres". Adiaffi a trouvé le concept, mais le fait était déjà présent chez Charles Nokan qui a même esquissé une théorie à ce sujet. Cette constante dans la poésie d'hier et d'aujourd'hui est une tendance parmi beaucoup d'autres. Les canons de l'oralité demeurant, en effet, presque illimités dans leur potentialité de production de la poéticité. Nous examinons quatre formes de cette tendance : un texte d'Agbossahessou extrait des *Halènes sauvages*, l'un de Jean Marie Adiaffi tiré de *D'éclairs et de foudres*. Il y a aussi les textes : « Lettre à Sony » de Caya Makhélé et « Une voix dans la nuit » de Niangoran Porquet qui illustrent d'autres aspects.

I.1. *Oremus*, un poème sacré extrait des *Halènes sauvages*³⁹⁸ d'Agbossahessou

Dans ce texte, le "N'zassa" s'illustre dans l'union de deux formes qui se succèdent. La première forme (qui occupe la première partie aussi) est un récit de type romanesque tandis que l'autre partie relève d'un lyrisme pur. Le récit porte sur la description d'un paysage désertique en période de saison sèche. Un personnage central, Aboubakar, berger et prince, sur un chameau, parcourt l'espace. Son troupeau et lui sont en quête d'oasis. Le temps semblait s'arrêter tant l'atmosphère est suffocante. Et puis, un déclic apparaît. C'est une

³⁹⁷ Kobenan N'guettia Kouadio a travaillé sur ce concept dans sa thèse de Doctorat unique : *De l'expressivité au sens dans la poésie ivoirienne d'expression française*. Le terme qu'Adiaffi a employé pour la première fois à la 4^e de couverture de *Les Naufragés de l'intelligence*, fait référence, dans nos développements à la pratique intergénérique et à l'esthétique fusionnelle qui la sous-tend. Chambéry, Université de Savoie, 2005. De même, Pascal Foba en a parlé dans sa thèse *Poétique et approches stylistiques de la poésie africaine : Etude à partir de quatre œuvres de l'Afrique de l'ouest francophone*, Université de Paris IV, 2006, dans la partie consacrée à l'intergénéricité et à l'esthétique fusionnelle qui la sous-tend.

³⁹⁸ Voir C.12.

palombe, un oiseau, symbole de la proximité de l'eau. Alors, la vie reprend déjà à cette prière du berger :

« *Ramier, divin messenger,
Qu'el-Nabi te bénisse* »³⁹⁹

C'est sur une note invocatrice qui démarre la deuxième partie, établissant le parallèle entre la partie précédente qui lui donne sa source.

Le poème lyrique est construit sur la base du discours conatif, au mieux, à partir du couplage entre discours émotif et discours conatif, avec des accents incantatoires par moments. Le sujet, c'est l'invocation de la déesse AZIZA, divinité de la fécondité chez le peuple Fon. Deux thèmes importants constituent le texte : le thème de la transhumance vers un monde de félicités éternelles et celui de l'amour. L'expression de la magie de l'amour termine le poème :

« *O toi qui sais adoucir les peines,
Et faire d'une larme une perle,* »⁴⁰⁰

Le texte est bel et bien une prière, "Orémus" (Prions). Aziza, nous l'avons déjà souligné, est la muse dans la culture fon, l'ange de la fécondité, comme Sitou est l'archange de la bénédiction chez les Ewe du Togo dont le poète Dorkenoo révèle les propriétés et les fonctions. "Orémus" est un "N'zassa" non seulement des genres mais également des cultures. Car, deux religions se retrouvent dans le même espace et se complètent : la religion musulmane (*Allah ! dit-il maintenant l'oasis est proche*) et la religion animiste que symbolise l'adresse à Aziza – (*O Aziza, viens comme la colombe du désert, viens.*). L'auteur de ce texte n'est personne d'autre que le poète Béninois Agbossahessou, nourri à plusieurs cultures, animiste, chrétienne et musulmane qui se manifestent dans ce poème de grande érudition portant le synchrétisme religieux au sommet des prouesses poétiques.

I.2. D'Eclairs et de foudres de Jean Marie Adiaffi

³⁹⁹ Agbossahessou, *Op.cit.*, pp.5-7.

⁴⁰⁰ Agbossahessou, *Op.cit.*, pp.5-7.

Ce texte est un poème qui mêle poésie, prose et dialogue théâtral. Il est composé d'une série d'antiphrases ayant pour résultat l'unité dialectique : l'unité des contraires. Au plan stylistique, le poète use de l'anthropomorphisme : balafon, cora, tam-tam, fleuve (parole de fleuve), épine, lion, momie. Dans la recherche de cette singularité, là où certains entrecourent des récits de chants, on assiste chez Adiaffi, à une incroyable folie de mots qu'il coule d'un trait dans un discours discontinu créant un ensemble sans frontières mais également impliquant d'autres disciplines, d'autres arts, philosophie, histoire notamment avec la pertinence du discours conatif, mettant en relation le moi et tout cet univers.

« Balafon frappe-moi ça balafon

Cora frappe-moi ça cora

Tam-tam frappe-moi ça tam-tam

Pierre parole de pierre

Épine parole d'épine

Fleuve parole de fleuve

Lion parole de lion

Momie parole de momie »⁴⁰¹

Cette œuvre, *D'Éclairs et de foudres*, dans l'écriture des poèmes africains, a pris des proportions et de l'ampleur telle qu'elle apparaît, à l'heure du bilan, comme l'une, peut-être même, la plus révolutionnaire des poèmes de son époque du point de vue de la créativité. Si elle se trouve sur les mêmes longueurs d'onde que *Fer de lance* de Zadi qui le révèle, elle reste plus ouverte. Chez l'un, apparaissent les dimensions logiques, plus humaines du discours, plus accessibles. Chez l'autre, le recours plus prononcé à l'art de la scène dans la circulation de la parole poétique se matérialise par des pôles bien définis, le poète et Dowré son second et le public-cible, rendant moins évident le décodage de l'ensemble. Chez l'un et l'autre, nous avons affaire à des textes au

⁴⁰¹ Adiaffi, *D'Éclairs et de foudres*, Abidjan, CEDA, 1980.

long cours qui occupent l'espace d'un livre entier avec un thème central et des thèmes secondaires en grande quantité.

Le thème du texte de référence est bien la métamorphose ; mais il s'agit d'une thématique animiste, car il est bien question des morts et de leur sort tandis que le thème principal de *D'éclairs et de foudres* est le réquisitoire avec deux constantes : d'un côté, le pouvoir et ceux qui le président, et de l'autre, le peuple travailleur présenté comme une force indivisible et toujours en mouvement. Quand on y ajoute tout l'univers symbolique composé d'abord du couple fécond "Ciel et Terre" saisi d'un point de vue anthropomorphe en conformité avec les vieux mythes du continent africain dans lesquels le ciel est l'homme et la terre la femme qui s'accouplent pour donner toutes sortes de vie. On relève un symbole aussi opérateur que "Le vieux nègre pendu" à l'entrée du village mais dont le cadavre sécrète de l'or qui n'est rien d'autre que le caractère voilé de la voix de la liberté ; ou encore "La folle Akissi" qui prononce des paroles justes et vraies, des paroles de clairvoyance, un symbole construit selon Adiaffi à partir de la transe africaine (qui fait parler les morts) et la folie grecque, le moyen médiumnique par lequel les dieux parlent aux hommes.

Entre ces différents pôles, c'est dans une atmosphère dramatique et tragique que le poème se développe. L'oppression du peuple est constamment dénoncée et, de surcroît, le peuple et le pouvoir se retrouvent face à face, une situation antagoniste qui devient le moteur du poème entier jusqu'au dénouement où on voit la ruine du pouvoir sous la pression de toutes les forces vives. Mais c'est surtout le triomphe de la parole juste, bonne et vraie, c'est-à-dire, la poésie. D'où le rôle primordial de la parole poétique pour Adiaffi. Il dit que :

*« Alors surgit
La voix incendiaire
Du peuple
Le chant de BRAISE
Pour une liberté en flammes »*

A savoir que la poésie est une parole de liberté à l'assaut des pouvoirs du mal :

« *Alors vous tous Rois Dignitaires Notables*

PRENEZ GARDE

(...) Vous êtes des maux (...) »

Et cette action incombe au poète qui, lui, est conscient de la situation du peuple bâillonné et qui est en droit d'attendre que quelqu'un lui rende sa voix. C'est au poète d'accomplir cette tâche quels que soient les risques. D'où le culte du mot. *D'Eclairs et de foudres* s'affirme aussi comme l'écriture de la terreur. La théorie du "N'zassa scriptuaire" qu'a défendu Adiaffi de son vivant relève non seulement de la forme d'écriture mais aussi et surtout d'une rencontre de cultures. Philosophe ayant été initié aux fondements et formations de plusieurs peuples, le poète a pu procéder à leur reproduction esthétique par l'adresse de sa plume. Cette remarque vaut en grande partie pour bon nombre d'intellectuels de tous les pays, nourris à diverses sources. Des poèmes en témoignent largement dans ce corpus. Ce sont les poèmes *Afriqu'adieu* de Henri Hessou, *Mémoire d'écran* de Florent Hessou, *Maieto pour Zékia* de Bohui Dali, « Déjà vu » de Noel Ebony, *Fer de lance* de Zadi Zaourou, « Chant à la mémoire de Sunjata » de Massa Makan Diabaté, *Kala Jata* de Massa Makan Diabaté, *Kamandalu* de Lamine Sall. Intéressons-nous à présent à un poème qui illustre autrement le même genre mais dont la composition est ce qu'il y a de plus complexe. C'est le poème de Caya Makhélé.

I.3. Lettres à sony, *Lettre de Caya Makhélé : fragment d'une lettre ressuscitée a Tansi pour Sony*⁴⁰²

⁴⁰² Voir C.101.

Ce poème est un autre type de N'zassa. Il ne s'agit ni d'une lettre à proprement dite, ni d'une pièce de théâtre, ni d'un fragment d'opéra. Mais c'est tout cela à la fois. Ce texte appelé *Lettre de Caya Makhélé* sous-titré "Fragment d'une lettre ressuscitée à Tansi pour Sony" est un texte inédit en hommage au pote Sony disparu. Son originalité tient du fait qu'il fasse la jonction entre plusieurs arts : la poésie, la musique et le théâtre. Il est structuré comme un genre dramatique jusqu'aux didascalies. Se trouvent en présence, trois personnages (un homme et une femme et une autre voix) dialoguant entre eux et occupant l'espace comme au théâtre. La poésie est présente par la fréquente référence aux images, par la pertinence du rythme accentuel et par cette série anaphorique. Les structures thématique et stylistique renvoient à une séquence d'opéra.

I.3.1. Caractéristiques de la structure

Ce poème est d'un seul tenant mais dont nous percevons les différentes parties par les propos des personnages. Dix répliques en tout, donc dix strophes qui peuvent néanmoins être regroupées en trois parties. La première partie comprend les quatre premières strophes. Ce sont les sauveurs dans une vie terrestre. La deuxième partie rassemble les strophes 5, 6, 7, 8, et 9. Elles renvoient au serment d'amour qui lie l'homme et la femme pour l'éternité. Quant à la troisième partie, elle ne concerne que la dernière strophe. Ici, c'est le livre gage de la vie. En réalité, cette organisation interne que nous venons de dégager est purement arbitraire ; car, en fait, ce poème comme son titre l'indique, correspond à l'esprit de la lettre. Examinons donc le contenu sémantique en faisant des remarques sur les conditions d'énonciation et d'orientation thématique.

I.3.2. Contenu sémantique

D'abord, que dire des conditions d'énonciation ? Ce poème qui emprunte la voie de la lettre s'apparente à ce genre. Cette "causerie" entre un expéditeur et un destinataire que la distance sépare est rendue vivante par la présence des personnages. L'homme, la femme et l'autre voix. Mais l'objet ne change pas. On parle de la vie. On aborde toutes sortes de sujets sans transition. Cet échange de propos nous permet de comprendre que les deux interlocuteurs

ne sont plus de ce monde. Sony n'est plus et sa femme Pierrette l'avait devancé dans l'autre monde. L'homme et la femme qui semblent avoir partagé une vie antérieure évoquent leurs souvenirs face à une réalité qui les laisse impuissants. Mais ils sont extralucides puisqu'ils voient tout. C'est la première strophe qui clarifie la situation :

*« L'homme dit :
Nos semelles sont encore de pierre
Loin des pistes qui vacillent sous nos yeux
Loin déjà
Là-bas
Loin et si proches
Ainsi qu'une femme aime à corps et à souffle
Comme lorsque nous courions sur les crêtes d'espoir
Dans la poussière des jours soumis à l'aveuglette »⁴⁰³*

La vie dans la mort et les souvenirs se confondent pour donner une nouvelle réalité, un monde sans frontières qui permet aux défunts d'avoir un regard sur le traitement que les hommes font subir à la mémoire de Sony. En fait, le reste du poème lui est consacré, dans un discours intense à la fois émotif, conatif et référentiel, où la poésie triomphe à travers des multiples images et le rythme.

I.3.3. Images et rythmes dans cette lettre

I-3.3.1. Sur les images

De bout en bout en bout, ce poème offre un style élevé qui tient à la fois aux images traditionnelles comme les métaphores et à d'autres figures telles que la personnification. Citons quelques-unes.

La plupart des métaphores renvoient à la mort : « *Nos semelles sont encore de pierre* » (strophe 1, v.2), « *les vagues d'un fleuve de terre* » (strophe 7 v.2). Toutes deux traduisent un état de pétrification, de froideur. La

⁴⁰³ Caya Makhélé, *Op.cit.*, pp.99-100.

personnification, quant à elle, se retrouve au vers 4 de la strophe 9 : « *J'entends le rire de tes pas* », et elle indique en quoi la vie peut transcender la mort qui fige l'unicité de cet artiste qui apparaît toujours rayonnant de joie sur toutes les photographies qu'il a laissées de son vivant. Le texte ajoute :

*« Ce rire jaillissant à vivre et à chanter
A n'importe quel coin de la rue face à l'absurde »*⁴⁰⁴.

Mais à quel prix ?

*« Pour donner du temps au temps
Et nommer
Du fond de leur être
Les choses »*⁴⁰⁵

Sony, de son vivant, affectionnait les mises en scènes, sa technique dramatique étant fondée sur la dérision. Il voulait démystifier la réalité et atteindre la vérité. Par le rire, Sony redonnait vie aux choses. Mais ici, le rythme domine comme le souligne cette série d'anaphores :

*« Celles qui sont embuscades de vie
Celles qui sont silences lancinants
Celles qui fâchent et réconcilient
Celles qui sont pensées de demain »*⁴⁰⁶

Il s'agit d'une figure de style qui donne dans le rythme. Mais plus que les images, la beauté de ce poème réside dans la recherche des sonorités dont le passage le plus pertinent se rencontre à la strophe 7 avec la mise en évidence du rythme accentuel qui arrive parfois à la construction d'une structure rythmique pertinente.

⁴⁰⁴ Caya Makhélé, *Op.cit.*, p. 100.

⁴⁰⁵ *Idem*, p.100.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p.100.

I.3.3.2. Le rythme

Au niveau du rythme, il faut remarquer la manifestation de deux phénomènes bien distincts. Le rythme profond qui, selon Cauvin, permet la lecture de l'organisation interne d'un poème en s'appuyant sur des formules bien apparentées dans le texte et le rythme superficiel par lequel on apprécie l'harmonie interne des vers.

I.3.3.2.1. Le rythme profond

En ce qui concerne le premier aspect, ce poème intitulé "Lettre de Caya Makhélé" est écrit sous une forme épistolaire. Nous l'avons fait remarquer. Il nie la nature annoncée, donc il est faussement épistolaire. Par conséquent, les didascalies de la structure dramatique peuvent être considérées comme des séquences rythmiques. Nous pouvons donc conclure qu'il y a des séquences correspondant aux phases introductives des dialogues :

Séquence 1 : « *Au détour d'une phrase, l'homme dit* »

Et ses dérivés :

« *L'homme affirme* »

« *Elle l'écoute lui dire* »

« *Il attend d'elle ces paroles* »

Séquence 2 : « *La femme s'échauffe* »

Et ses dérivés :

« *La femme s'échauffe*

« *La femme s'écarte de l'homme qui prend le vide* »

« *Elle l'écoute lui dire* »

Séquence 3 : « *L'homme prend la femme qui prend l'homme, et ensemble* »

Séquence 4 : « *Alors les apaise une voix d'ailleurs* »

Séquence 5 : « *Posé sur un banc, un livre s'effeuille* »

Ce sont ces formules qui ont permis le tissage de cette parole poétique qui serviront à la dérouler selon les séquences qu'inspire le contenu sémantique

sur lequel nous reviendrons après avoir examiné ce qu'offre l'autre aspect du rythme.

I.3.3.2.2. Le rythme superficiel

Le texte de Makhélé est d'une recherche stylistique pertinente et cela se sent au niveau de chaque vers et parfois dans l'organisation de groupes de vers. Ainsi, ces deux extraits :

« Nos semelles sont encore de pièrre
Loin des pistes qui vacillent sous nos yeux
Loin déjà
Là-bas » (strophe 1)

« J'ai dansé nos danses d'antan
Susurrant aux oreilles d'un passant
Ce chant d'herbes folles et odorantes
En temps de rêves éveillés nourris de soleils » (strophe 7)

Le premier extrait signale la présence d'allitération en sifflantes sourdes /S/ dans les deux premiers vers : “semelles sont / des pistes qui vacillent sous nos yeux” et que termine la sifflante sonore /Z/ dans la liaison nos yeux.

On note également des assonances en /ε/ et /I/

En /ε/ dans semelles et pièrre au vers 1.

En /I/ dans pistesqui vacillent et yeux au vers 2.

Enfin, dans ces vers de 10 et 11 syllabes, on perçoit un certain rythme accentuel en ce sens que les accents toniques portent sur toutes les trois syllabes, marquant un rythme ternaire qui se poursuit au vers 3 « loin déjà » (3 syllabes) et qui chute au vers 4 « là-bas » (2 syllabes). On observe, d'ailleurs, une certaine similarité de ce passage avec le second par le même type d'allitération et les mêmes chutes tonales. Dans le deuxième extrait on peut lire :

Une allitération en sifflantes sourdes /s/ dans les termes : “dansé”, “nos danses”, “susurrant”, et “passant” ; un cas de sifflantes sonores au sein du groupe nominal « *aux oreilles* ».

Les cas d’assonance en an /ã/ au début des 4 vers composent le passage et à la fin des trois premiers vers dans les termes “dansé...d’antan” (v1), “susurrant...passant” (v2), “chant...odorantes”. En temps (v.4). Mais également en /ə/ dans les expressions “aux oreilles” (v.2) et “folles et odorantes” (v.3).

Le rythme accentuel est encore plus pertinent ici que dans le cas précédent. Le vers 1 de 8 syllabes donne un semblant de trimètre avec les accents sur *dansé*, *danses* et *d’antan*. De même, le vers 2 de 11 syllabes procède de la même manière, avec les chutes de voix toutes les trois syllabes : *susurrant aux oreilles d’un passant*.

Quant aux vers 3 et 4, ils présentent une contradiction sur le lexique similaire sur le fond métaphorique, sont composées 10 et 13 syllabes. Les accents toniques portent sur les syllabes 2, 6 et 8 pour le vers 3 ; tandis qu’au vers 4, ce sont les syllabes 2, 8 et 13 qui portent l’accent comme suit :

\ \ \ \
« *Ce chant d’herbes folles et odorantes*
En temps de rêves éveillés nourris de soleils »

Il s’agit là encore de rythme ternaire comme dans le premier extrait qui, ajouté à la sonorité douce (la consonne continue /s/) et aux voyelles éclatantes /ã/, /ə/, /e/, attribue à ce poème que, par la forme rien ne prédisposait au lyrisme, une sensualité intense. Cela est renforcé par une thématique appropriée. Le thème de la mort se développe de façon particulière ainsi que celui de la création littéraire.

I. 3.3.3. La thématique

Concernant la thématique, le poème mêle une vision eschatologique à celle de la résurrection. La mort et la vie après la mort sont évoquées par les deux personnages ; ce qui donne à ce poème non pas un dialogue, mais l’image d’un monologue à plusieurs temps. La mort est présente partout. Les deux

personnages savent qu'ils sont morts et expriment leur impuissance. Nous avons relevé pêle-mêle :

« *Nos semelles sont encore de pierre* » (strophe 1)

« *La nuit devient envahissante* » (strophe 2)

« *Jouant avec des restes d'humanoïdes désarticulées* » (strophe 3)

« *Comment hisser le bras qui dort dans la terre* » (strophe 4)

« *J'ai marché sur les vagues d'un fleuve de terre que depuis tu habites* » (strophe 7).

