

## ORALITÉ ET MODERNITÉ : DES POÉTIQUES INTÉGRÉES À LA POÉTIQUE DÉMARQUÉE, POUR UNE CRITIQUE INCLUSIVE DE LA POÉSIE AFRICAINE

Adingra Louis APPO

Université F.H.B De Cocody, Abidjan

[adingralouis@yahoo.fr](mailto:adingralouis@yahoo.fr)

**Résumé :** L'analyse des textes littéraires négro-africains, en général, et des textes poétiques – jugés plus hermétiques- en particulier, met le critique dans une situation difficile de choix de méthodes et d'outils d'analyse. Cette difficulté vient du fait que l'œuvre écrite s'adosse sur l'oralité. Non seulement la langue d'expression n'est pas celle de la culture exprimée, mais l'appareil critique qui sert à son étude est conçu pour un peuple dont le mode de pensée et d'expression n'est pas forcément le même que celui du peuple qui emprunte sa technique. La solution trouvée reste alors l'adaptation de l'outil à la matière. Aussi, la manipulation consciente faite de cette langue d'emprunt, mêlée à l'imbrication des genres et des éléments culturels foncièrement différents en fait une langue culturellement hybride. D'emblée, se pose avec acuité le problème de lisibilité substantielle des textes oralistes. Les écrivains, conscients de l'incapacité des poétiques occidentales à saisir la quintessence de leurs œuvres, proposent des voies d'analyse intégrées à celles-ci. Or, ces formes de poétiques intégrées et particularisantes ne peuvent que servir aux œuvres pour lesquelles elles sont produites. En sus, elles entachent l'objectivité scientifique de l'analyse. De cette disette scientifique naît ainsi la nécessité d'aller au-delà de ces lectures guidées, pour une poétique scientifiquement éprouvée et dotée d'outils universellement exploitables et applicables à tout texte poétique négro-africain dont les frontières avec l'oralité sont on ne peut plus poreuses. L'on pourrait ainsi offrir à la poésie moderne d'inspiration oraliste, par-delà une poétique à laquelle elle se reconnaîtrait, des instances avérées de diffusion, de vulgarisation et de légitimation.

**Mots clés :** Poétique, critique, oralité, écriture, culture.

## ORALITY AND MODERNITY: FROM INTEGRATED POETICS TO A DIFFERENTIATED POETICS, FOR AN INCLUSIVE CRITIC OF AFRICAN POETRY

**Abstract :** The analysis of negro-African literary texts, in general, and of poetic texts - considered more hermetic - in particular, places the critic in the difficult position of choosing methods and analysis tools. This difficulty stems from the fact that the written work is based on orality. Not only language of expression not that of culture expressed, but the critical apparatus used to study it belong to people whose mode of thought and expression is necessarily different of that the people who borrow its technique. So, the founded solution remains is the adaptation of the tool to the material. Also, the conscious manipulation of this borrowed language, combined with the interweaving of genders and different cultural elements makes a hybrid language. Immediately, the problem of the readability of oralist texts becomes acute. Writers, aware of the inability of Western poetics to capture the quintessence of their works, propose ways of analysis integrated into them. Yet, these poetics integrated can only serve to benefit of the works for which they are produced. Also, they taint the scientific objectivity of the analysis. This lack of scientific knowledge caused the need to go beyond these guided readings, in favor of a poetics that is scientifically tested and equipped with tools that are universally usable and applicable to all negro-African poetic texts, whose borders with orality are very porous. So, we could offer modern oralist-inspired poetry, beyond poetic with which it would identify, proven means of dissemination, popularization and legitimization.

**Key words:** Poetic, critic, orality, writing, culture.

## Introduction

La poésie négro-africaine écrite francophone est souvent tenue pour une poésie de refus. Ce statut vient du rôle qu'elle a joué dans le contexte de la négritude et qui en fait une poésie réfractaire aux canons esthétiques occidentaux. Le refus prononcé des modèles occidentaux et de la civilisation importée s'est fait simultanément avec la revendication d'une culture dont les poètes cherchaient et exploitaient les preuves d'existence. Progressivement, ils ont trouvé, dans la tradition orale, les véritables repères d'un mode de pensée et d'expression qui jettent les bases doctrinales d'une poésie proprement négro-africaine. Alors, en passant de la quête de l'identité culturelle dans la poésie négritudienne à l'affirmation culturelle de soi dans la poésie post-négritudienne, l'on est passé d'une poésie qui parle de la tradition orale à une poésie qui parle tradition orale. Le phénomène de maturation est un processus continue qui maintient le négro-africain tiraillé entre l'attrait de la modernité importée et la résistance farouche de la culture traditionnelle. Dans cette situation de perpétuel conflit de l'être avec lui-même, la poésie négro-africaine opère une transsubstantiation. Ce changement de matière, qui consiste en un transvasement de la substance culturelle orale dans la poésie moderne, induit un bouleversement de la forme et de l'écriture poétique. La parfaite récupération de la substance culturelle orale s'est faite, parfois, avec certains faits de langue. Pour réussir cette alchimie poétique par transmutation des matières, il s'est avéré impérieux d'assortir les contours sinueux du fond culturel oral aux arcanes de l'écrit. En sus du choc linguistique qui donne lieu à une langue mâtinée, les nombreuses imbrications qui résultent de la manipulation particulière des canons esthétiques de l'oralité posent, avec acuité, le problème de sens de cette poésie fortement partagée entre tradition et modernité. Cette hybridité accentuée amène à formuler une interrogation capitale qui guide nombre de théories : les appareils critiques occidentaux sont-ils aptes à analyser la poésie négro-africaine moderne d'inspiration oraliste ? Les poètes eux-mêmes donnent de la voix à cette question, au regard des guides de lecture et d'analyse qu'ils formulent de plus en plus dans leurs œuvres. Mais ces formes de poétique intégrées aux œuvres constituent seulement une base d'explication particularisante qui s'ajuste à une interprétation. Pour réaliser une étude scientifique qui revendique un minimum d'objectivité, une poétique qui se démarque des œuvres particulières s'impose. Cela donne de la matière à notre réflexion : **Oralité et modernité : des poétiques intégrées à la poétique démarquée, pour une critique inclusive de la poésie africaine.** La question fondamentale qui sous-tend cette réflexion est : Comment partir des poétiques particulières, intégrées aux œuvres – en les considérant comme le creuset du matériau – pour constituer une poétique démarquée scientifiquement admise ? Quel mécanisme adopter pour une meilleure exploitation des modes d'implication de l'oralité dans la poésie moderne ? A quelle méthode d'analyse éclectique recourir pour repenser les possibilités d'une synthèse critique fiable ? Ces interrogations dévoilent nos objectifs d'étude dont le principal est d'examiner les possibilités de constitution d'une poétique endogène. Mais, en filigrane, il s'agit de fournir une contribution à la connaissance du fonctionnement de la poésie négro-africaine moderne oraliste. Pour atteindre nos objectifs, deux méthodes d'étude nous seront d'une grande utilité : la poétique et le structuralisme. Ainsi, pour apporter des réponses à la problématique, il faudra