Ces expressions donnent une conscience claire d'une vie sur terre, mais par exemple à la différence des personnages de Pedro Paramo⁴⁰⁷, l'homme et la femme ne paraissent pas désespérés. Ils se réjouissent de ce que les hommes encore en vie ne les ont pas oubliés.

« *Mais voilà que tu te lèves*

Encore et marche dans le cœur des vivants

Vivement comme un astre que la pluie a fertilisé »

Cette joie qu'ils ressentent, ils la doivent à leur vie terrestre d'hommes de culture, surtout à la fonction d'écrivain de l'homme qui leur permet de survivre à la mort. La fortune de l'écrivain Sony, tel est le second thème de ce poème qui lève un coin de voile sur la poétique de Sony. La poétique de Sony apparaît dans la dernière partie du poème. Toute la vie était sujette à l'écriture chez Sony et tous les tons également. Celui, sérieux du *Quatrième côté du triangle* côtoie celui trivial à souhait de *Poèmes et vents lisses* et bien entendu, la critique ne lui faisant pas de cadeau et lui non plus n'économisait pas ses propos. Mais à présent comment répondre ?

La femme qui dit :

« *Comment prendre au pied de la lettre les mots travestis*

⁴⁰⁷ Titre de l'ouvrage paru en 1955 de Juan Rulfo, auteur mexicain ; ouvrage dans lequel tous les personnages sont morts y compris le héros Juan Preciado qui, au commencement du récit était le seul vivant.

Qu'une horde de ventriloques

Enrobe de souillures pelures de mal vie en ton nom » (strophe 4)

Et lui, renchérit :

« Comment dire parfois le mal souvenir qui s'attache à mes pas »
(strophe 8)

En si peu de temps, Sony a accumulé plus de textes critiques que la plupart de ses prédécesseurs, signe de l'intérêt que les uns et les autres portent à ses écrits. Ses livres ont toujours soulevé une vague de critiques, entre ceux qui trouvent original ce qu'il fait et ceux qui décrivent son style. Ce qui fait dire à Makhélé, à la fin de son poème, quand il évoque la façon pourtant vraie de révéler les choses telles qu'elles sont que :

*« Celles qui sont embuscades de vie
Celles qui sont silences lancinants
Celles qui fâchent et réconcilient
Celles qui sont pensées de demain »* (strophe 9)

Cette strophe sur laquelle nous achevons notre analyse représente une des meilleures figures de répétition, l'anaphore, illustrant le rythme sur le plan universel. Qui ne se souvient de cet extrait du *Cahier* où Césaire définit la Négritude par la négation emportée dans un flot verbal réitératif :

*« Ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole
Ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni l'électricité
Ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel »*⁴⁰⁸

La valeur incantatoire qui fonde cette figure et qui met en évidence ce passage a interpellé plus d'un poète africain. En l'utilisant, c'est une façon à eux de se rapprocher de l'âme du grand maître.

⁴⁰⁸ Aimé Césaire, *Op.cit.*, p. 44.

I. 4. Ecriture d'un griopoème, « Une voix dans la nuit » extrait de *Mariam et griopoèmes*

Cet autre exemple, « Une voix dans la nuit », est extrait de *Mariam et griopoèmes*⁴⁰⁹. Il s'agit d'un poème écrit pour le corps, car il réunit deux genres, la poésie et le théâtre. Son auteur est Dieudonné Séraphin Niangoran Porquet. Il précise en sous-titre le genre, griopoème, et il prévoit des didascalies pour indiquer la manière dont doit s'exécuter la récitation d'un tel morceau.

Un griopoème est un poème conçu ou récité selon les principes de la griotique⁴¹⁰, un genre artistique né en 1972 en Côte-d'Ivoire et dont les théoriciens et fondateurs sont justement Niangoran Porquet et Aboubacar Touré. « Une voix dans la nuit » est un texte qui comporte deux versants dissemblants. Le premier comprend la première strophe (les 8 premiers vers) uniquement. Le second, lui, intègre les deuxième, troisième et quatrième strophes (v.9 à v.30). Seul est vraiment poétique le premier versant, même si les figures d'amplification comme celle qu'on trouve au vers 2 « *Je marchais à pas de géant* » laissent quelque peu à désirer. Le second versant est purement et simplement un discours de la dénotation, un récit. Il ne présente aucun intérêt stylistique. Le thème principal de ce poème « Une voix dans la nuit » est l'angoisse. Il est puisé dans la littérature populaire qui est le conte.

Très souvent en effet, dans les contes, des héros à l'œil peu aiguisé rencontrent des personnages énigmatiques qui les conduisent soit au puits, soit dans la forêt avant de leur livrer leur secret. Ce poème vaut plus par la gestuelle

⁴⁰⁹ Niangoran Porquet, *Mariam et griopoèmes*, Paris, Oswald, 1978.

⁴¹⁰ La griotique fut un courant essentiellement animé par deux étudiants de l'Université d'Abidjan des années 70 : Dieudonné Niangoran Porquet et Touré Aboubacar. Leur objectif était de réveiller la parole des grands maîtres de l'oralité. Aussi, certains poèmes de Porquet sont-ils écrits en intégrant des indications pour définir l'atmosphère de leur incantation. C'est ainsi que les comédiens de la compagnie « Masques de balafons » les jouaient devant le public. Le succès de ces soirées de récital de poésie a fait rêver certains critiques d'une réconciliation entre public et acteurs, redonna vie à la fonction initiale de la littérature orale. La littérature orale écrivait Jean François Duval, « C'est en effet une littérature de la voix où le mot est proféré et non proféré et non écrit, où le souffle ne se réifie pas mais sans au contraire respirer par les oreilles et l'auditeur, mieux, c'est la littérature de la parole où l'homme est en accordance avec ce qu'il cherche à exprimer, à signifier, le « dit » rythmique d'où il surgit. » Ainsi, commençaient véritablement les premiers pas du théâtre africain, une adaptation du conte.

qu'il suggère. C'est dans le mime de cette histoire que se manifeste la tragédie que le message est censé communiquer.

II - LE FORMULISME OU L'ECRITURE DU RYTHME

Nous devons le mot "formulisme" aux travaux de Marcel Jousse⁴¹¹. C'est le dernier des trois grands concepts qu'il a forgés. Il l'a particulièrement développé tout au long du volume 3, « *le parlant, la parole et le souffle* » en l'appliquant au monde hébraïque. Mais depuis 1928 où il fit connaître le résultat de ses recherches, d'autres travaux du même genre ont vu le jour. Il s'agit, entre autres, de ceux de Walter J. Ong (*Orality and literary*, 1982), de Paul Zumbhor (*Introduction à la poésie orale*, 1983) et de John M. Feley (*The theory of oral composition*, 1988) qui fondent la poétique de l'oralité sur le style formulaire.

Le style formulaire :

*« se caractérise par une prédilection pour les figures de répétition sous forme d'anaphores, d'épiphores, de prolepses et d'analepses, mais aussi par la récurrence de séquences remarquables, parce que frappés du sceau de figure de symétrie dans l'ordre du signifié comme dans celui du signifiant, qui peuvent aller d'un syntagme assez bref (périphrase conventionnelle ou épithète ornementale) à des ensembles de plus d'une dizaine de vers qui fonctionnent alors comme des sortes de refrains dans les pièces plus longues. »*⁴¹²

Il s'agit d'une notion que l'auteur définit comme un système par lequel l'homme (l'anthropos) va à l'économie. C'est une tendance qu'a ce dernier de comprimer en des formules faciles à retenir toute une réalité ambivalente : « source de vie ». En fait, il s'agit tout simplement de formules figées forgées au fil des générations qui existent dans les langues et que l'homme peut utiliser chaque fois qu'il ressent le besoin. Par les exemples qu'il donne de ce

⁴¹¹ Marcel Jousse : *L'anthropologie du geste, la manducation de la parole et le la parole et le souffle*, paru chez Gallimard en 1974, 1975, 1978, textes publiés par ses disciples.

⁴¹² Jean Derive, "La littérature orale dans l'œuvre poétique de Senghor" P. 3 : URL : [http:// : www.lalitteratureoraledansl'oeuvrepoetiquedesenghor.com/Pdf](http://www.lalitteratureoraledansl'oeuvrepoetiquedesenghor.com/Pdf) .consulté le 2 mai 2012

processus, nous avons affaire à la composition et au fonctionnement du proverbe. Un genre littéraire lié au rythme.

Il existe une catégorie de poèmes, surtout ceux qui sont d'un seul tenant se présentent comme des kaléidoscopes. Ils apparaissent tissés par un certain nombre de nœuds (formules) sources de ramifications. Le cas d'espèce est le poème de Pacéré Titinga, *Quand s'envolent les grues couronnées*, qui contient, en effet, des formules qui sont brassées, tressées et qui reviennent, semblables à des nœuds, points de départ de nouveaux développements. Nous allons justement regarder le fonctionnement d'un extrait.

Quand s'envolent les grues couronnées est le texte qui a révélé les talents littéraires de Pacéré Titinga. Il est le fruit d'une expérience émotionnelle et d'une expérience culturelle. A travers cette œuvre, l'auteur voulait retranscrire, après l'avoir retravaillé pour les besoins de l'édition, un chant funéraire mossi entendu à maintes occasions : à la mort de son père, le Roi-Lion en 1953, de son oncle, puis de sa mère adoptive en 1968. Le titre du poème, "Quand s'envolent les grues couronnées", tient d'ailleurs de la tradition orale. Il est la traduction française du terme mossé "boulvaon-lobo" composé de "boulvaon" qui veut dire la grue couronnée et le "lobo" qui renvoie au verbe partir. L'agglutination⁴¹³ de ces deux mots donne "l'envol de la grue couronnée", en référence aux défenseurs dont la disparition marque le déclin progressif des valeurs traditionnelles. En tant qu'heritier du trône de Manéga, Pacéré Titinga a non seulement voulu exprimer sa douleur devant de telles pertes mais aussi son désir de voir les richesses traditionnelles, comme l'oraison funèbre en pays mossé au burkina Faso, connue du grand public. Le Boulvaon-lobo a été exécuté, à la demande de Pacéré qui n'avait pas pu prendre part aux funérailles traditionnelles parce qu'il était à Rennes en France, sur la tombe de sa mère par les griots. Parce qu'il emprunte sa structure discursive à l'oraison funèbre, le poète rappelle tous les événements de la vie de Pacéré en

⁴¹³ L'agglutination est un principe de création du mot africain. Cette loi linguistique s'appuie sur le systme formel de chaque langue. Ce dernier qui fonde les langues à tons procure au mot une capacité de dilation sémantique. Ainsi, certains mots peuvent être complexes à dessein parce que composée de deux ou plusieurs termes imbriquées les uns aux autres par le jeu ou le déplacement des tons. La finalité c'est que le nouveau mot quitte désormais son sens de base pour le sens symbolique. C'est de cette façon que se clarifie l'expression de Pacéré Titinga : "boulvaon-lobo" qui ne désigne plus tout à fait l'oiseau grue couronnée mais un rite funéraire en souvenir de ses regrettés père, oncle et mere adoptive. Boulvaon-lobo devient le symbole du passage de la vie à la mort.

toile de fond l'image de Timini, sa mère. Il parle de la vie du poète à Manéga son village natal jusqu'à la "Colline verte" (Ecole normale de Dabou en Côte-d'Ivoire (p.5-27) puis vient le séjour douloureux en Europe et, plus particulièrement, en France où il habitait "11, rue Lanjuinais" (p.28-40) et enfin le retour au pays après les études à l'étranger où il trouve Timini morte. Notre texte de référence appartient au second mouvement circonscrit dans les pages 30 à 35. La construction d'ensemble de ce texte montre très bien qu'il y a dans la pensée de l'auteur une superposition d'images relatives à sa terre natale, que le séjour en Europe n'a aucunement entamées ni à plus forte raison estompées. Ces images sont au nombre de trois : l'image de l'adieu à la terre natale que symbolise l'année 1968, le philosophe à la barbe de poussière et Timini.

Chacune de ces images contribue à conférer à l'événement, qu'il vit ponctuellement et qui constitue la matière essentielle du texte, sa dimension tragique ; c'est donc en essayant d'établir le rapport entre vécu antérieur et vécu immédiat que nous pouvons mettre en lumière la richesse du texte qui paraît banale à première vue. Mais avant voyons la thématique.

II-1.La thématique

Le thème qui est développé dans la séquence retenue est celui du racisme. Plus d'un étudiant africain a été objet de discrimination en France. Et cet extrait est la mise en scène de cette exclusion vécue par Pacéré en 1968 à Rennes au 11, rue Lanjuinais.

« Peut-on oser,

Oser louer,

Le grenier de la maison !

.....

Nègre !

Mais en fin

Regardez-vous

Avant de gravir les marches d'un palais !

C'est aux hommes

*Que les hommes louent la maison !
Non aux créatures qui portent la balafre ! ».*⁴¹⁴

II. 2. Caractérisation du style

Pour en revenir à la poéticité de ce poème, signalons que c'est de sa structure que ce texte tire tout son rendement stylistique. Elle met en route de façon évidente le rythme, ce que précisément Jean Cauvin a appelé "rythme profond" et qui permet la séquentialisation d'un texte sur la base de la disposition formelle. Car, au bout de compte, on isole des parties constantes des parties variables.

Ce texte arbore une construction spiralée. Il se présente de telle sorte que chaque fois on s'appuie sur une constante. Cette dernière est toujours fertile sémantiquement mais, les créateurs la renforcent toujours par une dimension symbolique.

La séquence est toujours linéaire. Si le poète est mineur, elle devient lassante, monotone mais chez les grands créateurs, Césaire (*Cahier d'un retour au pays natal*) ou Zadi Zaourou (*Fer de lance / Aube prochaine*), Pacéré, elle est renforcée. Le résultat, c'est que la pensée progresse par bons successifs. Quatre constantes fondent les différentes séquences de ce texte :

C1 : L 1 à 4 : « *Demain
C'est l'Europe !
C'était
En mil neuf cent soixante huit !* »

C2 : L11 à 14 : « *Il y a
Ce philosophe à la barbe de poussière
Qui chante tous les soirs
Ses refrains à l'aube !* »

⁴¹⁴ Pacéré Titinga, *Quand s'envolent les grues couronnées*, Paris, P.J Oswald, 1976.

$$C3 = \quad \quad \quad C1 + C2 \quad L 24 \text{ à } 29$$

C4 : L 58 à 60 : *Timini*
 Timini
 Etait son nom !

Elles ouvrent une perspective dans tout l'ensemble du texte. Le texte se présente donc par mouvements successifs⁴¹⁵ :

$$Q1 \left\{ \begin{array}{ll} C1 & L 1 \text{ à } 4 \\ + & \\ V1 & L 5 \text{ à } 10 \end{array} \right\} L 1 \text{ à } 10$$

$$Q2 \left\{ \begin{array}{ll} C2 & L 11 \text{ à } 14 \\ + & \\ V2 & L 15 \text{ à } 23 \end{array} \right\} L 11 \text{ à } 23$$

$$Q3 \left\{ \begin{array}{ll} C3 & \\ \quad \quad \quad \underbrace{\hspace{1cm}} & \\ C1 + C2 & \\ V3 & \end{array} \right\} \begin{array}{l} L 24 \text{ à } 29 \\ L 24 \text{ à } 57 \\ L30 \text{ à } 57 \end{array}$$

$$Q4 \left\{ \begin{array}{ll} C2 & L 61 \text{ à } 64 \\ + & \\ V4 & L 65 \text{ à } 99 \end{array} \right\} L 61 \text{ à } 99$$

⁴¹⁵ Q = Séquence, C = Constante, V = Variante.

Q 5 + L 100 à 109
V5 L 103 à 109

Une telle structure est une structure à rebondissement qui donne tout son poids au poème. Les différents nœuds appelés constantes ont valeur de symbole qu'il nous faut découvrir.

II. 3. Valeur symbolique des constantes : les images relatives à la terre natale

Ces images sont au nombre de trois : 1968, le philosophe à la barbe de poussière et ses aphorismes, Timini.

Mil neuf cent soixante huit'' (1968). Cette date recouvre deux dimensions : elle est purement affective et marque la nostalgie d'un pays qu'on aime et qu'on a quitté. Elle peut représenter l'ouverture du poète, en ce sens qu'il peut s'agir d'un premier contact physique avec une civilisation avec laquelle il a des comptes à régler. Le fait d'aller en Europe équivaut à la découverte de l'autre pôle de la contradiction. Cela explique l'importance des deux autres images symboliques, le philosophe et Timini. On peut conclure à ce niveau que 1968 n'est pas qu'une simple date. Elle désigne un espace qui lui est hostile, contrairement aux deux autres. Elle désigne aussi l'année où il découvre que la fraternité universelle proclamée n'est qu'une chimère. Elle est émotionnellement importante parce qu'elle marque la dernière fois où il vit sa mère vivante. Le philosophe et Timini sont le symbole d'un socle culturel que le poète ne veut pas voir disparaître et les garde-fous contre toute dévastation culturelle que pourrait opérer sur lui et la société africaine moderne le contact avec l'occident.

Le philosophe est l'image de la sagesse éternelle du Mogho Naba (du roi). Timini représente l'image de la sagesse ancestrale saisie dans ce qu'elle a d'humaniste. Il s'agit de sa mère nourricière celle qui ne l'a pas conçu mais celle qui l'a éduqué à la vie. Dans la cour du roi de Manéga et dans la tradition africaine, de manière générale, il est de coutume que les enfants issus d'un mariage polygame soient élevés par des coépouses, en général la plus âgée. C'est ce que connut Pacéré Titinga. Sa génitrice Laa-wango Sawadog, fille du

chef des masques de Toéghin (“sa mère fut un masque importé”) ne l’éleva pas. Son éducation fut plutôt confiée à l’aînée des épouses du roi qu’il appela Timini du fait de son impossibilité à prononcer correctement son nom Mossé. Ces deux images du philosophe à la barbe de poussière et de Timini lui reviennent sans cesse. Elles constituent sa force et s’opposent à la réalité qu’il vit, que symbolise 1968. A partir de cet instant, quelle est la valeur poétique et sémantique des constantes ?

II. 4 - Valeur poétique et sémantique des constantes

Au plan sémantique, ce texte tire tout son sens des dialogues qu’il est censé être et qu’introduisent les constantes.

Sur le plan poétique, on relève très peu de figures. On note au passage une hyperbole au vers¹⁶ « *Tous les draps de France* » et une antithèse aux deux vers suivants « *Tu paieras l’eau /sans la boire* ».

Cette construction énonciative, qui est typique du récit mais qui, dans le cadre de la pratique poétique traditionnelle, relève de l’art oratoire, confère au texte une saveur particulière par des différentes modulations de la voix qu’elle introduit ainsi que les variations de timbres. Dans la séquence concernée, se superpose à la voix du poète implorant le secours fraternel de l’homme blanc pour utiliser son téléphone, la voix de ce dernier qui égrène toute la litanie des injures à caractère raciste adressées au Noir. L’hétérogénéité énonciative est ainsi productrice de variations rythmiques.

Le poème de Pacéré, comme notre analyse le montre, est l’un des plus complexes de la poésie africaine. Il est surchargé de symboles et sa composition met en scène une écriture du rythme dans la plus pure tradition des grands maîtres de la parole de l’oralité, titre d’ailleurs dont le poète se réclame. Mais l’oralité, le style oral du moins, se manifeste dans les poèmes écrits par d’autres aspects non moins insolites. L’extrait que nous nous proposons d’examiner est bâti sur la transposition d’un mythe générique.

III- LA SYMBOLIQUE

La symbolique est un processus langagier. C'est le résultat de l'acte de symbolisation. Il s'agit d'un système de traitement du mot et du discours qui n'est connu que des seuls poètes de la deuxième génération. Les poètes de la Négritude la pratiquaient aussi. Et dans la littérature française même, un mouvement né à la fin du XIX^e siècle s'est intitulé symbolisme pour prolonger l'œuvre de Baudelaire dont les animateurs Verlaine, Rimbaud et surtout Mallarmé furent appelés les poètes symbolistes. La conception de la poésie de ces derniers n'est pas si différente de ce que font les Africains dans leur poésie. Eux aussi tirent leur originalité de la manière dont ils expriment leur rapport à eux-mêmes et au monde par un travail subtil sur la langue. Ici également le recours aux symboles initie plusieurs sens des énoncés.