d'abord faire un état des lieux de la critique classique. Ensuite, il conviendra de procéder à l'analyse des poétiques intégrées, à travers quelques exemples. Enfin, s'imposera l'examen des possibilités d'une poétique démarquée universellement exploitable.

### 1. La critique classique negro-africaine : état des lieux

La critique, en tant que procès d'évaluation, est une analyse déterminative des qualités et des défauts d'une production. Elle peut être tenue pour un ensemble de procédés destinés à déterminer la réaction d'un public récepteur ou d'une clientèle, dans certains contextes. La critique littéraire est la mise en pratique de théories et de méthodes scientifiques qui conçoivent et formulent des démarches techniques d'observation, d'appréciation et de dévoilement. Cela suppose une analyse qui fait découvrir des qualités insoupçonnées d'une œuvre. Dans la poésie negro-africaine écrite, l'on retrouve des indices réels de dévoilement. Mais, ceux-ci n'assurent pas une critique véritable. Cependant, l'on peut y déceler un début de critique - en tant qu'orientation - qui tente de guider le lecteur africain. De ce fait, l'on peut parler de « critique africaine », comme il en a existé de coloniale, selon l'analyse de Locha Matéso (1986, p.399) : « une critique « coloniale » : critique exercée par des « coloniaux » à l'intention du public occidental qu'il s'agit de guider dans ses lectures « africaines » ». Mais le fait que cette critique africaine ne légifère pas à partir de ses normes propres pose le problème des modèles qui est celui « des maîtres »<sup>1</sup>, selon le mot de Léopold Sédar Senghor. Cette question est aujourd'hui l'épine dorsale de la critique, de l'avis de N'cho François Atsain (2012, p.174) : « Et c'est bien ce problème des modèles qui est celui dans lequel s'engluent aujourd'hui la critique africaine lorsqu'il s'agit de définir le statut de la littérature africaine écrite, car il n'y a point d'écrit qui ne revendique ses antériorités ».

Le problème véritable réside, donc, dans la difficulté à situer avec précision les antériorités de la poésie des oralistes ; puisque la forme poétique qui lui sert de substrat est méconnue. La critique dite africaine s'est constituée sur fond de conciliation de méthodes et de théories variées. Le contexte qui la fonde est la situation de prise de conscience de l'inopportunité des méthodes appliquées à la poésie nègre ; alors qu'elles sont conçues pour d'autres peuples dont le mode de déroulement de la parole n'est pas forcément le même partout. Cette critique africaine est essentiellement universitaire. Elle procède de la nécessité d'éclairage des œuvres sur lesquelles la critique journalistique et la critique de masse font d'énormes errances discursives.

#### 1.1. La critique populaire

La critique populaire est une critique de masse qui désigne, ici, l'analyse ou le jugement que la grande population dans son ensemble porte sur une production littéraire à sa publication. En cela, la critique dite de masse s'ajuste à la critique des éditions. Elle est moins scientifique, parce que sans méthode véritable de décryptage littéraire. Mais elle permet de mesurer le niveau de réceptivité de l'œuvre qui, elle, est fonction du niveau de culture et de compréhension du lectorat. Ce niveau de

---

<sup>1</sup> - Léopold Sédar SENGHOR : cf. Postface d'éthiopique « *comme les lamantins vont boire à la source* » : « si l'on veut nous trouver **des maîtres**, il serait plus sage de les chercher du côté de l'Afrique », (*Œuvre poétique*, p.158.)

réceptivité est plus appréciable à sa juste valeur par les éditeurs. Vu sous cet angle, il ne s'agit pas d'une analyse profonde mais, d'une saisie globale de l'œuvre opérée par des maisons d'éditions qui sont, en général, des succursales des éditions occidentales. Cette appréhension justifie l'accord ou le désaccord de publication. À cet effet, l'on peut souligner un fait édifiant qui est le refus de publication de l'œuvre *Journal d'une misovire* de Wèrèwèrè Liking par une maison d'édition qui évoque une difficulté - prévisible - de « placement ». Cela pose la « question d'être » de la littérature négro-africaine, telle que la formule par François Atsain :

« la question d'être de cette littérature pousse ses ramifications jusque dans la classification générique des œuvres et est à la base de la mésaventure éditoriale que vivent les écrivains africains auprès des maisons occidentales et dont témoigne, pour sa part, Wèrèwèrè Liking : « j'ai reçu des Éditions Grasset où j'avais déposé un manuscrit, une lettre qui, après avoir décrit les qualités de mon texte concluait ainsi : Or « place nouvelle race » est un étrange texte par trop composite ; vous le sous titrez « journal d'une misovire », mais il se révèle n'être ni un journal, ni un roman, se présentant davantage comme un curieux mélange de genres divers, du poème à l'essai, du récit au souvenir. Dans ces conditions, nous ne voyons comment assurer à l'ouvrage un placement intéressant » ».