Chez les créateurs africains, l'usage des symboles n'est pas lié à une génération de poètes. Il n'est pas non plus lié à une révolte contre une pratique ancienne jugée mal à propos. C'est une pratique permanente qui, au traitement spécifique du signifiant a toujours correspondu un traitement spécifique du signifié. Chez les poètes post-négritudiens ce processus a atteint une dimension considérable puisque, de partout, les poètes proposent des exemples de plus en plus osés. La pratique de ce matériau linguistique a nourri les réflexions théoriques de Zadi Zaourou⁴¹⁶ qui est allé plus loin que les autres sur cette question. Dans *Césaire entre deux cultures*, on rencontre des concepts comme le noyau symbolique noté (Ns), le terme dont dépend la démultiplication des sens, qui agit comme un déclic renvoyant au contexte extralinguistique ou encore la fonction symbolique dont le rôle est « *d'assujettir à un signe linguistique un nombre (N) d'autres signes qui, sans rien perdre de leur autonomie propre, établissent avec lui des liens de solidarité expressive* ». ⁴¹⁷ Dans ce processus, la métaphore paraît faible. Seuls comptent les rapports anagogiques unifiant les mots accessibles en fait au lecteur averti, qui doit

⁴¹⁶ Dans ses travaux stylistiques, Zadi Zaourou préconise même une fonction du langage additionnée aux six fonctions de Jakobson dénommée fonction initiatique ou symbolique définie comme une fonction qui procède à l'intégration systématique des éléments et forces de la nature. Par cette fonction, complèra-t-il « *la pensée africaine classique résout le problème théorique de la nécessaire liaison entre le général et le particulier, entre l'universel et le spécifique. C'est elle qui constitue la base pratique de l'humanisme nègre* » (*Césaire entre deux cultures*, pp.195-197). En fait, cet humanisme fait allusion à la conception du monde qui consiste à réunifier dans le même moule tous les étants que savent révéler les contes, les mythes, les légendes et autres récits initiatiques où se côtoient des humains et des êtres surnaturels dans des activités communes.

⁴¹⁷ Zadi Zaourou, *Op.cit.* p.198.

nécessairement se servir de ses connaissances de la culture du terroir. Le langage sibyllin qui sustente cette pratique d'écriture demande de comprendre le discours au-delà des apparences, à partir des inférences glissées sous le discours et qui constituent le domaine de manifestation de ce que les pragmatistes appellent les présupposés. C'est d'ailleurs de ces présupposés que les symboles tirent leur saveur particulière et ravissent l'initié.

Notre corpus contient bon nombre de poèmes illustrant d'une manière ou d'une autre ce choix théorique. Nous en avons choisi quatre de diverses dimensions. L'un crée, sur la base d'un mythe "génésiac", l'autre construit un discours référentiel surchargé, deux autres se développent autour d'une notion structurante de bout en bout et enfin d'une écriture de l'initiation à l'amour, ce que les pages suivantes vont s'employer à expliciter.

III.1. *Maieto pour Zékia*, la réécriture d'un mythe ou le renouvellement d'un genre⁴¹⁸

Nous examinons à présent un des textes les plus difficiles d'accès de notre répertoire ayant pour fondement l'intégration d'un mythe à la poésie.

Ce fragment de texte appartient à un poème au long cours, *Maieto pour Zékia*, comme chez Césaire (*Cahier*), d'Aubigné (*Les tragiques*), Zadi Zaourou (*Fer de lance*) ou Adiaffi Jean-Marie (*D'Eclairs et de Foudres*). Il s'agit d'un poème lyrique à relents épique et mystique. En tant que réécriture d'un mythe par les canons de la poésie moderne, il est une innovation pour ce qui est de la poésie ivoirienne. Mais à l'observation des textes d'autres pays, lors de l'élaboration de ce travail, on constate que cette production est unique. Ordinairement, des poètes puisent des aspects de la tradition orale (conte, proverbes, légende). Le fait nouveau, c'est un poème entièrement bâti sur un mythe particulier, ce qui multiplie les difficultés pour y entrer. Même pour les Ivoiriens car bon nombre de nos citoyens ne sont pas initiés aux mythes anciens. C'est pourquoi, un texte comme celui-là ne leur est pas forcément accessible. Avant même d'en venir à l'extrait qui nous intéresse, nous allons chercher le mythe (l'hypotexte) afin de relever la forme sous laquelle il nous apparaît dans ce poème contemporain.

⁴¹⁸ Voir C.125.

III.1.1- Le mythe de Maïé, « Maïeto pour Zékia »

Le poème de Bohui, *Maïeto pour Zékia*, est un acte d'intégration nationale d'un mythe régional. Il a pour espace indirectement le pays Wé⁴¹⁹ et de façon directe le pays Krou (Bété, Dida, Godié) à l'ouest et au centre-ouest de la Côte d'Ivoire. Au centre de ce mythe, il y a eu un conflit.

A l'origine des temps, hommes et femmes vivaient séparés et chacune de ces communautés ignorait l'existence de l'autre. Un jour, un chasseur en déplacement découvre un champ de champignons. Il en cueille quelques-uns et remarque en même temps des traces de pas. Les femmes en arrivant sur les lieux constatent que leurs champignons ont été volés et courent rendre compte à Maïé qui les gouvernait. Chez les femmes, vivait un seul homme, Zouzou, et l'équilibre de cette communauté reposait sur le dualisme Maïé-Zouzou. Maïé décida de tendre une embuscade aux hommes. Le chasseur revint et les femmes le tuèrent. C'est le début de la guerre. Ici également comme dans les nombreux mythes de ce genre les hommes essuyèrent des échecs les premiers moments. C'est alors qu'à la suite d'un conseil de guerre, ils décidèrent de tuer Zouzou. Cette mort finit par désorganiser la communauté des femmes qui abdiqua.

Mais avant la rédition, Maïé prend soin de tenir un conseil de guerre pour donner des consignes à ses sœurs :

« Vous savez que Zouzou est mort mais ce n'est pas la fin de la guerre. Désormais vous la continuerez par d'autres moyens. Le premier, c'est la puissance que je vais vous donner, et elle les initie à la sorcellerie-, le deuxième moyen, c'est votre sexe, mais le mythe est muet sur le

⁴¹⁹ Parallèlement au mythe que nous étudions, il en existe bien d'autres, par exemple, celui que Jean Girard dans *La dynamique de la société Wobé*, un Doctorat d'Etat édité par l'IFAN Dakar, a révélé, le mythe de Gnrondékan. Les hommes et les femmes vivaient dans deux communautés séparées à l'origine des temps. Les femmes ont fini par entrer en guerre contre les hommes. Sous la direction de Gnrondékan (une femme qui portait la barbe) les femmes malmenaient et humiliaient les hommes à chaque affrontement. Ces derniers finirent par aller supplier Dieu (Gnonsao) de leur donner les moyens de venir à bout de la cheftaine. Dieu exauça leurs vœux en leur envoyant un masque (origine des masques) qui marcha à la tête des légions masculines. C'est alors que Gnrondékan prit peur et donna l'ordre de battre en retraite. Elle rasa sa barbe. Chaque homme captura deux ou trois femmes. Ainsi s'explique l'origine du mariage et de la polygamie.

processus d'initiation sexuelle. "Votre sexe est puissance et vous devez harceler l'homme". »

Elle convainc ses sœurs d'entrer chez les hommes, même à plusieurs et une fois en ménage, elles doivent les encourager à travailler et le soir les amener à avoir des relations sexuelles avec elles dans le but de les affaiblir. Car, en tuant Zouzou, les hommes venaient de contracter une dette de sang. En représailles, chaque fois qu'une femme mourra en couches, les autres femmes devront prendre des armes et chasser du village tous les hommes. Cela devra être considéré comme un nouvel assassinat. Et jusqu'aujourd'hui, dans certaines contrées, ce rituel est respecté.

Ce mythe doit être rapproché du mythe Adioukrou, un peuple lagunaire de Côte d'Ivoire, qui traite du même sujet :

C'est le conteur Okro Nomel qui l'a rapporté aux chercheurs du groupe de recherche sur la tradition orale (GRTO) : à l'origine des temps, toutes les femmes avaient un seul amant. Les autres jaloux fomentent un complot et assassinent celui-ci. Les femmes organisèrent alors de façon magistrale ses funérailles. D'abord elles excluent les hommes et puis, recueillent leurs larmes dans d'énormes jarres. C'est avec ce liquide qu'elles font la toilette du corps de leur amant défunt.

Voilà donc résumés quelques mythes qui se retrouvent d'une manière ou d'une autre dans *Maiëto pour Zékia*. Nous sommes dans un cas d'intertextualité comme bien de textes peuvent en témoigner. Mais nous retenons ce cas-ci connu parce que particulièrement pertinent du fait même des liens avec un mythe ancien que suggère le titre. La suite de notre réflexion tiendra compte de ce sujet.

L'intertextualité, c'est bien selon ce qu'en dit le dictionnaire de la poétique :

*« L'idée que tout énoncé, et partant tout texte est relié, consciemment ou non, à d'autres énoncés, d'autres textes antérieurs émis par d'autres auteurs, qu'il est ainsi nourri de ce qui l'a précédé ».*⁴²⁰

⁴²⁰ Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, p.129.

A ce propos, Roland Barthes dira que :

« *Tout texte est intertexte ; d'autres sont présents en lui, à des niveaux variables, les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu de citations révolues* ». ⁴²¹

Le poème *Maieto pour Zékia* est un hypertexte dont le texte initial (hypotexte) est un élément de la tradition orale. Il serait bien que nous examinions le processus de dérivation tel que le perçoivent les formalistes (Bakhtine) et les sémioticiens comme Genette et Barthes.

Le référent est présent dans le poème du début à la fin. Comment ?

La critique sémiotique s'intéresse au texte à plusieurs niveaux de l'étude des signes. La sémiotique, soutient Van Zoest « *est l'étude des signes et tout ce qui s'y rapporte : leur fonctionnement, leur relation avec d'autres signes, leur production et leur réception pour ceux qui les utilisent* ». ⁴²²

Le niveau sémantique de l'étude des signes nous plonge directement dans la perspective d'analyse des "signes avec leurs référents avec l'interprétation qui en est le résultat". Des différentes versions du même mythe, c'est du mythe de Maïé que tient *Maieto pour Zékia*. Il ne s'agit pas d'une adaptation comme le font les traditionnistes Hampaté Bâ, Massa Makan Diabaté avec les épopées peule ou malinké. Mais bien il s'agit d'une création car le texte de sortie est bel et bien un texte original. Quels sont les référents du mythe ancien sur lequel l'œuvre nouvelle fut bâtie ? Autrement dit, de quelle manière le poème récupère-t-il certains éléments du mythe de Maïé ? Mais d'abord relevons les sources d'inspiration du poète :

Le préfacier ⁴²³ qui partage la même culture que l'auteur de ce texte fournit les clefs, facilitant ainsi l'ouverture des perspectives nouvelles que l'œuvre suggère. Alors, rappelons-les tout simplement : le titre, le thème central et les personnages.

⁴²¹ Barthes cité par Michèle Aquien, in *Op.cit.*, p.159.

⁴²² Van Zoest, *Théorie de la littérature*, sous la dir. d'Henri Hierche, présenté par Kibédi Varga, Paris, Picard, 1981, p.242.

⁴²³ Zadi Zaourou

III.1.2. Du mythe au poème

Le titre correspond à quelques préoccupations. La première marque une reconnaissance à la source d'inspiration. Le terme "Maïéto" tout seul renvoie au mythe. Ainsi, invite-t-il à la découverte du mythe. La deuxième est, purement spéculative, un hommage aux auteurs anonymes qui ont créé ces mythes et qui ont permis à nos communautés de se maintenir dans un certain équilibre. La troisième préoccupation, enfin, est que par sa composition, (le titre est composé de deux termes : "Maïé" (nom propre de l'héroïne et "to" guerre), le diphrasisme "Maïéto" fait du texte un poème guerrier à travers son titre. La spécificité de cette guerre (selon le mythe) est qu'elle est implacable, sans merci. Tant qu'il y aura des hommes et des femmes, cette guerre se fera. Ces différentes remarques orientent la lecture du poème. Le titre est un titre-thème qui ne dément pas le contenu. Un poème axé sur le culte de la haine, de la colère, chargé de cris de guerre. Ici, l'affrontement apparaît comme une exigence non seulement de survie des acteurs impliqués mais bien plus, comme une exigence de programme. A présent après le titre, examinons la thématique, autre point de récupération.

Les thèmes découlant du mythe dont les plus importants sont la haine, la guerre et l'amour. Le premier thème est la haine. Parce que les hommes ont contracté une dette de sang avec les femmes, les rapports qu'ils entretiennent entre eux sont caractérisés par la captivité guerrière. Mais le poète opère une transmutation. Dans le transfert du mythe au présent, le poète abolit l'antagonisme entre les hommes et les femmes et maintient la haine de la guerre. Le thème de la haine est puisé dans l'actualité du poète :

« Aux hommes du pardon

J'ai dit mon adieu » (strophe 3, p.19)

Le poète récupère la ténacité au combat dans la haine contre l'ennemi. L'ennemi d'aujourd'hui, ce sont tous les excommuniés, les oppresseurs d'où qu'ils viennent. Ceux qu'il appelle les "sorciers unijambistes" dont l'"halène chaude" est prompte "à violer les âmes aveugles" (p.40-41)

Ce thème de la haine est intrinsèquement lié à celui de la guerre :

*« C'est une longue histoire
Cette histoire de haine » (p.50)*

La belligérance est assurément le plus important apport du mythe au poème. Des premières aux dernières pages, ce thème est présent. Donnons juste quelques repères :

*« Zékia ! Nous surgîmes au milieu
De la fusillade comme deux corps ardents
De braise et nos regards lançaient des flammes ! » (p. 15)*

Il s'agit d'une guerre de guérilla qui ne se fait que lorsque le peuple est mobilisé, chauffé à blanc :

*« DOUNDARI le Tout-puissant
à la racine du savoir et du connaître
Enseignera le secret de la guerre ! » (p.20)*

*« Nos dieux et nos morts
À la UNE
Terriblement frappés du cri des cœurs déchirés
Balafrent de leur rancune
La joie peureuse des ex-communiés » (p.19)*

Les antagonistes désignés, quelle tournure prendra l'histoire ? Le poète répond :

*« Que fait le poète
Devant un cadavre de révolutionnaire
Mort ?
Ne me dites pas qu'il flirte avec l'angoisse
Ou qu'il vaticine*

*Ne me dites pas qu'il s'essouffle
Et s'arrache les Os du visage
IL PREND LES ARMES » (p.42-43)*

Tous ces passages qui renvoient à la haine, à la guerre, à la vengeance restent fidèles au mythe ayant inspiré le poète. Mais ce poème neutralise le conflit en introduisant l'amour.

L'amour et la violence sont des sentiments jumeaux, fera remarquer Zadi Zaourou le préfacier (p.12). Cette conjonction dans les dires du poète traduit l'ambivalence de ce poème. La fin de la page 24 nous situe au cœur d'un mariage étrange :

*« Courons
Courons rejoindre les guerriers
au centre de la Haine Amoureuse
où se déroule le festin mâle... »*

Lorsque le poète dit :

*« O Zékia
C'est cette même folie d'amour
Qui nous tiraille » (p.61)*

Ou encore :

*« Ce que je chante-là
N'est pas feu de brousse
Mais feu de cœur » (p.46)
« Ce que je chante-là
N'est pas incendie
Mais flamme de vie » (p.48)*

Il confirme le fait qu'il s'agit d'un poème d'amour. Cet amour lie un homme (le poète) à une femme (Zékia), un enfant à sa mère, un poète à son peuple.

Il pose en même temps le problème de la violence de l'histoire. Cette histoire signifie que la violence n'est pas négative par essence. Il y a des moments où elle apparaît comme production de valeur. "Le feu de cœur", c'est la passion libertaire, celle qui habite les combattants. La violence joue un rôle pontif. A la fin du poème, nous retrouverons dans un tiraillement de corps à corps ces deux sentiments : l'amour et la violence (p.60). Ce passage traduit un déchirement intérieur chez le poète. En tant qu'être d'amour pourquoi est-il contraint de ne faire que la guerre ? Sa guerre vise à "forger des cernes/ pour le peuple/ et pour les enfants du peuple dont il se réclame" (p.49).

Le rendement stylistique⁴²⁴ de ce dernier thème aide le mythe ancien à prendre une dimension moderne et donne toute sa valeur au texte. *Maiéto pour Zékia* est, à ce titre, une appropriation d'un mythe de genèse tout comme il est une opération d'assainissement des mythes.

Dans l'ensemble, la thématique conserve intact l'héritage du mythe du moins, son esprit tout en épousant les contours d'une actualité en mouvement. Ce qui en fait un poème authentiquement moderne et contemporain dont le moteur reste du grand lyrisme.

Sur le style, disons que dans la création de ce poème, l'auteur a tenu compte d'un certain nombre de paramètres que le génie de l'écriture a permis d'unifier. Parmi ceux là on note le souci d'intégration nationale d'un mythe, puis celui d'un combat politique pour l'idéologie qui sous-entend le poème, et enfin la recherche en (tradition orale) ethnologie pour les informations fournies pour lire toutes ces dimensions en fusion, le vocabulaire en fusion, les personnages aussi, sans oublier le rythme et le traitement de l'espace / temps.

Au niveau des personnages, le poète se démarque du mythe originel en niant l'antagonisme qui s'y trouve par la création d'un personnage qui est opératoire : Zékia. Ce mot vient de deux termes Zikaï dont le radical Ziz signifie "surpasser, dominer, marcher au dessus de" et du terme Zéki qui est une dénomination rituelle n'ayant de sens que par rapport à une conception de

⁴²⁴ Pour dire dimension stylistique

la spiritualité africaine. Il signifie à la fois la mère, l'amante et le poète comme trinité fécondant la vie. Du coup, l'expression "Zékia" devient une sorte de liturgie de la vie, servant à l'ouverture de tout ce qui est occulte, à la libération de toutes les énergies étouffées. Au final, avec "Zékia", l'antagonisme Femmes/Hommes se convertit en antagonisme Zékia- Prédateurs et consacre la nouvelle alliance "hommes et femmes" en tant qu'agents de la Renaissance. Ce même mot joue un grand rôle au niveau du rythme.

Au plan rythmique, sur l'ensemble du poème, le rythme est pertinent. "Zékia" intervient tout le long du poème pour donner le rythme sous forme de scansion, et à chaque fois il martèle le poème, à la manière du maître de chœur qui bat la mesure. La place qu'il occupe dans le poème est celle d'un "agent rythmique"⁴²⁵. En règle générale, l'Agent Rythmique ponctue la parole en l'amortissant, la tempérant, la débarrassant de tout ce qu'elle peut contenir d'offensif. En poésie, le rendement poétique d'un tel processus donne à la parole les contours d'une spirale qui s'arrête pour des raisons pratiques, car elle a une vocation d'éternité. Et le nœud de la spirale est l'Agent Rythmique. Le passage de la parole du locuteur au récepteur constitue une séquence. Les séquences peuvent être composées d'éléments figés mais également de variantes, mais au centre, "se trouve Zékia". Ce que nous remarquons aux pages 19, 20, 21, 26, 33, 34 (p.19, 20 et 34) "Zékia" ; (p. 21) Zékia Femme-serpent. (p.26) "*Maiéto pour Zékia / Pour te vénérer ma guerrière*". (P.33) "Zékia la chanson du Boomerang ?"

Cette façon de séquentialiser consciemment le texte met en évidence la valeur dramatique du poème.

La dimension dramatique du poème fonctionne sur l'antagonisme de type moderne et tout à fait actuel qui est l'opposition entre oppresseurs et opprimés. Dès la page 15, le ton est donné. Il s'agit d'une élégie qui correspond aux initiations de conflit suprême. A la page 19, le passage "Aux hommes du pardon/ J'ai dit mon adieu/ Et nous étions tous prêts pour la libération" confirme le fait que c'est par la violence que le problème sera réglé. La cité nouvelle dont rêve le poète ne peut être bâtie qu'après ruine de l'ancienne:

⁴²⁵ L'agent rythmique est une expression employée par Zadi Zaourou pour désigner le personnage –relais, celui qui distribue la parole au cours d'une assemblée.

*« C'est mon sang, c'est ton sang poète
Que nous nous offrirons aux affamés
C'est de ce don que sortira
La générosité neuve ! » (p.42)*

Le poète visualise l'opposition entre violence révolutionnaire et violence contre-révolutionnaire et déclare la violence révolutionnaire salutaire aux pages qui suivent :

*« C'est mon sang, c'est ton sang poète
Que nous offrirons aux affamés,
C'est de ce dont que sortira
La générosité neuve » (p.42).*

*« Revendiquons les pâques du visage jusqu'à
Nos cœurs-racines
Jusqu'à nos cœurs arrachés
En lieu-racine
Pas ailleurs
Ici même à Jérusalem-ville » (p.54)*

Le dernier élément à avoir subi une mutation dans le poème, c'est le temps et l'espace.

L'espace-temps :

Pour attester de la présence d'un espace moderne, le poète fournit une foule d'indications d'espaces porteurs d'histoire. Quelques passages :

*« A l'autre sabre de la vie
MALI-GUINEE
Les Samori, les Chaka
D'une Afrique incendiaire » (p.33)*

« Je n'ai jamais lynché en Géorgie

Ni hué
Ni conpué
Ni balisé à Soweto » (p.41)

« Toi-même deviens ton langage
À faire sentir la mort des guerriers
D'Angola
Du Vietnam
De Guiledje
Du Mozambique
De Congo de Soweto
Jusqu'à meurtre
Jusqu'à mort-vertige
Jusqu'à néant... » (p.57)

Tous ces fragments du poème sont des références précises à un espace donné, celui du tiers-monde : Afrique, Amérique Noire, Mali, Guinée, Soweto, Angola, Vietnam. Ces espaces ont en commun la souffrance, surtout la lutte pour la liberté des habitants : ségrégation, discrimination, colonisation caractérisent ces espaces où hommes et femmes doivent unifier leur force contre les prédateurs. Ces espaces traduisent celui du mythe, un espace guerrier qu'on retient au début du poème.

« Zékia !
Nous surgîmes au milieu de la fusillade
Comme deux corps ardents debraises» (p. 15)

En instaurant un espace moderne, Bohui réduit le temps, car ce qui l'intéresse, ce sont les connotations de ces lieux. Exemples : Géorgie aux Etats Unis est l'emblème du racisme anachronique américain tandis que Soweto symbolise le massacre des enfants de Soweto.

En résumé, l'espace qui apparaît dans l'œuvre est un espace historiquement lié au temps qui est connoté, marqué du sceau des éléments, et ils évoquent un présent vivant et que l'on peut dater. A partir de cette saisie de

l'œuvre de Bohui, nous nous permettons de lire un autre extrait au détail près aux pages 19 à 22. C'est un poème d'essence mystique contenant du mouvement, un élan épique néfaste, des images fortes. Le style est savant avec un lexique recherché. Avec cet extrait, le rythme n'est pas pertinent. Ce poème revêt une dimension mystique. C'est à travers des personnages impliqués dans les strophes 6, 9, 10 : Doundari, Gblignaba, Gbagbamlins, Femme-serpent, Mari de nuit que cela se remarque :

« *Montre-moi tes seins de grenades*
Zékia Femme-serpent » (p.21)

Une femme, une guerrière, Gblignaba, un génie capable de soustraire un homme à la mort peut mettre quelqu'un en contact avec l'esprit des morts.

« *Face à tes idoles maître de la nuit*
Nous lutterons » (strophe 8)

Le mot "idole" contient un aspect religieux mais renferme surtout l'idée de faux dieux et de tout ce qui suppose de la magie noire, de la sorcellerie, du charlatanisme, des sacrifices et des rituels macabres, en un mot, toutes sortes de pratiques qui symbolisent le Mal. Mais ce vers-ci : « *Mais ! Ma gorge ne peut étouffer le chant du Gbadou* » mérite une attention de notre part. Le Gbadou est un rituel par lequel on interroge les morts. Cela se passe quand, au cours d'une assemblée funéraire, l'esprit du mort est transféré dans le corps d'un membre de cette assemblée pour dire qui l'a tué. Cette opération se manifeste par la transe. Le "maître de la nuit" désigne le sorcier et le Gbadou saura découvrir l'auteur de la mort.

Au plan littéraire et poétique, pratiquer le Gbadou revient à dénoncer publiquement tous les méfaits par lesquels se sont illustrées les forces de régression.

« *Nous chantions les mélodées de Gblignaba*
Nos Gbagbamlins sortirent de l'ombre » (p.20)

« *D'où cette offrande de mouton blanc et de cauris* » (p.21)

« *Avec ton amant perfide la nuit* » (p.21)

Toutes ces références montrent que le récepteur de ce discours est différent des hommes. C'est un discours qui s'adresse aux ancêtres tutélaires.

L'autre spécificité de cet extrait, c'est qu'on y compte de nombreuses actions, ce qui suscite le mouvement qui caractérise l'élan épique. De la première à la sixième strophe, on repère, pêle-mêle, "montre-moi", "frotte-toi contre moi", "perfore ma poitrine", "nos dieux et nos morts... balafrent".

L'épopée, on le sait, chante les hauts faits des héros, des personnages hors du commun. Or, dans cette action guerrière, le personnage principal est un couple qui se compose de Zékia, une femme et de Kpatchi Zikei, l'homme. C'est le couple guerrier qui symbolise les combattants dont le signe est le pronom pluriel associatif "nous" qui jalonne le texte, non seulement l'extrait que nous examinons mais également la suite du texte :

« *Et nous étions tous prêts pour ta libération* » (strophe 3)

« *Tu appelleras au secours*

Ta force n'est pas d'ici-bas

Mais nous demeurerons

Le regard sans faille » (strophe 8)

Ainsi, d'ennemis d'hier, le poète en fait des complices aujourd'hui et il célèbre du coup l'union parfaite entre homme et femme à telle enseigne qu'on peut comprendre le sens de cette expression « *Zékia nous referons le soleil* » (p.25) comme indiquant le résultat de l'effort commun : la reconquête de la liberté. Bohui rejoint Tadjou qui disait : « *Et nous n'aurons pas besoin de foudres pour tisser le soleil* » (*Latérite*, p.5). Refaire le soleil, tisser le soleil renvoient tout simplement à la renaissance, c'est-à-dire la rupture avec les idéologies et les pratiques anciennes intritricées.

Pour finir cette analyse, soulignons la présence des images. Elles relèvent de la triple thématique, elles ont donc trait à la guerre, à la haine et à l'amour. Exemples :

« *Seins de grenades* » (strophe 1)
« *Poitrine de feu* » (strophe 2)
« *Hommes du pardon* » (strophe 3)
« *Cœurs déchirés* » » (strophe 4).

Ces expressions renvoient à l'amour, au goût amer et à la guerre. Toute la strophe 5 présente l'image du chaos après la guerre :

« *Ils seront là nos morts et nos vivants*
A même les hautes herbes du maquis
A même la forêt des cadavres tués »

III.2. Ecriture d'une notion structurante

L'auteur qui nous intéresse ici est Noël Ebony. Sous cette rubrique, la poésie de Noel Ebony nous paraît représentative. Le poète, en effet, a développé un processus d'énumération qui confère une fluidité à ses textes et cela a consacré son style. Nous jetons un regard sur deux textes : un passage de *Déjà vu* et un poème titré de *Chutes*, « Amour d'une chaise »

III.2.1. « Ebène » extrait de *DEJA VU*⁴²⁶

Ce poème est extrait du premier (« Portrait des siècles meurtris ») des trois textes qui composent le recueil *Déjà vu*. « Portrait des siècles meurtris » est, du point de vue du style, un n'zassa. (Prose et lyrisme se partagent l'espace) et, au plan sémantique, un poème militant, engagé sur des fondements politiques. C'est un drame comme l'est *Et les chiens se taisaient* d'Aimé Césaire avec lequel il affiche une certaine affinité : un héros du même nom, le Rebelle, un milieu carcéral notamment.

Le texte de référence « Ebène » est un poème de pur lyrisme. Le morphème « je » est un « je-pluriel » mis pour le peuple. Il rend pertinente la

⁴²⁶ Voir C.129

fonction émotive par laquelle le rebelle se définit, s'identifie par rapport à son environnement.

Nombreux sont les thèmes de cet extrait. Nous relèverons les plus importants : la violence, la race et l'exploitation (ou l'esclavage). Le texte s'achève sur un néologisme "Afree ! ka" qui, bien entendu, est mis pour l'Afrique mais qui revêt un autre intérêt. Il s'agit d'un mot composé d'un préfixe "A", du radical "free" en anglais et "ka" le suffixe, un jeu de mots par lequel "Je " est Afrique, mais "Je" est également liberté.

En rapport avec ces thèmes, une métaphore de base très opératoire : Je = Ebène

« (Je suis) l'ébène entassé dans les caves des navires »

« (Je suis) l'ébène qu'on vend et revend »

Cette macro-métaphore opère comme macro-symbole de premier degré. D'ailleurs, c'est l'encodage symbolique qui relie ce texte au suivant intitulé « Amour d'une chaise ».

III. 2.2. « Amour d'une chaise » extrait de *DEJA VU*

Extrait de "chutes" un feuillet détaché mais à l'intérieur de *D.E.J.A.V.U.*, ce texte se réclame aussi du lyrisme symbolique. Il aurait pu s'intituler soit "Amour et trahison" soit "Mal amour", soit "Exil" à cause de l'avant dernière strophe qui semble du reste porter la clé de ce noyau symbolique "Chaise", noyau né d'une métaphore close, opaque, hermétique à cause du verrouillage de X dans l'équation Chaise = X.

Ce poème inspire également de très forts sentiments de nostalgie. Ce thème porte à trois le nombre de thèmes qui traversent le poème : l'amour, l'exil, la nostalgie. De tout cela, se dégage une évidente souffrance, une douleur que dévoile l'avant dernière strophe :

« Depuis lors
Je pleure ma chaise
Et je cours debout à travers le monde
Cherchant une chaise à aimer où m'asseoir »⁴²⁷

Dans un style simple et dépouillé, ce texte est fondamentalement émotif. Cependant, il tire toute sa substance et sa beauté du noyau symbolique “chaise”.

La beauté de ce poème provient de l'insolite qui existe entre le sujet aimant (le poète) et l'être aimé (la chaise). On sait que l'auteur nous conduit à la lisière de la prosopopée sans lui offrir la moindre occasion d'éclater, de s'épanouir, de se dérouler comme telle. C'est justement cette opacité (cette chaise est-elle un meuble ou une femme voilée ?) qui confère à ce poème étrange toute sa pesanteur esthétique.

Le texte semble donc construit sur la base d'une métaphore in absentia. La chaise est une inconnue X. Que représente-t-elle ? Une femme ? Un pays ? Un pouvoir politique ? Un pouvoir économique ? Là encore, c'est cette seconde constante du second versant du mot imageant qui est esthétique, l'objet-repère restant, lui, stable.

La poésie d'Ebony relève de ce qui est communément appelé “tranche de vie” mais le poète ne se livre pas à travers ses propos. Il communique sa pensée profonde en termes voilés. Autre texte tout aussi énigmatique “La porte” de Tchicaya U Tam'si.

III.2.3. “La porte” extrait de la *Veste d'intérieur* de Tchicaya U Tam'si.

La deuxième expérience relative à un choix théorique est centrée sur la création de nouveaux symboles et l'enrichissement des anciens. Le poète qui,

⁴²⁷ Noel Ebony, « Amour d'une chaise » in *Chutes*, supplément à *Déjà vu*.

de loin, est le plus représentatif dans cette technique est Tchicaya U Tam'si, le précurseur de cette génération.

La poésie de Tchicaya, en effet, est construite autour d'un certain nombre de constantes dont les principales sont le renouvellement de clichés ou d'images et la création de nouveaux symboles. Extrait de *La veste d'intérieur*, « La porte » est un poème qui entre parfaitement dans ce créneau. Il s'agit du deuxième poème d'un recueil de trente deux poèmes. Le titre qu'il arbore apparaît dès le poème précédent, « Les eaux croupies » en ces termes :

*« Je suis la porte que sept clés ouvrent
Sur un pays qui sera de cocagne
Qu'importe si pour l'heure
Mon parfum est celui des eaux croupies ».*⁴²⁸

D'une manière ou d'une autre, les poèmes dans leur ensemble feront allusion à la notion de porte qui devient le noyau symbolique le plus important du recueil ; bien entendu à côté de bien d'autres. Et à ce propos, le nombre de strophes est le chiffre sept. Sept strophes de trois vers. Déjà, cette présentation est hautement symbolique du point de vue culturel africain. Le chiffre 3 est celui de l'homme, et le 7, celui de la perfection.

« La porte », un poème lyrique qui est aussi verrouillé que l'indique le titre, illustre parfaitement l'écriture de l'exil. Style dépouillé au niveau des sept tercets de vers libres qui le composent. Ces vers sont tous des phrases simples, juxtaposées pour la plupart, sans lien logique, pour respecter le cadre de la poésie lyrique, « *expression personnelle de sentiments individuels ou collectifs* »⁴²⁹.

Seulement, on surprend une légère note épique en ce sens que c'est autour de la caractérisation que ce poème se développe. Ces phrases simples se présentent au plan syntaxique comme suit :

S V C comme aux vers 1, 4, 5⁴³⁰

⁴²⁸ Tchicaya U Tams'si, *La veste d'intérieur*, p.10

⁴²⁹ Jean Suberville, *Théorie de l'art et des genres littéraires*, p.349.

⁴³⁰ Structure syntaxique.

S C A comme aux vers 2, 3, 13

Ou sans verbe comme les vers 16, 19, 20.

Mais ce style dépouillé n'enlève rien à la richesse de ce texte sur lequel, après observation, nous allons faire quelques remarques sur le rendement stylistique et sémantique.

Au niveau de l'énonciation, on note le couplage de la fonction émotive avec la fonction référentielle qui nous transmet les émotions à travers le regard descriptif du poète.

Le terme "porte" que le poème affiche en titre est un mot-thème, le référent principal. Il apparaît directement ou indirectement sur sept vers (1, 2, 7, 10, 11, 19, 21). C'est à partir de lui que tous les autres éléments se positionnent.

Pertinence du temps grammatical du passé. Les verbes sont pour la plupart à l'imparfait ou au passé composé. Le poète n'opère que par rapport à la souvenance, ce qui veut dire qu'il a écrit après qu'il ait perdu contact (strophes 1, 2, 3, 4, 5) avec le terroir.

Dualité du temps historique et dualité de l'espace sont inscrits dans le poème : ils saisissent le poète à deux moments de son existence.

Le temps 1 présente le poète devant la porte de la mort. Il correspond à l'espace du pays, le Congo.

Au cours du temps 2, le poète est loin de la porte de la mort, c'est le lieu de l'exil.

Pertinence du parallélisme sémantique aux vers 1 et 7 :

v1 : « *j'ai oublié la porte* »

v7 : « *où est la porte ?* »

Dans un cas (v.1), c'est une situation hors-mémoire et dans l'autre (v.7) survient le signe de la désorientation.

A présent, voyons ce à quoi renvoie tout cet encodage : d'abord, le référent principal : « *la porte* » (v1, 2, 7, 10, 11, 19, 21). Aux vers 1 et 7 « *la porte oubliée* », c'est bien entendu, l'absence de mémoire, l'égarement de l'être, le désarroi, l'errance. Comme pour dire "J'ai perdu le chemin de" que situe dans ce temps le vers 2 par l'emploi de l'imparfait de l'indicatif pour concrétiser cette porte : « *elle était de pierre* », une idée de fortification,

d'impénétrabilité. Au plan sensoriel, la porte est aussi présence de la mort (v.10, v.21). C'est l'incommunicabilité, ce que confirme le vers 11 « *on n'entre pas, on meurt* ». Pour toutes les raisons que voici, les vers 19 et 20 tirent les conclusions « *le seuil sur la bouche* ». Le mot seuil est synonyme de porte. Le vers exprime l'idée selon laquelle on est condamné à rester au niveau des intentions. Comprenons par là que la volonté de franchir ce seuil de la mort ne reste finalement qu'au simple stade de l'intention. Les autres référents : l'eau, le sable, le pas, l'or, la bouche. Aux vers 4 et 5 deux référents liés par le sens :

v.4 « *j'ai oublié l'eau* »

v.5 « *Elle venait de ces yeux oubliés* »

L'eau est un thème récurrent chez Tchicaya. Elle représente la mer, le fleuve Congo et, par métonymie, le pays. Mais quand elle provient des yeux, on l'appelle larme. Il s'agit ici des larmes des petits peuples, autres procédés métonomiques pour parler de leur souffrance « yeux oubliés » et de leur détresse.

Aux vers 6 et 13, on a « *Elle était sable* », l'eau qui se change en sable. Par cette caractérisation, on traduit l'infécondité. Ce pays, le Congo est stérilisé, il va à la dérive. Au plan politique, il n'a plus de repère ni d'idéal. Aux vers 8 et 20 :

v.8 « *j'ai oublié mes pas* »

v.20 « *les pas dans un refrain* »

Les « pas » renvoient à l'idée d'errance ; le poète, voyageur perpétuel, faute de mieux. Une situation qui a fini par le rendre insensible (v.3 et v.12 « *Ma bouche était de bois* »). Au plan stylistique, cette expression est copiée sur une autre expression toute faite « *la gueule de bois* » qui, ordinairement, est utilisée pour qualifier l'amertume qu'on peut ressentir après avoir bu la veille. Or, le poète n'a pas bu. Donc, il s'agit là d'une manière d'exprimer l'insensibilité.

Ce léger parcours de ce poème nous permet de tirer des conclusions à partir des repères qui seront apportées à deux questions liées : où mène cette porte ? Et pourquoi le poète semble avoir choisi l'exil ?

C'est le vers 8 « *j'ai oublié mes pas* » qui décrit les sensations du perpétuel voyageur qu'il peut interpréter de la façon suivante : « *j'ai marché si longtemps que je ne sais plus quelle distance j'ai parcouru* ». Pour quelles raisons ? Au vers 9 nous avons la réponse : « *c'était l'or et le vent* ». L' "or" renvoie à la richesse et le "vent" est symbole de discours, ces paroles qui s'envolent et cela, il refuse de l'admettre, « *l'or l'oubli tenace* » (v.16) ; l' "oubli", c'est-à-dire qu'il peut s'empêcher d'y penser permanemment et de le dénoncer. Mais toute opposition a des conséquences. Elle conduit logiquement à la répression, « *un geste qui soit musclé quand on meurt interdit* » (v.17-18). Voilà ce qui explique le choix pour le départ volontaire et le chant. C'est la poésie présentée comme solution (« *les pas dans un refrain* » (v.20)).

Concluons cette analyse qui parle de l'univers carcéral chez Tchicaya U Tam'si en disant qu'il n'y a pas eu de divorce entre ce poète et son pays. C'est le pays qui s'est verrouillé de l'intérieur et est devenu une citadelle. Du coup, on ne peut avoir accès à son cœur. Que devrait-on alors y chercher, si ce n'est la mort au bout du compte. « *On n'entre pas on meurt* ». Le vers 11 prend valeur de vérité générale.

Le précurseur de la poésie post-négritudienne, Tchicaya U Tam'si qui s'est illustré par le refus de la gloire à l'Afrique à tout prix fait l'autopsie du Congo dans le poème. Il donne à voir comment un peuple aussi riche pu déchoir à un certain moment de son existence face à une civilisation qui, au fond, n'avait de valeur que pour elle-même.

L'exemple que nous venons de voir illustre l'écriture d'un type d'univers carcéral, en univers symbolique.

III.3. "Synthèse pour un idéal"⁴³¹ extrait de *On ne raisonne pas le venin de Wèrè*

Wèrè Liking.

⁴³¹ Voir C.71

Le dernier exemple de la série réservée à la symbolique tire sa spécificité de la structure syntaxique du poème. La poésie s'exerce à établir un rapport à elle-même et à l'autre.

Extrait de *On ne raisonne pas le venin* de Wèrè Wèrè Liking, un recueil de poèmes en vers libres, *Synthèse pour un idéal* est un poème composé de trois séquences. Amour, passion, Amitié sont les thèmes qu'il développe. La particularité (ou l'originalité aussi) de ce texte, c'est que toute sa structure s'appuie sur trois couples lexicaux : les pronoms personnels je/moi, tu/toi, il/lui. Cela entraîne une structure tout en parallélismes syntaxiques distribués selon deux cas :

Premier cas : ce cas comprend trois sortes de combinaison⁴³² :

- 1) Pps + Ppco+ V : « *Je t'aime* » (v1)
- 2) Pps + V + Adjectif attribut : « *Tu es vivant* » (v2)
- 3) Pps + V + Cod : « *J'aime la vie* » (v6)

Ces parallélismes syntaxiques sont réitérés dans toute la séquence intitulée "Amour"

Second cas : il concerne la construction de la séquence "Passion". Les trois premiers vers sont bâtis sur la combinaison suivante :

Pps + Vc + Ppa⁴³³

« *Je suis moi*
Tu es toi
Il est lui »

Cette séquence, véritable tressage pronominal, détachée au début de la séquence est vide du dénotatif. On pourrait l'interpréter comme objet de dépersonnalisation. Ce serait une erreur. En fait, il s'agit là d'une ouverture à l'universel. Ces trois phrases « *Je suis moi* », « *tu es toi* », « *il est lui* » fonctionnent comme un postulat et ouvrent successivement les différents

⁴³² Pps : pronom personnel sujet.