N'cho François Atsain (2012, p.174)

Le placement au nom duquel l'ouvrage de Wèrèwèrè Liking a été refusé par l'édition pose le problème de réceptivité de l'œuvre littéraire oraliste, perçue comme incapable de garantir un chiffre d'affaire conséquent. Les maisons d'édition sont essentiellement des maisons commerciales et les critiques en sont conscients. Claude BERCHEL (1969, p.20) en témoigne dans un article consacré aux problèmes d'édition en Afrique : « Il faut comprendre que les maisons d'édition sont d'abord des maisons de commerce soucieuses avant tout d'obéir aux impératifs de la loi de l'offre et de la demande ». En somme, la critique des maisons d'édition prend la forme d'une procédure destinée à déterminer les réactions d'une clientèle face à un message. En réalité, le problème se pose autour de la nature de l'œuvre éclipsée par le mélange des genres qui est une constante de la littérature écrite d'inspiration oraliste. Bandama Maurice n'a-t-il pas désigné par « conte romanesque » son œuvre *Le fils de-la-femme-mâle* ? Les œuvres négro-africaines qui, comme celle de Bandama, ont pu être éditées malgré toute l'ambiguïté qui les caractérise, ont donné lieu à des tentatives d'explication et d'analyse dans certains quotidiens nationaux et internationaux que l'on a fini par reconnaître sous le nom de « critique journalistique » dont il convient d'analyser l'apport à la critique littéraire négro-africaine.

### 1.2. La critique de presse

La critique de presse est un type de critique qui se pratique dans les organes de presse. Elle est également appelée « critique journalistique ». Elle désigne certaines chroniques critiques développées dans la presse écrite nationale et internationale, depuis la deuxième décennie des indépendances africaines. Dans plusieurs pays africains, il a existé, à cette période, une « poésie journalistique », comme en témoigne

Marie-Clémence ADOM<sup>2</sup>. Il a également existé une critique journalistique. Le quotidien *Fraternité matin* a longtemps participé à cette critique journalistique. Il portait ainsi des réflexions sur l'activité littéraire ; et parfois, formulait des critiques sur les auteurs, comme en témoignent ces fragments du journal *Fraternité matin* (1991, p.15) : « Jean-Marie ADIAFFI, l'insulteur public » ; « Un poète nommé Adiaffi » ; « Adiaffi mis à nu ».

Le journal *Le monde* s'illustre également dans cette critique. À titre d'exemple, l'on peut noter du journal *Le monde* (1973, p.16-17) : « panorama de la poésie africaine en langue française : Hier, les chantres de la négritude Aujourd'hui, les poètes du « comment vivre ». Le rôle social que la critique journalistique reconnaît aux écrivains justifie les différents hommages médiatiques à leur endroit. Certains d'entre eux sont célébrés à titre posthume. C'est le cas de Jean-Marie Adiaffi, selon ce que l'on a pu lire dans le journal *Notre voie* (1999, p.17) : « comme un papillon en quête de nectar, le Bossoniste s'en est allé au pays des ombres éternelles ». Dans la même logique, journal *Le Jour* (1999, p.15) affirme : « les Bossons perdent leur maître ». Certains journalistes développent même des réflexions assez avisées sur la fonction de l'écrivain ou sur celle de la littérature, comme on peut le lire dans *Le monde* (1973, p.14) : « Le rôle des écrivains dans le tiers monde ». Mais, en général, ces analyses sont celles d'intellectuels avertis que publie la presse dans des colonnes littéraires ou celles portant sur des sujets de littérature générale ou sur la particularité de l'écriture d'un auteur et sur sa production. Le journaliste pratique ainsi la critique de masse en essayant d'analyser l'œuvre du point de vue du peuple dont il essaie de rapporter les appréhensions et le niveau de compréhension. Dans un article consacré à une proposition de lecture du « Didiga », N'cho François Atsain (2014, p.168) rapporte un constat journalistique sur les difficultés de réceptivité de *Fer de lance* : « À sa parution, *Fer de lance*, livre 1 de Zadi Zaourou a été accueilli par la critique de presse comme un « joli plat enfermé ». Cette perception fait suite à l'ambiance dominante de ces années 80 où Bernard Zadi venait de proposer pour la lecture de la scène le concept de didiga. »

La critique journalistique fustigeait ainsi l'écriture de *Fer de lance*, jugée difficile à pénétrer et à comprendre. Les clés pour y entrer ne sont pas connues parce que l'auteur n'en donne pas d'orientation suffisante. Dans un éditorial intitulé *Hermétisme*, le journaliste Man Jésus Kinimo (1980, p. 10) écrit : « Les œuvres inspirées de la tradition orale sont vues en général comme des œuvres compliquées ». En réalité, le journaliste rapporte ainsi un avis tenu pour populaire et portant sur la difficulté à comprendre cette œuvre. Cherchant les causes de cet hermétisme, le journaliste oscille entre l'acculturation des lecteurs et la confusion portant sur la nature même de l'œuvre, du fait du mélange des genres. Ainsi, conclut-il, les écrivains traditionnistes ne font pas la part des choses. Or, la porosité des frontières entre les genres constitue justement la spécificité de la tradition orale africaine et est une caractéristique structurelle de la littérature orale. Les interrogations ainsi formulées sur l'identité littéraire négro-africaine donnent de la matière à un autre type de critique beaucoup plus spécialisée qui formule tout au moins des ébauches de réponses : C'est la critique universitaire.