Ppco : pronom personnel complément d'objet.

⁴³³ VC : Verbe copule

Ppa : Pronom personnel Attribut

mouvements de la sous-séquence en question. C'est, en définitive, une forme d'harmonisme prêchant l'interdépendance des agents sociaux.

Le parallélisme est un trait stylistique au cœur de l'écriture de la poétesse. Marie-José Hourantier, dans la préface du livre explique le bien fondé de cette technique de répétition :

« Son arme essentielle demeure la répétition comme pour appeler avec insistance les forces de la nature et les obliger par la puissance du rythme à réveiller en soi l' "évu" créateur »⁴³⁴

Synthèse pour un idéal, en tant que poème introductif, contient les germes des autres poèmes du recueil et la thématique sera développée de façon détaillée. Ce sont les thèmes de l'amour, de la métamorphose, du partage. Ainsi, le thème de l'amour débouche sur celui du "pouvoir" traité dans le poème "Pouvoir" (p.44-45). Il s'agit du pouvoir que nous représentons et dont nous ne sommes pas conscients, ce qui est dit dans ces deux extraits :

*« Pouvoir !
Pouvoir regarder
Pouvoir découler
Pouvoir dériver
Pouvoir sentir
Et être heureux ! »*

*« Oui penser voir
Car voir c'est comprendre
Que l'amour
Que le bonheur
C'est aussi vrai
Et aussi près
Que tu es là »⁴³⁵*

⁴³⁴ Wèrè Wèrè Liking, *On ne raisonne pas le venin*, Préface de Marie José Hourantier.

⁴³⁵ Wèrè Wèrè Liking, *Op.cit.* p.45.

Ces textes semblent dire que nos sens sont si limités qu'ils sont incapables de percevoir ce qui apparaît évident. Ils ont donc un besoin d'initiation dont le poème " L'amour ton Dieu" propose la route : C'est l'amour réel et pur qui peut déciller le regard et ouvrir les sens à celui qui a le bonheur de le découvrir et le vivre :

*« Toi qui n'étais pas toi
Et voici : je te crée
Par ici pour te placer une bouche
Pour goûter à tous les fruits du monde*

*Oui parle
Parle pour que l'arbre apprenne de ta bouche
Le fruit que tu attends de lui »⁴³⁶*

Chez Wèrè-Wèrè, l'amour apparaît comme le ciment qui unifie les hommes. Il est avant tout intuition de l'autre, car il s'agit de voir, de regarder, surtout de "dérivée" l'autre pour vivre en complicité avec lui. Vu de cette façon, l'amour recrée l'être, et suscite les actions qui sont exécutées à travers moult passion. L'amitié, la célébration du beau sont des passions. L'amour est également liberté, tout le contraire du venin qui a donné son sens à l'ouvrage. Le venin est le symbole de tout ce qui provoque l'extinction de l'amour, cette passion bâtisseur de monde. C'est donc le renoncement, le défaitisme, la bassesse, la mort spirituelle.

*

* *

D'une manière générale, en ce qui concerne l'influence de l'oralité, la forme des poèmes n'est pas reliée à un modèle comme nous avons pu le constater dans la première catégorie. Cependant, une tendance s'impose, c'est la recherche d'un syncrétisme qui allie la parole poétique à d'autres arts, tel que l'art dramatique (Caya Makhélé). Emerge également une poésie sacrée

⁴³⁶ *Idem*, p.49.

(Agbossahessou) dans les régions, les religions du terroir demeurent vivaces comme au Bénin ou au Togo. Quelque soit le cas, on remarque une orientation vers le symbolisme qui permet de relier le discours à la dimension extralinguistique, rejoignant ainsi une certaine conception de l'existence qui veut que l'homme soit le frère de l'animal et du végétal, c'est-à-dire l'unicité de tous les étants.

Nous avons affaire à une poésie qui a ses termes propres, ses rythmes spécifiques, sa symbolique, ses images qui s'alimentent dans ses mythes. Elle dispose en outre de tout le réservoir de l'oralité comme par exemple l'espace qui rejoint celui du village et le rythme qui est similaire à celui des veillées.

Nous sommes au-delà de l'image analogique et du rythme du schéma négritudien. En effet, de nombreux paradigmes formels fondent l'historicité des faits poétiques africains en ce sens qu'ont pu émerger de nouveaux styles d'écritures proches de l'oralité. Tout comme parallèlement d'autres styles présentent une sorte de synthèse entre traits poétiques de la poésie française et des résurgences de styles africains. Nous avons pratiqué ces derniers de néoclassiques.

Dans le détail, cette poésie s'inspire des arts de la parole de l'Afrique ancienne comme les mythes ou la littérature sacrée telle les rituels ou le langage tambouriné. Les poètes ont rivalisé d'originalité pour révéler des éléments de la culture de leur terroir. La Négritude avait prôné le retour aux sources, les poètes de la deuxième génération ont remodelé le présent en se souvenant du passé.

En fait, les poètes de cette période satisfont à l'attente dans la recherche d'une expressivité originale comme Zadi Zaourou le disait dans la préface de *l'œil* ; un véritable plaidoyer qui tente de trouver une place à la génération montante autour des idées forces qui sont :

Il faut créer, selon la réalité de son temps « A chaque hivernage sa moisson de pluie et ses tourbillons de vents spécifiques ».

L'Afrique aussi a besoin de renouveler ses thèmes, ses canons de création. Pourquoi continué à porter le poids de la négritude ?

Il faut surtout innover, recourir à d'autres ressources pour s'affirmer d'avantage.

Les explications que le poète tirent ne font que renforcer les mêmes idées suscitées à savoir, qu'il faut créer, non pas le modèle négritudien, l'heure étant au changement, les artistes se doivent de réclamer le droit à la différence, de produire un art nouveau pour une ère nouvelle, pourvu que l'essentiel soit sauvegardé :

« Aux voix qui s'élèvent, pour nous accuser de sorcellerie, il s'agit de dire tout net : que vive le sorcier s'il sait préserver nos terres ; qu'il vive longtemps s'il sait lire dans les vents ; qu'il vive éternellement s'il peut garantir au vieux continent sa sève et son rythme et un retour de vie neuve »⁴³⁷.

On ne peut pas ne pas dire que cet appel ne fut pas entendu quand on sait qu'au départ cette génération n'avait pas brandi de manifeste. Il nous a été donné l'occasion d'examiner en tout cas quelques uns des fruits de cette mobilisation et nous nous sommes rendus compte de l'immensité des tâches à venir car nombreux restent les styles à découvrir. Sur ce point, c'est George Desportes qui fournit la clé de l'énigme en spécifiant le caractère libertaire de la création poétique. Une création foncièrement soumise à une véritable aventure : *« La poésie ne peut se limiter au connu, mais va à la découverte d'autres connaissances pour l'enrichissement du connu : elle est ouverte infiniment. »*

Et il
ajout
e :

« N'oublions pas que ce qui caractérise l'artiste, le poète, c'est l'attention accordée aux choses - l'attention donnée à la vie, détail, signe, symbole - non pas seulement au monde réel, à l'existence, à la réalité ; mais aussi à tout ce qui sollicite sa présence mentale : le réel comme la fiction (...). Il vit sur les images, les idées, le langage, il vit sur l'esprit - et les émotions du cœur (...) il voit tout à travers sa couleur de pensée, est réel pour lui ce qu'il croit ou qu'il sait être vrai - et pour lui vital et mérite un acte pratique.

⁴³⁷ Zadi Zaourou : Préface à l'œil in *Les sofas suivi de l'œil*, Paris, Harmattan, 1979, pp.67-69.

Et pour finir sur cette question de la vérité de l'art, ces propos de l'auteur de l'article :

« Le poète, dit-il, va à la découverte du monde qu'il s'est donné et il ne peut saisir son monde que par la connaissance authentique de son style révélé. S'attachant à la beauté, la vie n'offre de sens pour le poète qu'à travers son monde spirituel proposé comme idéal et qui justifie sa participation à l'universel. »

« Posséder sa vision c'est posséder la réalité. Il ne peut créer qu'avec le réel et contre la nature ; il ne regarde le réel que pour éclairer plus profondément, largement sa vision intellectuelle ; car le foyer de l'image est dans son cerveau, c'est là qu'il étudie, c'est avec son psychisme qu'il transforme et crée, qu'il opère. Le poème pour lui est réponse à des excitations - et solution de problèmes complexes dont le profane ne se doute même pas »⁴³⁹

Les propos théoriques que nous venons de citer nous mènent à la même conclusion : la création littéraire et poétique relèvent de don. Le poète, qu'il soit d'Afrique ou d'ailleurs, se présente toujours comme celui qui perçoit la réalité au-delà de la norme. A partir du vécu, il est le seul à savoir proposer les voies qui recréent des formes allusives aux structures politiques, économiques et sociales qui sont susceptibles d'interpeler les hommes.

⁴³⁸ Zadi Zaourou, *Op.cit.*, pp.67-69.

⁴³⁹ George Desporte : "Débat autour des conditions d'une poésie nationale chez les peuples noirs", in *Revue Présence africaine*, n° 11, pp.96-97.

CONCLUSION GENERALE

C'est le lieu de faire le bilan des informations recueillies çà et là, à travers les textes et les hommes, et de tirer quelques conclusions. La poésie post-négritudienne est loin d'être une poésie autonome. Il y a en elle les deux aspects d'une tradition, la continuité et la rupture. On trouvera donc condensés, dans les pages qui suivent, les grands traits de cette poésie, de même que les éléments communs aux aînés et aux cadets. Nous évoquons ainsi la question de la réception que nous n'avons dû qu'effleurer et qui est bien réelle pour le genre que nous avons étudié parce qu'en définition, tout ce que nous avons obtenu comme résultat dépend plus de la valeur des œuvres que de ce que pense le public. La poésie écrite est à peine diffusée, les maisons d'édition l'ignorent, et quand les ouvrages paraissent, seuls quelques spécialistes s'en préoccupent et les lisent. Tout le contraire de la poésie orale, chantée ou psalmodiée qui ne rencontre aucun obstacle sur la route de son épanouissement quel que soit son mode de transmission. Le public adhère en règle générale. La question de la langue semble avoir été indirectement posée par les poètes quand on voit le choix accru vers l'utilisation de la symbolique dans le discours poétique. Ils sont un certain nombre parmi les poètes africains à vouloir établir des alliances entre des mots qui entretiennent un rapport analogique, s'évadant complètement du sens linguistique des phrases en vigueur pour rechercher leur signification dans les contextes suggérés. La poésie manifeste ainsi l'influence sur elle, de la poésie classique majeure tournée vers le sacré, celle qui privilégie les thèmes de la spiritualité, de la solidarité, de l'initiation, de la mort entre autres. Chez le poète Zadi Zaourou qui pratique une poésie lignagière, tous les aspects suscités s'y retrouvent. Chez Eno Belinga par exemple, l'initiation occupe une place importante dans deux œuvres majeures, *Masques nègres* et *La prophétie de Joal*. A genre complexe, langue recherchée.

Un autre aspect non moins important, c'est l'influence que pourrait exercer la poésie sur la société. Certains poètes ont laissé clairement apparaître l'idée selon laquelle la poésie comme les autres genres littéraires contribue au changement. Dans ce sens, on constate un écho favorable de la poésie dite

engagée sur les consciences. Le genre représente un agent mobilisateur. Jean-Marie Adiaffi et Noel X Ebony en Côte d'Ivoire, Maxime Ndébéka au Congo-Brazzaville sont des illustrations. La première génération de notre poésie écrite, la Négritude avait produit des poèmes qui étaient de véritables instruments d'éveil de consciences. Les poètes, en plus d'être leaders d'opinion, étaient eux-mêmes des acteurs politiques sur le terrain, sur leur terrain respectif. Senghor a dirigé le Sénégal les deux premières décennies de son indépendance et Césaire qui vient de nous quitter est resté Maire de la Martinique 45 ans durant. Dans le strict respect de cette tradition, certains poètes de la deuxième génération se sont convertis en acteurs politiques en exerçant une parcelle de pouvoir. Les congolais N'Débéka, Tati-Loutard ont été ministres à un moment de leur vie, l'Ivoirien Zadi Zaourou a participé à l'avènement du multipartisme en Côte d'Ivoire en créant un parti politique, l'Union des Sociaux Démocrates (USD). Il a été ministre dans un gouvernement d'ouverture (1993-1999) après la disparition de Félix Houphouët-Boigny. Bien d'autres encore ont eu à occuper des postes importants dans les instances dirigeantes de leur pays. L'objectif est semblable pour tous. La littérature leur a donné la notoriété. Ils espèrent qu'elle peut contribuer à l'avènement du changement.

La poésie de la deuxième génération est longuement tributaire de la Négritude mais elle s'affirme par certains côtés comme une poésie de rupture. Telles sont les deux facettes que nous avons observées.

1) Une poésie de continuité

Aussi bien au niveau de l'écriture qu'au niveau de la thématique, les deux générations partagent des traits communs. Au plan scriptural, elles affichent une certaine indépendance vis-à-vis du classicisme français en choisissant les vers libres qui leur fournissent une composition à la dimension de leur sentiment. Senghor écrivait des poèmes élégiaques empreints de nostalgie de la poésie des griots dynastiques, une parole accompagnée par les instruments de musique. On peut lire dans la triologie poétique de Zadi Zaourou, une manière dont il relève le style en faisant du cor un personnage, modulant ainsi la poésie dramatique. Il s'agit bien de deux exemples mis pour le même dynamisme de recours à la musique traditionnelle, mais la technique

est différente. Cela donne des résultats différents ; continuité ne voulant pas dire imitation.

Du point de vue thématique, le recours au concept de retour aux sources s'applique à la poésie de la deuxième génération comme le suggérait la revue *L'étudiant noir* à l'époque de la Négritude. Les poètes de la Négritude avaient écrit pour défendre la couleur noire des Africains et des négro-africains, couleur symbolisant leur culture et leur civilisation, leur vision du monde de façon globale, l'Afrique noire et la diaspora ne faisaient qu'une et même réalité. Les poètes post-négritudiens font également l'apologie de la civilisation africaine sous divers aspects. Les valeurs morales ancestrales, les villes modernes, les bouleversements sociaux sont pour eux des sujets de préoccupations. Cette propagande est un avant-goût à une tendance importante, la poésie engagée. Les négritudiens avaient fait de ce thème leur cheval de bataille. Les poètes doivent signifier, par leur production, leur solidarité avec la masse et leur désaccord avec les colonisateurs longtemps sourds à un désir d'émancipation. La question des indépendances octroyées a conduit au même résultat avec les poètes post-négritudiens. L'impression d'un malaise existe toujours et les poètes sont ceux qui s'emploient encore une fois à traduire divers aspects des revendications non satisfaites du peuple. D'où la persistance de la poésie de combat. Ils sont donc nombreux les poètes de la post-négritude à se considérer comme des phares pour leur société. Ainsi, s'expliquent des thèmes communs tels que la race et la révolution. Tels sont quelques thèmes qui unissent les deux étapes. Mais dans l'ensemble, un poème post-négritudien se présente différemment et porte les signes d'une rupture.

2) Une poésie de rupture

Les poètes de la deuxième génération pratiquent une écriture de plus en plus osée, et ont laissé émerger une thématique qui, franchement rencontrait peu d'adhésion chez leurs aînés.

Au niveau de l'écriture, renouvellement des genres, discours allégorique, mélanges des registres de langue constituent des exemples exceptionnels. Parmi les poètes oralistes, il y en a qui ont transcendé le simple recours à la littérature orale et qui, pour coller à la définition de la poésie créent un autre style. Le cas de Bernard Zadi Zaourou mérite d'être relevé. On

assiste chez lui, à un renouvellement de l'énonciation poétique qui pourrait donner de la matière à une réflexion sur l'hétérogénéité énonciative. Le locuteur-énonciateur, l'allocutaire et l'auditoire sont inscrits dans la réalité discursive et confèrent à la parole une structure dialogique et c'est lui également qui propose une sorte d'écriture classique sous une forme qui facilite les intégrations de tous horizons, nous voulons parler de *Les quatrains du dégoût*. On peut citer aussi l'exemple de *Maiëto pour Zékia* de Bohui Dali qui, dans sa technique de renouvellement d'un mythe génésiaque ayant pour fondement la guerre qui opposât les hommes et les femmes, aboutit à un des plus grands poèmes d'amour de cette génération. De même, Amidou Lamine Sall crée un hymne à la poésie et à l'inspiration poétique dans son poème allégorique *Mante des aurores* qui parle de l'amour que le poète voue à une innommée, Mante, offerte sous une image kaléidoscopique. Elle est tantôt femme, tantôt Afrique, fluide et insaisissable comme l'aube ou l'aurore, présente et absente. On croit la tenir quand elle est déjà loin. Et c'est sous forme d'un dialogue à une voix que le poète rend cette réalité. Au cours de cette dramatisation spéciale, on le surprend à un moment donné faire allusion au premier des poètes du Sénégal, Senghor, chantre de la Négritude lui proposant d'être son relais⁴⁴⁰. Nous citons en dernier ressort quelques cas de mélange des genres tels que certains poètes le pratiquent. Quelque chose d'extraordinaire s'est passé au niveau de Noël Ebony, Allogho Oke et Koulsy Lamko. Les uns ont expérimenté le mélange des genres et de registres de langue. Poésie lyrique et Poésie dramatique se côtoient, avec divers registres de langue française standard, des néologismes et des expressions langagières de folie. D'autres offrent des poèmes sous forme de pamphlets crachant le venin de leurs frustrations (Allogho, *Vitriol bantu* et Koulsy Lamko, *Amargura negra*). Mais, nous avons été séduite par l'émergence d'un langage poétique d'un type nouveau, celui qu'on retrouve sous la plume de la très jeune génération représentée par Toussaint Kafarhire Murhula, Bourra Mam Kandet auxquels il faut adjoindre André Mvogo et même dans une certaine mesure Barnabé Laye. Langage qu'on pourrait qualifier de parler oral dans l'écrit, avec des mots simples, on s'adresse au cœur du pays. Cette tendance est un style prometteur

⁴⁴⁰ Il est vrai qu'après Senghor le pionnier et les autres disciples de la Négritude, Lamine Sall représente la voix qui fait renaître la poésie écrite au Sénégal.

pour l'avenir du genre. Ce sont là quelques cas représentatifs de l'expression de la liberté que les écrivains en général et les poètes en particulier revendiquent. Cette liberté s'observe aussi au plan des idées que ces formes habillent.

Au plan thématique, les poètes de la deuxième génération revendiquent de plus en plus le droit d'être considérés comme des poètes tout court, sans particule pour parler comme Anthony Phelps. Cela se voit par la diversité des thèmes et l'audace avec laquelle ils considèrent la question. Ils s'écartent volontiers des thèmes classiques tissés autour de la satire simple pour laisser éclore de nouveaux comme les thèmes de l'amour, de la nature, de l'exil, de l'univers carcéral, des héros modernes pour ne citer que ceux-là. Dans tous les pays du corpus, la prise de position a souvent conduit leurs auteurs à tomber sous la loi de l'interdiction de séjour dans leur propre pays. Cela devient pour eux source d'inspiration. La première vague de la poésie de Paul Dakeyo informe sur les abus de tous ordres sur les populations. En règle générale, il estime que les indépendances ont été tronquées et que les hommes politiques africains sont des hommes de paille au service du grand capital que représente la France et l'Occident. Ce poète s'est fait l'avocat des peuples opprimés, les Sud-Africains victimes de l'appartheid, mais des autres Africains et ceux d'ailleurs aussi qui croupissent dans la misère. D'autres poètes africains comme lui se veulent les catalyseurs des énergies avec pour objectifs la création du déclic dans la conscience de leurs frères afin qu'ils trouvent en eux-mêmes la force de leur propre transformation. Très souvent, les poèmes sont de parfaits discours politiques sans aucun détour.