---

<sup>2</sup> - Marie-Clémence ADOM, *Histoire de la poésie ivoirienne*, Thèse de Doctorat 3<sup>è</sup> cycle, Université de Cocody, 1995, sous la direction du Pr. Zadi Zaourou

### 1.3. La critique technique

La critique technique est la critique littéraire qui se fait avec technicité avérée, sur la base de méthodes apprises et appliquées dans le cadre de l'enseignement supérieur. L'histoire littéraire africaine indique que les réflexions sur la culture et la civilisation de l'Afrique noire ont commencé à se formuler déjà avant les indépendances. Les deux congrès sur la littérature négro-africaine s'inscrivent dans ce contexte. Le premier congrès (du 19 au 22 septembre 1956 à Paris) s'était voulu essentiellement critique et a fait un constat de la crise infligée à la civilisation noire et a posé les problèmes touchant à la littérature nègre. Le deuxième congrès (ROME, 26 mars - 1<sup>er</sup> avril 1959) s'est voulu plus constructif que critique et a proposé la solidarité des peuples noirs par une communauté de style et d'expression, sans empiéter sur les particularités nationales et régionales. Mais ces réflexions se sont véritablement approfondies autour des années 70, soit une décennie après la vague des indépendances des années 60. Les actes de colloque de YAOUNDÉ (1973) : « Le critique africain et son peuple comme producteurs de civilisation » et les actes de colloque (l'Afrique littéraire et artistique, en 1978) : « Critique et réception des littératures africaines » témoignent de la richesse des analyses menées sur les orientations et sur les dimensions de la critique africaine. Mais c'est surtout au cours des années quatre-vingt que le débat autour de la critique littéraire africaine prend une tournure décisive, notamment avec la parution de trois ouvrages<sup>3</sup> abordant rigoureusement la question de la critique littéraire africaine sous un angle rétrospectif et historique. Ce vif débat sur la critique ressurgit d'une manière directe ou allusive dans presque tous les essais portant sur la littérature africaine. Dans une logique épistémologique, toute étude littéraire finit toujours par porter un regard critique sur la réceptivité de la production littéraire concernée.

Ainsi, l'émergence des théories critiques pour tenter de cerner la production littéraire africaine, en l'occurrence la production poétique, en particulier s'est faite progressivement, par des auteurs ayant souvent la triple casquette d'écrivain, d'enseignant-chercheur et de critique littéraire. Leurs théories se forgent à partir de théories et méthodes européennes étudiées. Elles se fondent souvent sur des thèses de Doctorat remaniées. Lilyan Kesteloot, Bernard Zadi Zaourou, Jean Pierre Makouta Mboukou et bien d'autres ont réalisé une sorte d'adaptation de la critique européenne à l'évolution des modèles littéraires africains. Ils constituent ainsi les classiques de la critique universitaire. Ils ont emprunté des voies diverses de critiques spécifiques. Bernard Zadi Zaourou a procédé par déduction en vérifiant la réalisation des théories littéraires dans les textes de son corpus. Il a ainsi essayé de se frayer une voie par la stylistique en s'appuyant sur sa formation universitaire. Quant à Jean Pierre Makouta Mboukou, il est parti d'une observation empirique pour essayer de dégager des constantes théoriques, lorsqu'il le juge possible. Ainsi, soutient-il, selon Locha Matéso (1986, p.318) : « N'ayant pas de théorie analytique à proposer ici (...) j'appliquerai celle qui est à la portée de tous : analyser les textes de l'intérieur : la vérité apparaîtra d'elle-même ».

---

<sup>3</sup> - *The critical Evaluation of African literature* d'EDGAR WRIGHT (1978), *La littérature africaine et sa critique* de LOCHA MATESO (1986), *Aspects de la critique africaine* de SERPOS TIDJANI (1987)

Tous les deux, universitaires et chercheurs, ont tenté implicitement une acclimatation des théories occidentales, même si Jean Pierre Makouta Mboukou exclut toute compromission en insinuant que la littérature négro-africaine est une maison fermée dont on devrait pouvoir inventorier les richesses de l'intérieur. Les critiques universitaires essayaient ainsi de penser autrement la critique occidentale appliquée aux œuvres négro-africaines écrites. De cette façon, ils inscrivaient déjà leur critique dans la logique de refus et de récusation vigoureuse de la tradition critique occidentale et jetaient les bases d'une révolution, en proposant une synthèse critique, une sorte d'infléchissement méthodologique réussie qui rompt d'avec les études littéraires habituellement thématiques et fondée sur les conditions idéologiques de création des œuvres. Ce que l'on appellerait, en matérialisme dialectique, un « saut qualitatif » était ainsi opéré par des critiques négro-africains.

En somme, de la critique dite de masse à la critique de spécialité dite universitaire en passant par la critique journalistique, les critiques africaines se sont situées dans le sillage des méthodes critiques occidentales et n'ont pas toujours répondu aux attentes d'une production littéraire de plus en plus enracinée dans la tradition orale africaine. Ainsi des poètes se constituent progressivement en critiques de leurs œuvres en donnant des orientations, pour une grille de lecture efficiente.

## 2. Des poétiques intégrées

Plusieurs poètes négro-africains d'influence oraliste produisent des œuvres avec comme une sorte de notice, des guides aux lecteurs qui sont des indications orientant ceux-ci en décrivant le fonctionnement ou la nature de ces œuvres. Le poète traduit ainsi une incertitude de la capacité du lecteur à comprendre son œuvre, qu'il présente comme une sorte de tropisme. Pour prévenir une interprétation d'errance, il fournit des axes de lecture aux lecteurs et des armes d'analyse aux critiques. Les implications des poètes dans la critique de leurs œuvres sont certainement motivées par des préjugés qu'ils ont aujourd'hui dépassés et des analyses qu'ils jugent erronées. La question de l'objectivité du poète-poéticien négro-africain se trouve ainsi posée. Mais certains critiques y ont décelé, en filigrane, un élan de racisme. Aujourd'hui, bien d'écrivains, de par le monde, se livrent à des réflexions critiques sur leurs propres œuvres sans se rendre coupable d'indulgence et de complaisance. D'ailleurs, à l'étape actuelle de la littérature africaine, avec l'enracinement des œuvres dans le terroir de leurs auteurs, il est plus que jamais primordial de tenir compte de la critique de l'écrivain sur sa propre production. Plusieurs exemples indiquent la pertinence de ces orientations critiques et il convient d'analyser ici quelques-uns.

### 2.1. Les préfaces et postfaces : Cas de « Comme les lamantins vont boire à la sources » de Léopold Sédar Senghor

La postface d'*Éthiopique* a posé les bases d'un droit de réponse à différentes questions portant sur l'identité culturelle de la poésie négro-africaine écrite, celle de la négritude, en particulier. Le titre du texte même donné par son auteur, L. S. Senghor (1964, p.168), est évocateur : « Comme les lamantins vont boire à la source ». Avec le comparatif « comme » en début de syntagme, il établit un rapport analogique entre les

poètes de la négritude et les « lamantins » au nom d'un principe de retour à la source nourricière.

Ainsi Senghor spécifie l'origine de l'influence de sa poésie afin que l'on la lise dans ce contexte de culture négro-africaine, mais surtout dans sa situation de double culture et de double influence qui fait écrire avec des mots français et se sentir dans sa culture. Les poèmes de Senghor s'imprègnent de son univers, de son royaume d'enfance et cette biodiversité en explique certains aspects : « Et puisqu'il faut m'expliquer sur mes poèmes, je confesse encore que presque tous les êtres et choses qu'ils évoquent sont de mon canton : quelques villages sérères perdus parmi les tanns, les bois, les bolongs et les champs » Léopold Sédar Senghor (1964, p.160).

Le poète opère un enracinement dans son univers d'origine dans lequel il invite son lecteur, comme il le note si bien : « il me suffit de les nommer pour revivre le Royaume d'enfance – et le lecteur avec moi, je l'espère – à travers des forêts de symboles » L. S. Senghor (1964, p.160). L'on reconnaît ici des poncifs de *Batouala*. Comme René Maran, Senghor fait une peinture plus ou moins objective d'un environnement qu'il a réellement connu et dans lequel il a effectivement vécu. Il justifie les fondements de sa production :

« J'ai donc vécu en ce royaume, vu de mes yeux, de mes oreilles entendu les êtres fabuleux par-delà les choses : les kouss dans les tamariniers, les Crocodiles, gardiens des fontaines, les lamantins qui chantaient dans la rivière, les Morts du village et les Ancêtres, qui me parlaient, m'initiant aux vérités alternées de la nuit et du midi. Il m'a donc suffi de nommer les choses, les éléments de mon univers enfantin pour prophétiser la cité de demain, qui naîtra des cendres de l'ancienne, ce qui est la mission de poète. »

Léopold Sédar Senghor (1964, p.160)

En indiquant le mode de constitution de son poème pour faire découvrir son mode de fonctionnement, le poète aborde un point essentiel de la critique : le rythme négro-africain. De l'héritage de cette culture nègre, les poètes se sont forgé une identité rythmique sur laquelle repose la spécificité de la poésie négro-africaine. Pour Senghor, le rythme constitue le problème majeur de l'incompréhension occidentale de la poésie nègre : « Je dis que le rythme demeure le problème. Il n'est pas seulement dans les accents du français moderne, mais aussi dans la répétition des mêmes mots et des mêmes catégories grammaticales voire dans l'emploi – instinctif – de certaines figures de langage » Léopold Sédar Senghor (1964, p.163). Il explique ainsi par le rythme, la particularité de la poésie nègre. Cela procède de la difficulté du critique occidental à saisir la portée stylistique des répétitions, de la monotonie du ton dont il fait une précision ponctuelle : « Mais la monotonie du ton, c'est ce qui distingue la poésie de la prose, c'est le sceau de la Négritude, l'incantation qui fait accéder à la vérité des choses essentielles : les Forces du Cosmos » Léopold Sédar Senghor (1964, p.166). La véritable différence entre poésie africaine et poésie occidentale, dont l'ignorance induit beaucoup de critiques occidentaux en erreur, réside dans la conception du rythme. Toute poésie entretient des rapports étroits avec la musique. Dans la poésie classique occidentale, cette musicalité est assurée par les rimes. La réitération lexicale, tenue pour monotonie par certains critiques, forge le rythme, construit la musicalité et cela est primordiale pour un peuple de culture oraliste tel que le souligne Senghor : « Les poètes nègres, ceux de l'Anthologie comme ceux de la tradition orale, sont, avant tout,



des « auditifs », des chantres. Ils sont soumis, tyranniquement, à la « musique intérieure », et d'abord au rythme » Léopold Sédar Senghor (1964, p.161).