Quant aux autres thèmes, celui de la nature est l'un des plus novateurs. Ce qu'Amoy Fatho rend de façon métaphorique en saisissant l'homme dans ses rapports avec la nature, cette dernière étant source d'élévation, d'autres l'expriment de manière explicite. Les poètes togolais Allou Kpatcha et Analla Gnoussira évoquent les dures conditions d'existence dans le sahel. L'amour aussi est saisi dans toutes ses facettes, sensuelle, fraternelle, patriotique. L'érotisme est poussé à un seuil osé par un poète comme Bernard Zadi Zaourou. Et que dire du mal être, cette idée qui s'est installée dans les écrits depuis le retour au multipartisme. La situation de guerre généralisée et les conséquences qui s'ensuivent que relatent Murhula, Mvogo ou Bourra n'ont rien à voir avec les événements des années 70 et 80. Tous ces nouveaux thèmes sont une preuve

irréfutable de cette volonté de parvenir au niveau des poètes du monde entier que seules les situations sociales inspirent.

Ce travail a révélé une déficience grave au niveau de la réception de la poésie en Afrique contemporaine. Au temps de la négritude, on disait que les poètes s'étaient adressés en tout premier lieu à l'opinion non-africaine européenne ou américaine. C'est vrai, ce message fut bien perçu, *Orphée noir* de Sartre en témoigne grandement. Mais aujourd'hui, à qui s'adressent les poèmes écrits par les écrivains africains ? Théoriquement, aux Africains, à commencer par leurs dirigeants. Mais qui les lie ? Notre travail a montré à quel point le public de la poésie est réduit. Il révèle aussi qu'il existe, pour cette poésie, un double horizon de réception, littéraire et social, relatif aussi bien aux conventions du genre qu'aux rapports que les œuvres nouent avec l'univers social en Afrique. C'est cet horizon qui confère à la poésie de la deuxième génération sens et valeur. Cet horizon d'attente détermine donc pour l'analyste un horizon de lecture capable de rompre le divorce constaté entre la poésie africaine et son public cible. Il permet à ce dernier de goûter à la pure beauté de la forme mais de comprendre son époque comme le reconnaissait Tzvetan Todorov :

« En règle générale, le lecteur non professionnel, aujourd'hui comme hier, lit (les) œuvres non pas pour mieux maîtriser une méthode de lecture, ni pour en tirer des informations sur la société ou elles ont été créées, mais pour y trouver un sens qui lui permette de mieux comprendre l'homme et le monde, pour y découvrir une beauté qui enrichisse son existence »⁴⁴¹

Venant de la part d'un homme qui, des décennies durant, s'est plutôt illustré dans les questions relatives au rôle du signe linguistique, la position de Todorov est un reconfort pour tous ceux qui pensent que la littérature doit être populaire. Comme le voulait l'Afrique ancienne, la littérature était l'affaire de tous, quelles que soient les époques. Créée par tous, elle servait tout le monde. Les poètes dont nous venons d'examiner les œuvres, dans leur majorité,

⁴⁴¹ Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007, pp.24-25

voudraient être lus. Mais comment procéder pour offrir un discours qui réconcilie l'homme avec son milieu est un défi que chacun doit relever s'il veut demeurer humaniste.

BIBLIOGRAPHIE

I- CORPUS

Les auteurs cités dans cette rubrique sont ceux que nous avons retenus dans le volume 2 de ce travail qui est une anthologie de poèmes ayant servi pour la plupart de support aux différents aspects de l'analyse théorique.

BENIN

Agbossahessou : *Les halènes sauvages*, Yaoundé, Clé, 1971.

Apocos : *Les équatoriales*, Cotonou, Ed ABM. 1974.

Barnabé Laye : *Requiem pour un pays assassiné*, (Français-Anglais), Paris, L'harmattan, 2008.

Djinon Adolphe Hodonou : *Souffles poétiques*, Cotonou, Ed Flamboyant, 1997.

Emile Ologoudou : *Eloge d'un poème éphémère*, Paris, silex, 1983.

: *Prisonnier du ponant*, Paris, L'harmattan, 1986.

Faf Tundey Atanda : *Au cœur du mal*, Cotonou, Ed Flamboyant 2002.

Fernando d'Almeida : *Au seuil de l'exil*, Paris, PJ Oswald, 1976.

Florent Eustache Hessou : *Mémoire d'écran*, Cotonou, Ed du flamboyant, 1995.

François Dossa Agonvinon : *Cris et paroles*, Cotonou, Ed L.D Whannou, 1974.

Henri Dagbedji Hessou : *Afriqu'adieu ou soleils nocturnes*, Cotonou, Aziza, 1953.

Jérôme Tovignon Carlos : *Cri de liberté*, Cotonou, Ed ABM, 1973.

Mahougnon Kakpo : *Ce regard de la mer*, Cotonou, Ed des DIASPORAS, 2001.

Michellis Azando : *Au fil des temps, au fil des idées*, Cotonou, Imprimerie Gutenberg, 1999.

Olivier Atindéhou : *Les merveilles de l'indigence*, Cotonou, Ed Flamboyant 2003.

Paulin Joachim : *Oraison pour une renaissance*, Paris, Silex, 1977.

Porthos Saturnin Houeha : *Le Flambeau*, Abomey, Calavi centre de publication universitaire, 2005

BURKINA FASO

Bernadette Dao : *Quote-part symphonie*, Abidjan, Edilis, 2002.

Daniel Zongo : *Charivaris*, Les sables d'Olonne, imprimerie pinson, 1977.

Frédéric Pacéré Titinga : *Quand s'envolent les grues couronnées*, PJ Oswald, 1976.

: *Refrains sous le sahel*, Paris, PJ Oswald, 1976.

: *Ca titre sous le sahel*, Paris, PJ Oswald, 1976.

: *La poésie des griots*, Ivry, Silex, 1982.

: *M BA-YIR WEOGO*, (Poésie des animaux d'Afrique

et Sagesse

DesHommes), Ouagadougou, L'harmattan, Burkina

Faso 2007.

: *Poème d'une termitière*, Paris, PJ Oswald, 1976.

Jean François Sabourin : *Les morsures de la terre*, Paris L'harmattan, 2009.

Joseph Sissao : *Poème de l'exil*, Paris L'harmattan, 2005.

Madeleine De Lallé : *Arc envolé*, Abidjan, Edilis, 2006.

Paul Dakuyo : *Négroïdes*, Ivry, Ateliers Silex, 1988.

Paulin Bamouni : *Luttés*, Paris, Ed silex, 1980.

CAMEROUN

André MvogoMbida : *Calabar*, Yaoundé, L'harmattan Cameroun, 2009.

Charles N'gandé : "Indépendance" in *poèmes de demain* Paul Dakeyo, Paris, Silex, 1986.

Eno Belinga : *Masques nègres*, Paris, P. A. 1972.

: *Ballades et Chansons Camerounaises*, Yaoundé, Clé, 1974.

: *La prophétie de Joal*, Yaoundé, Clé, 1975.

François Sengat-Kuo : *Fleurs de latérite et Heures rouges*, Yaoundé, Ed Clé, 1971

Mahammadou Modibo Aliou : "sur le chemin de la SA I-ira" in *Littératures africaines* de

Pius Ngandu, Paris, Silex, 1985

Nigoué NA Bato : "métamorphose suivi de Renégat" in *Poèmes de demain* de Paul Dakeyo.

Patrice Kayo : "Hymne et sagesse" in *poèmes de demain* de Paul Dakeyo, Paris, Silex, 1986.

: “Paroles intimes” *poèmes de demain* de Paul Dakeyo, Paris, Silex, 1986.

Paul Dakeyo : *Soweto, Soleils fusillés*, Paris, Droit et Liberté, 1977.

: *J'appartiens au grand jour*, Paris Saint-Germain-des-Prés, 1979.

: *Les ombres de la nuit*, Paris, Nouvelles du sud, 1994.

Wèrè Wèrè Liking : *On ne raisonne pas le venin*, Paris, Saint-Germain-des-Prés 1977.

CENTRAFRIQUE

Pierre Makombo Bamboté : “Abodo” in *Poésie d’un continent* de Bauer/Dakeyo, Paris, Silex, 1983.

: *Que ferons après la guerre ou éloge de l’animisme*, Ville de Brossard(Québec) Humanitas, 1998.

CONGO BRAZAVILLE

Alain Mabanckou : *Les arbres aussi versent des larmes*, Paris, L’Harmattan 1997.

: *Quand le coq annoncera l’aube d’un autre jour*, Paris, L’Harmattan, 1999.

Jean-Baptiste Tati loutard : *Le dialogue des plateaux*, Paris, PrésenceAfricaine, 1982.

: *La tradition du songe/Elément de la vie poétique*, Paris, P. A. 1985.

: *Le palmier-lyre*, Paris, P.A. 1998.

Maxime N’debeka : *L’oseille les citrons*, Brazzaville, Ed du mont noir, 1975

Marie-Léontine Tsibinda : “Poème de la terre” in *Littératures Africaines* de Pius Ngandu,

Silex, 1985

: “Mayombé” in *Littératures Africaines* de Pius Ngandu, 1985.

Makhélé Caya : “Fragment d’une lettre ressuscitée A Tansi pour Sony” in *Sony Labou Tansi Paroles inédites*, 2005.

Michel Nkodia-Bomba : *Torse nu*, Ed Yves Ducourtioux, 1980.

Sony Labou Tansi : “La vie privée de satan” in *Poésie d’un continent* de Bauer/Dakeyo,

Paris, Silex, 1983

: *Poèmes et vents lisses*, Limoges, Le bruit des autres, 1995

: *Le quatrième côté du triangle*, Turin, La rose, 1997

Tchicaya U Tam'si : *La veste de l'intérieur*, Paris, Nubia, 1977 *Suivi de Notes de veille*.

: La mise à mort, in *Le ventre*, P. A. 1977.

COTE-D'IVOIRE

Bernard Djaha : *Cors et Cris*, Abidjan, CEDA, NEA, Frat-Mat, 1985.

Charles Nokan : *La voie grave d'Ophimoï*, Paris, P. A. 1970.

: *Cris rouges*, Paris, PJ Oswald, 1972.

Eugène-Emile Dervain : *Une vie lisse et cruelle*, Abidjan, Edilis, 1999.

Fatho Amoy : *Chaque aurore est une chance*, Abidjan, CEDA, 1980.

Grobli Zirignon : *Dispersion*, Ivry, Silex, 1982.

Jean- Marie Adiaffi : *D'Eclairs et de foudres*, Abidjan, CEDA, 1980.

Joachim Bohui Dali : *Maïeto pour Zékia*, Abidjan, CEDA, 1988.

Joseph Anouma : *L'enfer géosynclinal*, Abidjan, NEA/Frat-Mat, CEDA, 1985.

Maurice Koné : *Argile du rêve*, Abidjan, NEI, 1979.

Michel Gbagbo: *Confidences*, Abidjan, CEDA/NEI, 2006.

Niangoran S. porquet : *Mariam et griopoèmes*, Paris, PJ Oswald, 1978.

Noël Ebony : *D.E.J.A.V.U*, Paris Ouskakota, 1983

: *Chutes*, supplément à D.E.J.A.V.U, 1983

Souleymane Coly : *Camicule*, Abidjan, CEDA, 1988

Tanella boni : *Grains de sables*, Limoges, Ed Le bruit des autres, 1993.

: *Il n'y a pas de parole heureuse*, Limoges, Ed Le bruit des autres 1998.

: *Chaque jour d'espérance*, Paris, L'Harmattan, 2002.

: *Ma peau est fenêtre d'avenir*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Veronique Tadjo : *Latérite*, Paris, Hatier, 1984.

Yapi Doffou Clément : *Les voix dans la nuit*, (poèmes classiques), Agboville, biéssodji, 2003.

: *Pleurs et rires*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Zadi Zaourou : *Fer de lance* (I, II, III), Version intégrale, Abidjan, NEI/Neter, 2002.

: *Les quatrains du dégoût*, Abidjan, CEDA/NEI, 2008.

: *A Califourchon sur le dos d'un nuage*, Paris, L'harmattan, 2009.

GABON

Eric Joël-Bekalé : *Cris et passions*, Jouy-Le-Moutier, Bajag-Meri, 1996.

Ferdinand Allogho Oke: *Vitriol Bantu*, Libreville, Ed Raponda Walker, 2001.

Magang-Ma-Mbujou Wisi : *Le crépuscule des silences*, Paris, PJ Oswald, 1975.

Pierre Odounga Pepe : *Voix du silence*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Quentin Mongaryas : *Voyage au cœur de la plèbe*, Paris, Silex, 1986.

GUINEE-CONAKRY

Louis Akin : *Chants pour Manou*, Abidjan, CEDA, 1983.

Diallo M. Djan Pounthioum : *Les Nymphes de Sankarani*, Dakar, Ed Khoudia, 1986

Sikhé Camara : *Clairière dans le ciel*, Paris, Pr Af, 1973.

Williams Sassine, *Tu Laura*, Limoges, Le bruit des autres, 1991.

MALI

Ismaila Samba Traoré : *Esquisses Soudanaises*, Paris L'Harmattan, 2005.

Massa Makan Diabaté : *Janjon et autres chansons populaires du Mali*, Paris, Présence

Africaine. 1970.

: *Kala Jata*, Bamako, Ed populaires, 1970.

NIGER

Boubé Zoumé : *Les souffles du cœur*, Yaoundé, Clé, 1977

Idé Amadou : *Sur les terres de silence*, Paris L'Harmattan, 1994

Mamani Abdoulaye : *Œuvres poétiques (Poèmes)*, Paris L'Harmattan, 1993.

REPUBLIQUE DEMOCRATIQUE DU CONGO

Claude Kiswa Ndundu : *Elan in Littératures africaines*, de Pius Ngandu, Paris, Silex, 1985.

Kama Kamanda : *Vertiges in œuvre poétique*, Paris, P. A. 1999.

: *Quand dans l'âme les mers s'agitent in Œuvre poétique*, 1999.

: *Chants de brumes*, in Œuvre poétique, Paris, P. A. 1999.

: *Les résignations*, in Œuvre poétique, Paris, P. A. 1999.

: *La somme du néant*, in Œuvre poétique, Paris, P. A. 1999.

: *L'exil des songes*, in Œuvre poétique, Paris, P. A, 1999.

: *Le sang des solitudes*, in Œuvre poétique, Paris, P. A, 1999.

Kassereka Ka Mwenge : *Pascalie*, Paris, L'harmattan, 2002.

Locha Mateso : *Lettres océanes*, Dakar, NEI Sénégal, 1998.

Mabiala Molu : *Aujourd'hui le soleil*, Paris, Ed URHURU, 2^{ème} édition, 1991.

Pius Ngandu Nkashama : *Crépuscule équinoxial*, Paris, L'harmattan, 1977.

: *Khédidja in Littératures africaines*, Paris, silex, 1985.

Toussaint Kafarhire Murhula : *Lettre à une génération damnée*, Paris, Ed Ndzé, 2009.

SENEGAL

Amadou Lamine Sall : *Mante des Aurores*, Dakar, NEA, 1979.
Babacar Sall : *Les voix de l'aube*, Paris, Silex, 1982.
Cheick Ndao Alioune : *Mogariennes*, Paris, P. A. 1970.
: *Sel de Mer*, Paris, L'Harmattan 2003.
: *Le locataire du néant*, Dakar, NEA, 1982.
: *Kamandalu*, Dakar NEI du Sénégal, 1990.
Hamidou Dia : *Les échos des jours*, Dakar, Panafrika/Silex, 2008.
Lamine Siné Diop : *Poèmes du crépuscule*, Panafricains, Silex, 2006
Landing Savané : *Errances et Espérances*, Panafricains, Silex, 2006
Mame Seck Mbacké : *Les Alizés de la souffrance*, Paris L'harmattan, 2002.

TCHAD

Koulsy Lamko: *Amargura negra*, Mexico, Ed Kuljaarma, 2005

TOGO

Affo Loco-Donou : *Les Cauris sur le sable*, Lomé, NEA, 1990.
Akapko Ahianyo Samuel : *Au hasard de la vie*, d'un monde à l'autre, 1983.
Ali-Tagba Tétéreho : "Kpoti" (La matraque) Texte dit à la RICEP, Lomé, 27-10-2006.
Alou Kpatcha : *A la découverte du pays Kabjè*, Lomé, Ed Haho, 2002.
Ayité Manko : "Paix" in *Maturité I*, Lomé, NEA, 1982.
Dieudonné Ewomsan : *Marche vers toi*, Lomé, Ed Haho, 1996.
Ephrem Seth Dorkenoo: *Sang d'escargot*, Lomé, NEA, Togo, 1997.
: *Sitou*, Lomé, Ed La rose bleu, 2002.
Gnoussira Analla : "Les triples du sahel" in *Croissance I*, Lomé, 1982.
Guenou Cossy : *Les maisons les nuages*, Lomé, Ed Haho, 1995.
Jemima Fjadjoé : *Lumières sonores*, Lomé, NEA, Togo, 1992.
Paul Akapko Typamna : *Rythmes et cadences*, in Littératures africaines de Pius Ngandu,
Paris, Silex, 1985.
Yves-Emmanuel Dogbé : *Morne Solélogue*, Lomé, Akpagnon, 1982.

II- LINGUISTIQUE, STYLISTIQUE, POETIQUE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE.

Abastado (C), - *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1971.
- "Dérives de signes" in *Cahiers de sémiotique textuelle (CST)*,
Paris X
Nanterre, 1988.
Adam (J.M.) et alii, *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Larousse, 1976.
Alain, - *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1926.

- *Propos sur l'esthétique*, Paris, PUF, 1961.
- Albouy (P), *Mythes et Mythologies dans la littérature française*, Paris, A. Colin, Coll. « U2 », 1969.
- Antoine (G.), *La stylistique française : sa définition, ses buts, ses méthodes*, Revue de l'Enseignement Supérieur, n°1, 1959, pp.42-60.
- Bacry (P), *Les figures de style*, Paris, Belin, Coll. Sujets, 1992.
- Bailly (Ch.), *Traité de stylistique française (2vol.)*, Genève-Paris, Georg et Klincksieck, 3^e Edition, 1951.
- Barthes (R), *Le degré zéro de l'écriture suivi des éléments de sémiologie*, Paris, Gonthier, 1969, 183p.
- Bastide (R.), *Art et société*, Paris, Payot, Flammarion, 1979.
- Baudelaire, « Salon de 1859 », in *Curiosités esthétiques, L'art romantique*, Paris, Editions Garnier, 1986.
- Beuperin (Y), « Anthropologie de la tradition de style oral (selon M. Jousse) » in *Afrique et Parole*, 1977, 52p.
- Benveniste (E.), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, NRF, 1966, (T.1, p.327 : La notion de rythme dans son expression linguistique).
- Blanchot (M), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973.
- Block (H.), *Nouvelles tendances en littérature comparée*, Paris, Nizet, 1970.
- Bonnefoy (Y), *L'improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983.
- Bouverot (D), « Comparaison et métaphore » in *Le français moderne*, n° 2, 3 et 4, Paris, Hachette, 1969, pp.132-147, 224-238, 301-318.
- Breton (A), *Le manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983.
- Brindeau (S), *La poésie contemporaine de la langue française depuis 1945*, Paris, Saint Germain – Des – Prés, 1973.
- Brunel (P.), Pichois(C), et Rousseau (A.M.), *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, A. Colin, 1983.
- Brunschwig (H.), *Mythes et réalités de l'impérialisme colonial français*, Paris, A. Colin, 1960.
- Calvet (L.J), *Linguistique et colonialisme*, Paris, Payot, 1974.
- Carrouges (M.) et Bréton (A), *Les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées » n° 121, 1967.

- Cauvin (J.), - *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris (Issy-les-Moulineaux), Ed. Saint-Paul, Les Classiques Africains, 1980.
- *Comprendre les proverbes*, Paris (Issy-les-Moulineaux), Ed. Saint-Paul, Les Classiques Africains, 1981.
- Césaire (A), *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1953.
- Chalumeau (J.L), *Introduction aux idées contemporaines*, Paris, Nathan, 1969.
- Cohen (J), - *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, «Nouvelle Bibliothèque Scientifique», 1966, 235 p.
- *Théorie de la figure*, in *Communications* n° 16, 1970, p.3-25.
- Cohen (M.), *Matériaux pour une sociologie du langage (anciennement sociologie du langage, 1956)*, Paris, Maspero, 1971.
- Cressot (M.), *Le style et ses techniques*, Paris, PUF, 10^e Ed. 1980.
- De Saussure (F.), *Cours de linguistique générale*, Paris, Ed. Payot, 1974, (en particulier p.97-113 et 141-183).
- Delas (D), *Léopold Sedar Senghor. Lecture blanche du texte noir*, Paris, Editions Entailles / Temps Actuels, 1982.
- Delas et Filliolet, *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, 1973.
- Deloffre (F.), *Le vers français*, Paris, Sedes, 1973
- Diogène, 1966. *Problèmes de langage*, Paris, Gallimard, 1966.
- Ecco (U.J), *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- Engels et Marx, *Manifeste du parti communiste*, Paris, Ed. Sociales, 1848.
- Eno-Bélinga, *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, Paris, Editions Cujas, 1965.
- Escarpit (R.), *Sociologie de la littérature*, Que sais-je ? Paris, P.U.F., 1958.
- Fanon (F), - *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- Finnegan (R.), *Oral literature in Africa*, Oxford, Clarendon Press, 1970.
- Fontanier (P.), - *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- Genette (G), *Figures I, II, III*, Paris, Seuil, 1972.
- Goldmann (L), *La création culturelle dans la société moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971.
- Grammont (M), *Petit traité de vérification française*, Paris, A. Colin, 1965
- Greimas (A.J), - *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1977.
- Guiraud (P.) et Kuentz (P.), *La stylistique*, Paris, Klincksieck, 1970.