La constitution du rythme, par une manipulation particulière du verbe tient du mode de fonctionnement de la parole dans la culture négro-africaine. En outre, Senghor explique la particularité de la poésie négro-africaine par la particularité historique du nègre : « il a été arraché à son ordre, jeté dans les souffrances de l'exil, les contradictions du métissage et du capitalisme (...) il a besoin de se perdre dans la danse verbale, au rythme du tam-tam, pour se retrouver dans le cosmos. » Léopold Sédar Senghor (1964, p.165). Ainsi, la postface explique les fondements et la manifestation de la parole poétique négro-africaine ; mieux, de la parole dans la culture africaine, sans aucune nuance de sublimation culturelle : « Ce pouvoir du verbe apparaît déjà (...) dans les langues négro-africaines, où presque tous les mots sont descriptifs, qu'il s'agisse de phonétique, de morphologie ou de sémantique. » Léopold Sédar Senghor (1964, p.168). Pour Léopold Sédar Senghor, ce pouvoir du verbe dans les langues négro-africaines explique le pouvoir de nomination dans la poésie. Il s'agit là de l'un des fondements de la forme poétique de *Chants d'ombre*. Le poète en précise les effets : « Il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le sens sous le signe. Car tout est signe et sens en même temps pour les Négro-Africains » Léopold Sédar Senghor (1964, p.159). Le critique occidental qui ne partage pas la double culture du poète peut, tout de même, comprendre, à partir de ces indications, pourquoi certains mots sont si chers à Léopold Sédar Senghor et quel sens particulier ils évoquent. Dans son poème, le pouvoir de coprésence du signe et de l'objet est manifeste. Cette alchimie se réalise sous l'effet du ton et du rythme, par le moyen d'une répétition qui prend la forme d'une incantation. Ainsi, le problème véritable que l'on pose par rapport à la poésie négro-africaine écrite porte sur le mot, sur le traitement du mot ; lequel traitement fait du mot une image.

Dans le langage poétique nègre, la langue française trouve une manifestation africaniste de laquelle l'on décèle le pittoresque. Cela tient d'une lexicalisation par désignation de choses inconnues de la culture occidentale, tel que le poète le précise : « Quand nous disons kôras, balafongs, tam-tams, et non harpes, pianos et tambours, nous n'entendons pas faire pittoresque ; nous appelons « un chat un chat » » Léopold Sédar Senghor (1964, p.158). Le double héritage culturel est donc le fondement de la véritable identité poétique nègre, avec son lexique, son rythme, ses images, bref son langage.

En somme, la postface de Senghor est une poétique intégrée qui explique le mécanisme de construction de la poésie négro-africaine. Léopold Sédar Senghor y présente une « notice » sur le fonctionnement de sa poésie et celle de la négritude, justifiant en cela ce qui fait d'elle le point de départ de la véritable poésie nègre.

## **2.2. Les adresses aux lecteurs : Cas de « Paroles à l'adresse du lecteur » de Bottey Zadi Zaourou**

Les premières pages de l'œuvre *Fer de lance*, qui réunit les trois livres (livre 1, livre 2 et livre 3), présentent une sorte de préface intitulée « Éloge de la poésie : parole à l'adresse du lecteur ». Cette « adresse » fonctionne comme une poétique individuelle intégrée à l'œuvre, pour en expliquer les fondements et le fonctionnement. Sur une

dizaine de pages, Bottey Zadi Zaourou explique et justifie l'essence poétique de l'œuvre et les mécanismes de sa constitution.

Parti de la justification de la lenteur qui a caractérisé la parution du « livre 3 » de *Fer de lance*, l'auteur explique l'essence de l'œuvre. Ainsi, explique-t-il ce qui en fait une énigme : le mot est « le nœud du mystère, la porte scellée de l'énigme » Bottey Zadi Zaourou (2002, p.12). Cette explication s'ajuste à la poésie négro-africaine dans son ensemble.

Mais, le poète souligne que le sens des mots n'est pas nécessaire, pour le lecteur. Ce sens n'est indispensable que pour le critique. Certainement conscient des difficultés de sens, il a entrepris des travaux d'élaboration de vocabulaire dans la version complète de *Fer de lance*, pour guider le critique : « J'ai opéré les retouches nécessaires à l'élimination des confusions de cet ordre. J'accrois aussi la glose pour aider le critique et non le lecteur dont j'ai déjà dit et redit qu'il devait se libérer de la hantise du sens. » Bottey Zadi Zaourou (2002, p.15). Cette « adresse » au critique se justifie du fait que le lecteur, lui, doit se contenter de se délecter de cette « musique de l'âme » qu'est le poème. Aussi, convient-il de souligner que ces « retouches nécessaires à l'élimination des confusions » se sont opérées à divers niveaux. L'on peut mentionner le flux de notes infra-paginales dans la version complète. Il faut aussi souligner l'absence avérée des livres 2 et 3 de certains termes du livre 1. En somme, le texte a subi diverses modifications orthographiques<sup>4</sup>.

En outre, il convient de noter que dans la plupart des préfaces et postfaces fonctionnant comme des poétiques particulières, l'une des questions qu'abordent leurs auteurs est la filiation à certains auteurs de référence littéraire. Est-il nécessaire de rappeler que dans sa postface, Senghor niait l'influence de Saint John Perse et de noter, ici, que Bottey Zadi Zaourou Zadi nie sa filiation à Gbaza Madou Dibéro et à Niangoran Porquet que lui imputent certains critiques peu avertis ?

Bottey Zadi Zaourou explique sa référence mal comprise à l'un et à l'autre de ces dépositaires de la tradition orale :

« Il est vrai que j'avais sous-titré « wyégweu », Césarienne, le livre II de *Fer de lance*. Cette mention a suffi pour qu'on cherche à démontrer l'indémontrable : une prétendue influence absolue de Gbaza Madou Dibéro sur mon œuvre poétique. Pourtant, je n'avais procédé ainsi que dans le souci d'attirer l'attention des lecteurs sur ce genre littéraire si important au pays Bété, mais fort mal connu et même pas du tout connu hors de ce terroir. Qu'on se souvienne d'ailleurs que dans le livre I, j'avais baptisé « griotique » cette même œuvre. Et pourtant, l'on sait que je suis tout sauf un disciple du poète Niangoran Porquet ».

Bottey Zadi Zaourou (2002, p.15)

De cet aveu, se dégagent deux difficultés méthodologiques. La première réside dans le mécanisme de soumission d'une telle œuvre plongée dans les profondeurs de la culture bété<sup>5</sup> à une analyse critique de rigueur scientifique. Or, le poète lui-même reconnaît ce genre culturel servant de fondement à son œuvre comme n'étant « pas du tout connu hors de ce terroir ». Cette observation est valable pour sa référence à la « griotique ». La deuxième difficulté loge dans le précédé par lequel ce mode de

---

<sup>4</sup> - L'on passe de « *Doworé* », livre 1 à « *Dowré* », version complète)

<sup>5</sup> - Une ethnie du groupe Krou, à l'ouest de la Côte d'Ivoire.

référence à l'oralité serait identifiable par le critique peu outillé aux arcanes de la tradition orale.

De toute évidence, l'attribution de la filiation à ces dépositaires de la tradition orale relève d'une ignorance des données de constitution de l'œuvre d'inspiration oraliste. En effet, c'est le fonctionnement de cette œuvre en forme de veillée poétique qui a permis à son auteur de faire des clin d'œil à ses pairs, en guise d'hommage. En outre, la référence aux genres traditionnels induit une certaine forme d'écriture tous azimuts. Alors, dans ce cas, comment soumettre un tel poème à l'analyse d'appareils critiques européens, ou même africains, surtout que Bottey Zadi Zaourou (2002, p.09) lui-même multiplie les désignations quant à la nature de son œuvre ? « *Fer de lance* est aussi un film 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 ».

Dans sa version intégrale *Fer de lance* est aussi, selon Bottey Zadi Zaourou (2002, p.09) : « un chant, une fresque gigantesque ». Ce caractère de « fresque » fait reproduire une civilisation, un mode de vie et d'expression dit oral traditionnel et dont le traitement littéraire introduit un système de personnages en pleine poésie, tel que Bottey Zadi Zaourou décrit la veillée poétique que parodie la poésie moderne :

« Dans cette triste mélopée qui s'élève sur la place du village où s'illustre déjà maints autres poètes dont les chants, comme un fleuve au long cours d'eau, se déploient de la tombée de la nuit au lever du jour, vous découvrirez des hommes et des femmes (...). Ce sont bien sûr des hommes et des femmes qui m'ont servi de modèles mais les personnages de *Fer de lance* ne sont pas ces honorables citoyens là ! »

Bottey Zadi Zaourou (2002, p.16)

Cette forme poétique susmentionnée et décrite qui sert de substrat à *Fer de lance* a un mode de circularité de la parole admettant un dispositif de distribution de rôles. Ce style d'écriture dramaturgique avec système de personnages qui est intégré à la poésie est un aspect de sa complexité pour le lecteur ou le critique non averti.

En somme, ces « Paroles à l'adresse du lecteur » constituent, en filigrane, une indication d'analyse au critique. Aussi, convient-il de préciser que l'essentiel de cette poétique n'est pas de répondre aux analyses limitées de critiques peu instruits des contours sinueux de la culture orale traditionnelle ; mais de prévenir des affres méthodologiques que pourraient engendrer l'ignorance des déterminismes littéraires qui informent l'œuvre. Le recours de plus en plus régulier aux glossaires se justifie de cette crainte des auteurs. Mais chez certains écrivains, ils jouent le rôle d'une véritable poétique. À ce stade de nos analyses, il convient d'explorer quelques-uns de ces glossaires dans les œuvres poétiques négro-africaines.

### 2.3. Les notes infra-paginales et glossaires

Pour résoudre le problème de l'échec de sens ou pour prévenir certaines erreurs méthodologiques que peuvent entraîner les critiques scientifiques ignorant des "nappes" culturelles qui irriguent leurs œuvres, les poètes négro-africains produisent, de plus en plus, des glossaires. Les glossaires sont sous forme de notes infra-paginales ou sous forme de « notes explicatives » en fin d'œuvre. Quelle qu'en soit la forme, ils répondent aux besoins de recherche de sens des mots qui sont des emprunts d'une

autre langue. Parfois, ce sont des mots de la langue d'expression du poète, mais utilisés dans des contextes particuliers qui leur confèrent une forte connotation culturelle. Le recours au glossaire est plus reconnu aux auteurs de littérature enfantine. En effet, des pages de « lexique » sont souvent produites à la fin de leurs œuvres, pour indiquer aux adolescents le sens de certains mots qu'ils ne sont pas censés connaître. Mais l'exploitation que les poètes négro-africains en font résout le problème des équivalences conceptuelles.

À la fin de son *CŒuvre poétique* comprenant *Chants d'ombre*, *Hosties noires*, *Éthiopiennes*, *Nocturne* et *Poèmes divers*, Léopold Sédar Senghor (1964, p.427) a conçu un glossaire, une sorte de dictionnaire qu'il intitule *LEXIQUE* et qu'il justifie par la nécessité de faire « com-prendre » et non « comprendre » son œuvre : « Certains lecteurs se sont plaints de trouver dans mes poèmes des mots d'origine africaine, qu'ils ne « comprennent » pas. Ils me le pardonneront : il s'agit de com-prendre moins le réel que le surréel – le sous-réel ». Le contexte de production du glossaire est ainsi indiqué. Mais il confirme, comme il fallait s'y attendre, la rupture du pacte « écrivain africain – public européen » : « J'ajouterai que j'écris, d'abord, pour mon peuple. Et celui-ci sait qu'une kora n'est pas une harpe, non plus qu'un balafond un piano. Au reste, c'est en touchant les Africains de langue française que nous toucherons le mieux les Français et, par-delà mers et frontières, les autres hommes ».