- Guiraud (P.), - *La stylistique*, Paris, P.U.F, Coll. Que sais-je ?, 1957.
- Hegel (F.) , *Esthétique*, Paris, Livre de poche, (vol 2) ,1997.
- Hjelmslev (L.), *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Ed.de minuit, 1968(en particulier, chap.13-14 et 15 ; et 21-22)
- Houis (M.), « Préalables linguistiques d'une ethnologie des symboles », *L'Homme*. Vol. 6 N°2. Avril-Juin 1966, p.88-97.
- Jakobson (R.), - *Linguistique et poétique in Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963.
- *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, 1963, repris en Coll. Point.
- *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- Jauss (H.R), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, P.U.F, 1978.
- Joubert (J.L), - *La poésie*, Paris, Armand Colin, 1988.
- Kesteloot (L), *Négritude et situation coloniale*, Paris, Silex, 1988
- Langages n° 1, *Recherche sémantiques (en particulier, article de Todorov et Apres jan)*, Editions Larousse, Paris 1966.
- Le Guern (M.), *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.
- Lemaître (H), *La poésie depuis Baudelaire*, Paris, Armand colin, coll. U, 1965.
- Lyons (J.), - *Linguistique Générale* (en particulier, chap.9 et 10), Paris, Ed. Larousse, 1970.
- Macheray (P), - *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, coll. « Théorie », 1966.
- *Malinké*, Paris/la Haye, Mouton, 1976.
- Marouzeau (J), *Précis de stylistique française*, Paris, Masson, 1959.
- Martinet (A.), - *Elément de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1960.
- Maurice (J.L), *Structure du discours de la poésie et du récit*, Paris, Pajot (Langages) ,1976.
- Mazaleyrat (J.), *Eléments de métrique française*, Paris, A. Colin, V.2, 1974.
- N'Krumah (K.), *Le consciencisme*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1976.
- Ortigue(E.), *Le discours et le symbole*, Paris, Aubier, 1962.
- Oswald (D.) et Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ?* Paris, Seuil, 1995.
- Pageaux (D.H), *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin ,1994.
- Picon (G) - *Panorama des idées contemporaines*, Paris, Gallimard, 1957.

- Picon (G), -*Panorama de la nouvelle poésie française*, Paris, Gallimard, 1976.
- Pierce (Ch.S), *Ecrits sur le signe*, Ed .du Seuil, Paris, 1978 (en particulier de la page 120 à 141 et le commentaire sur ces mêmes sections P.212 à 239)
- Poulet (G.), *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Plon, 1967.
- Reboul (O), *Introduction à la Rhétorique*, Paris, P.U.F, 1998.
- Richard (J.P), -*Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1976.
- Rombaut (M.), *La poésie négro-africaine d'expression française*, Paris, Bordas, 1986.
- Rouch (A), *Littératures nationales d'écriture française : Afrique noire, caraïbes, océan indien : histoires littéraires et anthologie*, Paris, Bordas, 1986.
- Sartre (J.P) et Garaudy(R), *Marxisme et existentialisme. Controverse sur la dialectique*, Paris, Plon, 1962.
- Sartre (J.P), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964.
- Saussure (F), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1968.
- Simon (Ph.), *Histoire de la littérature française contemporaine au XXe siècle, 1900-1950*, Vol.1, Paris, A. Colin, 1959.
- Simoni-Abbat (M.), *Les aztèques*, Paris, Seuil, 1976.
- Spitzer (L.), « Stylistique et critique littéraire » in *Critique*, n° 98, Juillet 1955.
- Suberville (J.), - *Histoire et théorie de la versification française*, Paris, Ed. L'Ecole, 1946.
- *Théorie de l'art et des genres littéraires*, Paris, Ed. L'Ecole, 1966.
- Szondi (P), *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Gallimard, 1991.
- Todorov (T), *Théories du symbole*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1977.
- *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.
- Towa (M), *L. S. Senghor, Négritude ou servitude*, Yaoundé, Clé, 1971.
- Tse TOUNG (M), *Sur la littérature et l'art*, Pékin, Editions des Langues étrangères, 1965.
- Valéry (P.), « Première leçon du cours de poétique », *Variété V*, Paris, Gallimard, 1944.
- Van Tieghem (P), *Petite Histoire Des Grandes Doctrines Littéraires En France*, Paris, P.U.F, 1946.
- Wellek (R) et Warren(A), *Lathéorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971.
- Zahan (D.), *La dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris, Mouton, 1963.

Zumthor (P), - *Essais de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

III- OUVRAGES DE PORTEE GENERALE ET ESSAI SUR L'AFRIQUE

Abanda (J-M), *De la négritude au négritisme : Essais polyphoniques*, Yaoundé, Editions CLE,

1970.

Alexandre (P.), « Problèmes linguistiques des états africains à l'heure de l'indépendance »,

Cahiers d'Etudes Africaines, II, 6, 1961, p.177-195.

Anselle (J.L), *Logiques métisses*, Paris, Payot, 1989.

Auge (M) et al., « Temps et développement, quatre sociétés de Côte d'Ivoire », *Cahiers de*

l'ORSTOM, Série Sciences Humaines, V, 3, 1968.

Ballif (P), *Le Congo*, Paris, Karthala, 1997.

Bernaut (F), *Démocraties ambiguës en Afrique centrale (Congo-Brazza, Gabon, 1940-1965)*,

Paris, Karthala, 1996.

Boucharlat (A.), *Le commencement de la sagesse : les devinettes au Rwanda*, Paris, Selaf,

1975.

Calame-Griaule (G), *Ethnologie et langage*, Paris, NRF, 1965.

Camara (S), *Gens de la parole, Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société*,

Paris, ACCT-Karthala ,1992.

Canale (S), *Histoire de l'Afrique occidentale et centrale*, Paris, Ed. Sociales, 1961.

Centre d'étude d'Afrique noire, *L'Afrique politique*, Paris, Karthala, 1996.

Chauprade (A.), *L'espace économique francophone*, Paris, Ellipses/Editions Marketing SA,

1996.

Davidson (B), *L'Afrique au XXe siècle, l'éveil du nationalisme africain*, Paris, Ed. Jeune

Afrique, coll. « Le sens de l'histoire », 1979

Diop (C. A), *Nations nègres et cultures*, (2tomes), Paris, Présence Africaine, 1979 et

Doubrovsky (S.), *Pourquoi la Nouvelle critique ?* Paris, Mercure de France, 1966.

Ela (J.M), - *L'Afrique des villages*, Paris, Karthala, 1987.

- *Innovations sociales et renaissance de l'Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1998.

- Eliou (M), *La formation de la conscience nationale en république populaire du Congo*. Paris, Editions Anthropos, 1977
- Garaudy (R), *Biographie du XXe siècle*, Paris, Ed Tougui, 1985.
- Huannou (A), *Trois poètes béninois*, Yaoundé, Clé, 1980
- Jahn (J), - *Manuel de littérature néo africaine du 16^e siècle à nos jours de l'Afrique et de L'Amérique*, Paris, Resmas, 1969.
- *Muntu, l'homme africain et la culture néo africaine*, Paris, Seuil, 1961.
- Kadima-N'zuji (M), *La littérature zaïroise de langue française (1945-1961)*, Paris, Karthala/ACCT, 1984.
- Kesteloot (L), *Négritude et situation coloniale*, Paris, Silex, 1988.
- Ki-Zerbo (J.), *Histoire de l'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1978.
- Kuas (R), *Souvenirs du Togo*, Collection « Les Chroniques Anciennes du Togo » n° 7, Lomé, Haho, PUB, Karthala, 1997.
- Lacroix P.F éd., *L'expression du temps dans quelques langues de l'Ouest africain*, Bibliothèque de la SELAF, n° 29, 1972.
- Lejean (F), *Le Burkina- Faso*, Paris, Karthala, 2002.
- Lévi-Strauss (Cl.), - *Race et histoire*, Paris, U.N.E.S.C.O., 1952.
- *Anthropologie structurale*, 2T, Paris, Plon, 1958 et 1973.
- *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962
- *Mythologiques*, Paris, Plon, 4 vol., de 1964 à 1971.
- Luckas, *Existentialisme et marxisme*, Paris, Nagel, 1948.
- Martens (L), *Sankara, Compaoré et la révolution burkinabé*, Anvers, Ed. Epo, 1989.
- Mateso (L), *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT/Karthala, 1986.
- Michaud (Y) : *Qu'est-ce que la culture*, volume 6 Odile Jacob.
- N'Diagne (P), « Vérités sur la négritude » in *Partisans*, n° 65.
- Remilleux (J.L), *Mobutu, (Dignité pour l'Afrique)*, Paris, Albin Michel, 1989.
- Reponda-Walker (A), *Rites et croyance des peuples du Gabon*, Paris, Présence africaine 1962.
- Ricard (A), *Littérature d'Afrique Noire (des langues aux livres)*, Paris, Karthala, 1995.

Seydou (C), - « La devise dans la culture peule : évocation et invocation de la personne », in

Calame-Griaule, Ed. Langage et cultures africaines, Essais d'ethnolinguistique, Paris, Maspéro, Bibliothèque d'Anthropologie, 1977

- *Introduction de Silamaka et poullori, récit épique peul*, Paris, Classiques

Africains, A. Colin, 1972.

Thomas (L.V), *Les idéologies négro-africaines d'aujourd'hui*, Université de Dakar, 1965.

Unesco, *L'affirmation de l'identité culturelle et formation de la conscience nationale dans*

l'Afrique contemporaine, Unesco, 1981.

Zadi (M.K), *Développement de proximité et gestion des communautés villageoises*, Abidjan,

Ed. Eburnie, 2004.

IV- ANTHOLOGIES

Bauer (M.) et Dakeyo (P.), *Poésie d'un continent*, Paris, Silex Editions, 1981.

Bisillat (J), *Les zamu ou poèmes sur les noms*, Niamey, CRDTCO, 1972.

Dakeyo (P.), *Poèmes de demain Anthologie de la poésie camerounaise de langue française*,

Paris, Silex, 1982.

Gonçalvès (E), *Poésie du Bénin*, Paris, Editions Silex/acct, 1983.

Kesteloot (L), *Anthologie de la littérature négro-africaine*, Paris, Présence Africaine, 1981.

Mahougnon (K), *Ce regard de la mer*, Cotonou, Diasporas, 2001.

Pompidou(G), *Anthologie de la poésie française*, Paris, Hachette, 1961.

Sall (B), *Poésie du Sénégal*, Paris, Silex, 1988.

Zadi (Z. B), *Anthologie de la littérature orale de Côte d'Ivoire*, Ouagadougou, Harmattan

Burkina, Fév. 2011.

V- MEMOIRES, THESES

Adom (C), *Histoire de la poésie ivoirienne*, Thèse pour le doctorat du 3^{ème} cycle sous la

direction de Bernard Zadi Zaourou, 1995, Université de Cocody, Abidjan.

Boni (J.), *La Côte d'Ivoire sous la colonisation française et le prélude à l'émancipation*

(1920-1947) : *genèse d'une nation*, 3 tomes, Thèse pour le doctorat d'Etat d'histoire, Université de Paris I, 1980.

Rey-Hulman (D.), *Les bilinguismes littéraires, Signification sociale de la littérature orale*

chez les Tyokossi, Thèse de 3^{ème} cycle, Paris III, 1976.

Zadi (B.Z), *La parole poétique africaine dans ses manifestations spécifiques (Domaine de*

l'Afrique de l'Ouest), Thèse de doctorat d'Etat, Strasbourg II 1982.

V- REVUES

Annales de l'Université d'Abidjan série F tome VIII Ethnosociologie

Centre d'Etude d'Afrique Noire(CEAN), l'Afrique politique(Le meilleur, le pire et

l'incertain) 1995, Paris, Ed

Karthala, 1995

Diogène : n° 124, Nation et liberté, Octobre-Décembre 1983.

Ethiopiennes :- n° 1.2, 2^{ème} trimestre 1987, volume IV Hommage à Cheikh Anta Diop

: - n° 3 et 4 vol.1, 1983

Hérodote n° 111, Tragédies africaines, Paris, Ed La découverte, 2003.

Jonction : n° 4, Mai 1981.

L'Afrique politique 1996, (Démocratisation : Arrêts sur images) Paris, Ed Karthala, 1996.

Présence Africaine : n°87.

Le Français d'aujourd'hui : - n°54 juin 1981

:- n°51 sept 1980.

Lettres d'ivoire (Revue scientifique de littératures, langues et sciences humaines) de

l'Université de Bouaké, n° 006. Numéro spécial en hommage à Aimé Césaire.

Notre Librairie - n° 69 : **Littérature béninoise**, Mai-Juillet, 1983.

- n° 83 : **Littératures Nationales 1** : Avril-Juin 1986.

- n° 85 : **Littératures Nationales 3** : Octobre-Décembre, 1986.

- n° 86 : **Littérature ivoirienne**, Janvier-Mars, 1987.

- n° 87 : **Littérature ivoirienne**, Avril-Juin, 1987.

- n° 88/89 : **Littérature guinéenne**, Juillet-Septembre, 1987.

- n° 90 : **Images du Noir dans la Littérature Occidentale 1**, Octobre-déc. 1987.

- n° 91 : **Images du Noir dans la Littérature Occidentale 2**, Jan-fév. 1988.
- n° 92/93 : **Littérature congolaise**, Mars-Mai, 1988.
- n° 95 : **Dialogue Maghreb-Afrique Noire**, Oct.-Déc. 1988.
- n° 98 : **Au-delà du prix Nobel**, Juillet-Sept, 1989.
- n°97 : **Littérature Centrafricaine**, Avril-Mai 1989.
- n° 99 : **Littérature camerounaise1**, Octobre-Décembre, 1989.
- n° 100 : **Littérature camerounaise 2**, Janvier-Mars, 1990.
- n° 101 : **Littérature du Burkina Faso**, Avril-Juin, 1990.
- n° 105 : **Littérature Gabonaise** : Avril-Juin, 1991.
- n° 107 : **Littérature nigérienne**, Octobre-Décembre, 1991.
- n° 117 : **Nouvelles Ecritures Féminines**, Avril-Juin, 1994.
- n° 119 : **25 ans de rencontres et de découvertes**, Oct-nov-déc. 1994.
- n° 122 : **Littérature d’Afrique du sud 1**, Avril-Juin, 1995.
- n° 159 : **Langues, Langages, Inventions**, Juillet-sept, 2005.

Politique Africaine n°11, Karthala, sept 1983.

Présence Africaine : n°87, Précolloque sur “civilisation noire et éducation”, 1973

Recherche pédagogique : - n°65/66, Musique de l’Afrique et de l’océan Indien, Jan-Avril-Juin 1984

: - n° 57 : Littératures Africaines et Universités Françaises, Avril-Juin 1982.

Revue des lettres et de sciences sociales de l’Université de l’Atlantique-Abidjan,

Côte-d’Ivoire, n° 1 Abidjan, EDUCI 2007.

Revue du Centre de Recherche et d’Etude en Littérature et Science du Langage (CRELIS),

n°1 juin 2012.

Revue le Didiga (revue négro africaine de poétique et des sciences du langage) n° 1, 2^{ème}

semestre 2008/ 1^{er} semestre 2009.

Revue Recherches et débats : n°24, aspects de la culture noire, sept 1958.

Dominique Maingueneau, Linguistique et littérature : le tournant décisif,
disponible sur :

www.vox-poetica.org/t/maingueneau.html. Consulté le 17
avril 2012.

Jean Philippe Dalbera, Le corpus entre données, analyse et
théories in Corpus : www.corpus.revue.org/index10.html consulté
le 17 avril 2012.

ANNEXE

TABLE DES MATIERES

Sommaire.....	
.....3	
Avant-	
propos.....	
.....4	
Introduction	
générale.....	6
<u>Première partie</u> : Contextualisation socio-historique et culturelle du corpus et question de méthode.....	18
Chapitre I : Considérations diverses sur le poète et la poésie : Qu'est-ce que la poésie ?.....	21
I- La notion de poésie.....	2
1	
II- Le rôle du poète.....	26
26	
Chapitre II : Le contexte socio-historique, culturel et politique de la poésie africaine de la deuxième génération.....	34
I- L'univers africain ancien source de l'imaginaire dans la poésie de la deuxième génération.....	34

I.1 : Au plan	
géographique.....	34
I.2. : Au plan artistique et	
culturel.....	35
I.2.1 : Les	
langues.....	35
I.2.2. : Les caractéristiques de l’art	
africain.....	36
1.3 : Au plan	
politique.....	40
I.3.1. Les sociétés à	
Etat.....	40
I.3.2. Les sociétés sans Etat et à classe	
d’âge.....	42
I.3.3. Les sociétés à Etats	
mysthiques.....	42
I.3.4. Les sociétés	
primitives.....	43
II- Contexte historique récent de la poésie africaine	
de la deuxième	
génération.....	44
II.1 : Le souvenir de l’Afrique en voie	
d’émancipation.....	45
II.2 : L’Afrique du parti unique,	
une indication pour	
l’écriture.....	46
II.3. : L’Afrique du multipartisme, une lueur	
d’espoir.....	47
II.4. : Le Français longue de culture,	
et les problèmes	
d’intégration.....	48
Chapitre III : Constitution du	
corpus.....	51

I- : Les limites géographiques du corpus.....	51
I.1. La poésie	
béninoise.....	54
I.2. La poésie	
burkinabé.....	54
I.3. La poésie	
camerounaise.....	55
I.4. La poésie	
centrafricaine.....	55
I.5. La poésie du Congo-	
Brazzaville.....	55
I.6. La poésie de la R.D.	
Congo.....	55
I.7. La poésie	
ivoirienne.....	56
I.8. La poésie	
gabonaise.....	56
I.9. La poésie	
guinéenne.....	57
I.10. La poésie	
malienne.....	57
I.11. La poésie	
nigérienne.....	57
I.12. La poésie	
sénégalaise.....	57
I.13. La poésie	
tchadienne.....	58
I.14. La poésie	
togolaise.....	58

II- Questions relatives à l'édition et au public.....	58
--	-----------

**Chapitre IV : Vers une histoire littéraire de la poésie
de la deuxième génération de 1970 à 2000 :
Etude bio-bibliographique des
poètes.....61**

**I- La poésie africaine de 1970 à
1989.....61**

**I.1. : De 1970 à
1979.....62**

**I.1.1. Le
Bénin.....
.....62**

**I.1.2. Le Burkina
Faso.....64**

**I.1.3. Le
Cameroun.....
.....65**

**I.1.4. Le
Congo.....
....69**

**I.1.5. La Côte
d'Ivoire.....72**

**I.1.6. Le
Gabon.....
....78**

**I.1.7. Le Mali et le
Niger.....80**

**I.1.8. Le
Sénégal.....
....82**

I.1.9. Le	
Togo.....	
...82	
I.2. : De 1980 à	
1989.....	83
I.2.1. L e	
Bénin.....	83
I.2.2. Le Burkina	
Faso.....	85
I.2.3. Le	
Cameroun.....	86
I.2.4. La	
RDC.....	88
I.2.5. La Côte	
d'Ivoire.....	89
I.2.6. La	
Guinée.....	94
I.2.7. Le	
Sénégal.....	95
I.2.8. Le	
Togo.....	96

II- La poésie africaine de 1990 à nos

jours.....	97
II.1. Le	
Bénin.....	98
II.2. Le Congo-	
Brazzaville.....	105
II.3. La	
Centrafrique.....	107
II.4. La	
RDC.....	107

II.5. La Côte	
d'Ivoire.....	109
II.6. Le	
Gabon.....	112
II.7. La	
Guinée.....	114
II.8. Le	
Mali.....	115
II.9. Le	
Sénégal.....	116
II.10. Le	
Tchad.....	117
II.11. Le	
Togo.....	119

**Deuxième partie : La thématique de la poésie de la deuxième
génération.....126**

**Chapitre I : La race dans la poésie de la deuxième
génération.....130**

**I- L'Afrique, ses valeurs, sa
philosophie.....133**

**I.1. Les
héros.....
....137**

**I.1.1 : Les héros
fondateurs.....139**

**I.1.2 : Les héros
modernes.....145**

**II- Hymnes aux
divinités.....156**

**Chapitre II : Aspect de l'amour dans la poésie de la deuxième
génération.....167**

**I- L'amour de la terre : l'amour de la
patrie.....168**

**II- L'amour du
peuple.....175**

**III- L'amour sensuel, l'amour sentiment
"Latérite", un voyage
initiatique.....177**

**IV- L'érotisme dans la poésie de la deuxième
génération.....194**

**IV.1 : Le langage érotique
allégorique.....195**

**IV.2 : L'érotisme dans la poésie de Zadi
Zaourou.....199**

**IV.2.1 : Remarques sur l'érotisme dans
Les Quatrains du dégoût de Bernard Zadi
Zaourou.....200**

**IV.2.2 : Aiessa ou exaltation d'une héroïne
dans
*A califourchon sur le dos d'un nuage
fou*.....203**

**Chapitre III : Le mal-être africain dans la poésie
de la deuxième
génération.....212**

**I. La mal
gouvernance.....
....213**

**II. Le manque de liberté
d'expression.....217**

**III. L'univers
carcéral.....223**

IV. Le mal être physique et moral : la guerre.....	235
V. Les enfants et les jeunes, victimes de la mal-gouvernance.....	239
VI. Les femmes, autres victimes des démocraties modernes en Afrique.....	242

Chapitre IV : La révolution dans la poésie de la deuxième génération.....252

I. La souvenance.....	259
II. Le cri de révolte des poètes.....	264
III. Désir de changement chez les poètes de la deuxième génération : le réveil.....	275

Troisième partie : Ecriture poétique en Afrique noire francophone depuis 1970 : itinéraires.....291

Chapitre I : Les précurseurs : les potes de la transition298

I. Tchicaya U Tam' si.....	298
II. Charles Nokan.....	298

Chapitre II : Le néo-classicisme africain.....304

I. Qu'est-ce que l'esprit classique ?.....	305
--	-----

II. Eno Belinga, poésie rimée et aspects de l'esthétique négro-africaine.....	307
II.1. Caractéristique de la forme.....	308
II.2. La thématique.....	309
III. Autres expériences typiques du classicisme.....	314
III.1. Yapi Doffou Clément.....	316
III.2. Williams Sassine.....	322
III.2.1. Sassine poète.....	323
III.2.2. L'art du conteur Sassine.....	325
III.2.3. Sassine moraliste.....	327
III.3. <i>Les quatrains du dégoût</i> de Bernard Zadi Zaourou, une poétique originale, entre la maxime, l'ORIKI, et le blues.....	328
III.3.1. La nature des quatrains.....	328
III.3.2. La thématique.....	330
III.3.3. Regard sur la structure des poèmes.....	331
III.3.4. Les parallélismes une constante expressive dans les quatrains du dégoût.....	333
III.4. Fatho Amoy, poète de synthèse.....	338

	III.5. Grobli Zirigon, un poète qui se dit	
“maudit”	342	
	III.5.1. Regard sur la	
thématique.....	342	
	III.5.2. Au plan	
stylistique.....	343	
	III.6. Maurice Koné, poète	
maudit.....	343	
Chapitre III : Les écritures poétiques sous l'influence de		
l'oralité.....	347	
I. Le		
N'zassa.....	
.....	350	
I.1. Orémus		
d'Agbossahessou.....	35	
1		
I.2. D'éclairs et de foudre de Jean Marie		
Adiaffi.....	352	
I.3. “Fragments d'une lettre ressuscitée A		
Tam'si pour		
Sony” de Caya		
Makhélé.....	355	
I.3.1. Caractéristiques de la		
structure.....	355	
I.3.2 : Contenu		
sémantique.....	355	
I.3.3 : Images et rythmes dans cette		
lettre.....	356	
I.3.4 : La		
thématique.....	
360		
I.4. “Une voix dans la nuit” de Niangoran		
Porquet :		
Ecriture d'un		
griopoème.....	362	
II. Le formulisme ou l'écriture du rythme :		
Quand s'envolent les grues couronnées		
.....	363	

	II.1. La	
thématique.....		365
	II. 2. Caractérisation du	
style.....		366
	II. 3. Valeur symbolique des	
constantes.....		368
	II. 4. Valeur poétique et sémantique des	
constantes.....		369
	III. La	
	symbolique.....	
	369
	III.1. “Maïeto pour Zekia” de Bohui Dali : La	
	réécriture d’un mythe ou le renouvellement d’un	
	genre.....	371
	III.1.1 : Le mythe de	
Maïé.....		371
	III.1.2 : Du mythe au	
	poème.....	374
	III.2- Ecriture d’une notion	
structurante.....		383
.....	III.2.1 : “Ebène” extrait de <i>D.E.JA.V.U</i>	
.....		383
<i>Chutes</i>	III.2.2 : “Amour d’une chaise” extrait de	
		384
<i>d’intérieur</i>	III.2.3 : “La porte” extrait de <i>la Veste</i>	
		385
	III.3- : “synthèse pour un idéal” extrait <i>On ne</i>	
<i>raisonne pas</i>	<i>le venin de wèrè wèrè</i>	
liking.....		388
Conclusion		
générale.....		3
94		
Bibliographie.....		
.....		401
Annexes.....		
.....		413

Résumé de thèse pour l'obtention de doctorat unique ès lettres et sciences humaines

Sujet:

Nouvelles tendances de la poésie écrite en Afrique noire francophone, de 1970 à nos jours

Introduction :

Dans le domaine de la pensée universelle, il est reconnu de tous que la connaissance est une. Toutefois, tous les spécialistes savent et s'accordent à dire que les chemins qui mènent à l'essence des êtres, des phénomènes et des choses sont divers et complémentaires. Mais dans cette diversité, l'on distingue deux voies royales dans cette quête du vrai.

Il y a d'une part, les routes de la science qui conduisent à la vérité scientifique et d'autre part, les routes de l'art qui conduisent à la vérité de l'art. Par déduction logique, les maîtres de la pensée se laissent répartir ainsi en deux catégories : celles des rationalistes dont le parcours se fonde en théorie sur l'expérimentation et l'épreuve de la vérification pour aboutir à des lois ; celle des émotifs qui accordent à leurs sens tous leurs droits, qui vont aux êtres, aux prénommes et aux choses avec leur intuition, leur imagination et tout le pouvoir d'investigation que recèle l'être intérieur et que ne préoccupent ni objectivité, ni loi mais l'invisible de l'univers par le pouvoir duquel l'homme accède aux forces.

Notre thèse porte sur la connaissance de la poésie écrite en Afrique noire francophone subsaharienne entre 1970 et 2000 – se rapportant à la littérature, les deux voies sus-évoquées désignent les deux types de discours connus. La prose, - ici la prose africaine -, discours scientifique, étudiée sous toutes ses formes, roman, nouvelle, théâtre notamment, et la poésie – là, la poésie africaine -, produite sous divers aspects, mais bénéficiant de très peu d'études critiques.

Nous avons choisi, dans le cadre de ce travail, de nous consacrer à cette deuxième voie, la poésie africaine, le parent pauvre des études littéraires africaines. Et le faire, revient à interroger les formes par lesquelles le poète crée cette alchimie qui permet à l'auditeur ou au lecteur disponible de s'initier à la face cachée des choses et d'accéder, par cette voie toute spécifique, à la connaissance de l'univers saisi comme totalité, c'est-à-dire, à l'autre vérité qui ne le cède en rien à la vérité scientifique.

La période choisie est moins connue par rapport à la négritude considérée comme la première génération des poètes négro-africains ; la critique sociologique qui avait salué ces œuvres à l'époque s'était intéressée aux fondements socio historiques du mouvement, mettant l'accent sur l'histoire du peuple noir, l'esclave et la colonisation qu'il avait subis, événements perçus comme phénomènes économiques que justement la négritude contrera sur un affrontement idéologique à caractère racial. Les précurseurs (Negro

renaissance, Légitime défense et Etudiant noir) paraissent familiers, ses classiques (Senghor, Damas et Césaire) servent jusqu'aujourd'hui de référence en la matière, et ses disciples immédiats (David Diop, Guy Tirolien et René Depestre) nourrissent bien plus de réflexions que les plus célèbres de la génération qui leur succéda.

Nous avons pris pour repère, 1970 qui inclut la transition que nous faisons remonter à Tchicaya U Tam'si (La veste d'intérieur : 1977) et en prenant en compte les poètes de la post-indépendance toutes générations confondues. Nous les appelons poètes de la deuxième génération. Certaines œuvres des plus âgés portent encore les traces de la négritude même si elles donnent beaucoup plus sur les problèmes de l'Afrique indépendante. Pour les autres, le choix est sans ambiguïté : la cible n'est plus l'Europe, mais essentiellement les dirigeants de l'Afrique indépendante.

I/ Notre méthode

Pour mener à bien notre travail, à savoir dégager les tendances de cette nouvelle poésie, il nous a fallu croiser une bonne quantité de textes et retenir un corpus de 116 recueils issus de 104 auteurs qui couvrent 14 pays francophones au sud du Sahara. Certains poèmes parmi ceux qui nous ont paru originaux du point de vue esthétique ont fait l'objet d'analyses approfondies en vue d'une tentative de théorisation.

Cette approche méthodologique fut donc d'abord comparative. Afin d'appréhender les contours de la post-négritude, il a fallu partir des choix théoriques de la poésie négritudienne, et cela, à tous les niveaux : idéologique, thématique et esthétique. Le but était de voir comment les cadets ont procédé pour aller au-delà des aînés dans l'affirmation de leur autonomie comme ils le désiraient.

Dans la pratique, nous avons renforcé cette option en nous appuyant sur d'autres approches théoriques parmi lesquelles :

- La théorie de la réception de l'école de Constance avec Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss à propos de l'horizon d'attente.
- La perspective de Marie Gil sur la contextualisation en histoire littéraire, qui, en apportant des arguments au bien-fondé d'une étude du contexte en littérature, justifie la nécessaire dépendance des textes à leur environnement de production.
- La sémantique interprétative comme l'entend François Rastier qui pense que les informations sur l'auteur tout comme celles relatives au temps sont des éléments utiles à la compréhension d'un texte.
- L'interpellation du contenu par les contingences comme le relève Dominique Maingueneau.
- L'esthétique fusionnelle de Jean Marie Adiaffi qui définit une perméabilité des frontières à propos des genres en littérature dans ce qu'il appelle le n'zassa et que d'autres qualifient de rapiéçage.
- L'approche du processus symbolique pour Pacéré Titinga et celle de Zadi Zaourou. L'un et l'autre pense que c'est la dimension anagogique du mot qui permet d'atteindre les profondeurs du réel.

- La preuve que ce travail a sollicité des disciplines comme l'histoire, les questions de langue, la stylistique entre autres, pour interroger du dedans les textes afin d'y découvrir le moteur de leur création et suggérer leur signification, en fait, pour déceler leur poétique. Il nous fallait en tout cas parvenir à forger nos propres voies d'analyse.

II / Les difficultés rencontrées

De sérieuses difficultés ont émaillé l'élaboration de cette thèse. Les principales relèvent de la situation sécuritaire que connaît la Côte d'Ivoire depuis le début du XXIème siècle. Cette crise a particulièrement affecté nos universités rendant complètement inopérant tout programme individuel. Nous n'avons pu par exemple mener à bien toute recherche anthropologique comme nous le préconisons. Elle aurait mieux nourri l'étude de la contextualisation et permis une bien meilleure exploitation des sources d'influence au profit des textes, surtout en matière de symbolique.

III/ Présentation du travail (sommaire et organisation interne)

Sommaire	3
Avant-propos	4
Introduction générale	6
1ere Partie : Contextualisation socio-historique et culturelle du corpus et question de méthode	18
Chap1 : Considération diverses sur le poète et la poésie : Qu'est-ce que la poésie	21
Chap2 : Le contexte socio-historique, culturel et politique de la poésie africaine de la 2ème génération	35
Chap3 : Constitution du corpus	51
Chap4 : Vers une histoire littéraire de la poésie	61
2eme Partie : La thématique de la poésie de la 2ème génération	126
Chap1 : La race dans la poésie de la 2ème génération	130
Chap2 : Aspect de l'amour dans la poésie de la 2ème génération	167
Chap3 : Le mal être africain dans la poésie de la 2ème génération	212

Chap4 : La révolution dans la poésie de la 2ème génération	252
3° Partie: Écriture poétique en Afrique noire francophone depuis 1970: l'itinéraire	291
Chap1 : Les précurseurs : les poètes de la transition.....	298
Chap2 : Le néo-classicisme africain	304
Chap3 : Écritures poétiques sous influence de l'oralité.....	347
Conclusion générale	394
Bibliographie.....	401
Annexes.....	413
Table des matières.....	415

Organisation Interne

Ce travail est rendu en deux volumes qui conservent chacune son autonomie tout en étant liés.

Le volume 2 doit son existence à la mauvaise circulation d'une abondante production de poèmes tant à l'intérieur du continent africain qu'ailleurs. Il a donc fallu, dans un corpus, donner à voir, sur 200 pages, quelques extraits en guise d'échantillon dans un document autonome semblable à une anthologie. Sa progression est chronologique, allant des textes les plus anciens aux plus récents et par pays, eux-mêmes présentes par ordre alphabétique. Il a ainsi servi en parti de support à l'analyse qui constitue le volume 1.

Le volume 1, le document principal évolue du hors texte au fonctionnement interne des poèmes en passant par les idées maitresses, dans une articulation en trois parties :

En vue de situer les sources du corpus, le premier souci de la première partie fut de présenter une synthèse de faits de civilisation. L'Afrique actuelle, même si elle est engagée sur une voie de non-retour vers la modernité, est largement tributaire d'un certain nombre de pratiques qui lui rappellent qu'elle est enfant de mythes anciens et d'idéologies anciennes. Ce dont rendent compte la plupart des poètes pour qui c'est en se tournant vers les traditions orales qu'ils proposeront l'image d'un monde plus juste, plus harmonieux. L'étude des idées qui suivit a occupé toute la deuxième partie. Elle commence par le thème fédérateur des deux générations de poètes, la race, Notion sur laquelle la première avait fait une fixation, là où les cadets donnent l'impression d'avoir gagné leur pari en s'orientant vers ce qui rapproche l'homme noir des autres peuples de la planète, les conditions sociales d'existence. Après quoi, il a été plus facile de traiter des préoccupations spécifiques à cette génération telles que l'amour, le mal-être et la révolution qui définissent à chaque niveau leur attitude face à une réalité qui ne cesse de se dégrader.

Par la dernière étape consacrée justement aux écritures, force nous a été donné de constater en fait, qu'autant de poètes autant de styles. Cependant, la convergence dans les poèmes d'aspects structurels divers a permis de dégager des parcours esthétiques mais pas encore une typologie établie. Le résultat donne approximativement deux choix théoriques : d'une part, ceux qui créent, de préférence par rapport à leur culture endogène, les oralistes, parce qu'il s'agit de traditions orales, et d'autre part, ceux qui s'accordent la liberté de recourir intégralement ou partiellement à des éléments étrangers à leur culture endogène telles par exemple, les traditions littéraires occidentales comme le classicisme ; ils se présentent comme les néo classiques africains. D'un côté comme de l'autre il ne s'agit pas d'un courant unifié. Nombreuses sont les ramifications qui en émanent et dont certaines, au fil du temps, pourraient développer leurs itinéraires propres. Les trois stades de la progression de ce travail ont tenu à marquer leur interférence dans leurs différents champs d'action, traduisant ainsi les manifestations d'une même réalité.

Conclusion

Le discours poétique des écrivains africains auquel nous avons eu affaire dans le cadre de cette analyse est un exemple de la situation hétéro-culturelle de l'Afrique d'aujourd'hui.

Les peuples du continent africain baignent dans un univers fondé sur l'interaction de deux matrices culturelles, les traditions africaines et la modernité européenne. Cette structure dualiste les prédispose d'emblée à participer au dialogue des cultures comme les autres peuples du tiers-monde des autres continents et à être des agents de la mondialisation. Leurs idées, leurs institutions relèvent fondamentalement de cette nature ambivalente.

L'orientation de la création des créateurs de poésie indique que ces sociétés assument lentement leur destin. Et le fait que la majorité des poètes et surtout ceux qui comptent se tournent de préférence vers les canons de l'oralité n'enlève rien à cette dynamique. Ils montrent, par leur art, comment construire un avenir qui transforme les contradictions du départ en situation de complémentarité. Mieux, les tendances que nous avons dégagées des analyses thématiques et poétiques attestent d'un monde qui rêve d'une sorte de Trans culturalité ou se trouvera amoindri le risque d'aliénation culturelle.

Mots Clés :

Poésie africaine, Négritude, deuxième génération, hétéro-culturelle, rationalistes, émotifs.

Titre : *Nouvelles tendances de la poésie écrite en Afrique noire francophone de 1970 à*

Résumé : Cette thèse sur la poésie écrite a pour sujet, la connaissance du genre dans la période comprise entre 1970 et 2000. Elle propose sur une base d'auteurs et de textes une ébauche de critique des styles et des formes comme celle du contenu. Quatorze pays qui composent le corpus. Il s'agit du Bénin, Burkina Faso, du Cameroun, de la Centrafrique, du Congo, de la RD Congo, de la Côte d'Ivoire, du Gabon, de la Guinée, du Mali, du Niger, du Sénégal, du Tchad et du Togo. Ce travail est traité sur trois parties : les itinéraires littéraires, les thèmes importants et les styles. Du point de vue thématique, les poèmes ont permis de déceler plusieurs itinéraires dont le plus pertinent montre les étapes de la déliquescence sociale. Depuis les années 70 se sont succédés les thèmes du désenchantement, du désarroi et du mal-être correspondant aux périodes des années 70/80 ; 80/90 et de 90 à 2000. Toutes ses idées étaient étiquetées dès les premières œuvres de Tchicaya U Tamsi, le précurseur de cette génération de poètes. Parallèlement, se développe une autre orientation qui, elle, donne sur l'espoir. Ce sont les thèmes de la race, de l'amour et de la révolution. Quant à l'écriture poétique, il se passe une éclosion de formes dont certaines revêtent des caractères de plus en plus osés. Très souvent, l'imagination va puiser, dans les tréfonds des cultures, des matériaux de création. Des poèmes intégralement allégoriques (oscillant entre rêve et réalité) aux poèmes, fusion parfaite entre plusieurs genres poétiques (là où on est amené à parler d'influence de la poésie orale sur la poésie écrite) à côté des poèmes plus classiques bâtis sur la recherche de formes fixes.

Mots-clés : Deuxième génération, oralités, néo-classicisme, mal-être, post-négritude, Oriki.

Title: *New trends in written poetry in black francophone Africa from 1970 to*

Summary: This thesis on written poetry has for object the knowledge of the kind between 1970 and 2000. It provides on a base of authors and texts, critical insight of the styles and the shapes like the content's. Fourteen countries are included in the corpus. There are Benin, Burkina Faso, Cameroon, Central African Republic, Congo, DR Congo, Côte d'Ivoire, Gabon, Guinea, Mali, the Niger, Senegal, Chad and Togo. This work is treated in three parts: the literary routes, important themes and the styles. On the thematic point of view, the poems have helped identify several routes of which the most relevant shows stages of the social deliquescence. Since the 70, themes of disillusionment, dismay and discomfort succeeded one another, corresponding to periods of the years 70/80, 80/90 and the 90s to 2000. All this ideas were labeled in the early works of Tchicaya U Tamsi, the precursor of this generation of poets. Meanwhile, a different trend, which carries hope, develops itself. These are the themes of race, love and revolution. As for poetry writing, an outbreak of forms happens, some carries more and more daring characters. Very often, the imagination will draw from the depths of cultures, from creation materials. From fully allegorical poems (oscillating between dream and reality) to poems, perfect fusion between several poetic genres (where one is led to speak of the influence of oral poetry on written poetry) alongside more traditional poems built on the quest of fixe shape.

Keywords: Second generation, oralités, neo-classicism, discomfort, post-negritude, Oriki.