Mais quand l'on sait le traitement qui a été fait du vocable « exotisme » pendant plusieurs années et depuis la littérature coloniale, il s'avère primordial, pour le poète, de donner des explications à certains termes utilisés, dès lors que ceux-ci sont qualifiés d'exotiques. Pour y répondre, Léopold Sédar Senghor (1964, p.427) précise : « Cependant, mon intention n'est pas de faire de l'exotisme pour l'exotisme, encore moins de l'hermétisme à bon marché. C'est pourquoi, ai-je pensé, il n'était peut-être pas inutile de donner une brève explication des mots d'origine africaine employés dans ce recueil ». L'expression poétique de Senghor est essentiellement picturale. Selon lui, les mots des langues africaines sont descriptifs. Mais, au-delà des termes africains, certains termes spécifiques empruntés à d'autres langues ont été d'un grand apport dans l'exploitation de l'univers culturel africain devenu « la terre promise » pour le poète nègre. Le poète ne nie pas l'existence dans ses poèmes de ces termes rares. Ce sont des termes employés dans leurs sens d'origine grecque, portugaise et de bien d'autres langues. Certains sont « francisés », mais leurs sens sont inconnus des dictionnaires français, tel que le souligne Léopold Sédar Senghor (1964, p.427) : « J'y ajouterai quelques autres mots qu'on ne trouvera pas, même dans de bons dictionnaires français, comme le Robert. »

Cela explique alors la nécessité d'un « lexique » sinon pour le critique, du moins pour le lecteur. Mais, contrairement à certains poètes négro-africains comme Léopold Sédar Senghor et Bottey Zadi Zaourou qui se bornent à définir des termes étrangers à la langue d'écriture, d'autres comme Titinga Frederic Pacéré se préoccupent de la (re)-définition de termes français, mais utilisés dans des contextes africains qui leur octroient de nouveaux contenus notionnels qu'il convient de préciser. A la fin de son œuvre poétique *M BA-YIR WEOGO*, Titinga Frederic Pacéré (2007, p.139) s'adonne à cette tâche, à travers un lexique qu'il nomme « notes explicatives ». Notons pour illustration, un cas d'explication : « « **Fils de mes pères** » : signifie tout simplement « Mon frère ». En Afrique, tout le monde se considère frères, comme des frères parce

que d'un même créateur ; tout principe de différenciation, de rejet, ou d'exclusion est contraire ici à l'esprit des profondeurs de l'Afrique de la création ». Cette expression composée de mot français, mais de sens africain est l'une des illustrations les plus élégantes de l'échec de sens. La définition de Titinga Frederic Pacéré est assez explicite. Le pluriel du substantif père (« pères ») devrait surprendre. Le mot « cousin » n'existe dans aucune langue africaine, parce que celui que la langue française désigne par le terme « cousin » est un « frère » en Afrique. Même le meilleur ami, le bon ami, est aussi parfois appelé « frère ». Dans ce cas, les concepts de « frère agnatique » et de « frère utérin » ont besoin d'une spécification. Il en est ainsi de plusieurs expressions dans cette œuvre *Poésie des Animaux et d'Afrique Et Sagesse des Hommes*<sup>6</sup> qui sont des mots français, mais utilisés dans des situations paradigmatiques qui les connotent culturellement et qui exigent de l'auteur une orientation définitionnelle.

En somme, le glossaire définit les mots d'autres langues utilisées par le poète pour établir une certaine équivalence conceptuelle, afin que le lecteur ne perde rien de la substance sémantique culturelle d'origine. Mais, il prend aussi en compte des mots français employés dans des contextes assez particuliers et non connus de la culture occidentale. Dans la littérature négro-africaine écrite, le glossaire traduit alors toute une idéologie sans laquelle l'œuvre d'inspiration oraliste ne serait accessible.

Ainsi, un travail technique est à faire pour que le lectorat s'imprègne de ces idéologies et leurs théories subjacentes, pour qu'au-delà de cette diversité de poétiques intégrées aux œuvres pour lesquelles elles sont conçues, une poétique endogène harmonisée soit constituée.

### 3. De la poétique démarquée

La question de poétique négro-africaine se pose dans le contexte d'une étude scientifique des textes poétiques d'inspiration oraliste. Cette question se formule ici autour de la possibilité de constituer une poétique démarquée – au sens aristotélien du terme – c'est-à-dire une poétique sortie des œuvres individuelles et indépendante de celles-ci. A bien des égards, ces poétiques individuelles ou lectures guidées ont montré leur utilité. Ces différentes poétiques partielles et partiales, propres à des œuvres particulières, peuvent alors servir de base à une poétique universelle de théories et concepts scientifiquement avérés.

#### 3.1. De la vulgarisation de la tradition orale

L'analyse complète d'une œuvre de la poésie négro-africaine actuelle exige l'exploitation de la forme poétique, empruntée à la traditionnelle orale qui informe celle-ci. Les erreurs de critique formulées à propos de certaines œuvres tenues pour hermétiques se justifient par leurs rapports peu identifiables à la tradition orale et surtout, par l'ignorance de l'esthétique et du mode de fonctionnement de la littérature orale qui instruisent l'œuvre.

Les œuvres de Bottey Zadi Zaourou, de Jean Marie Adiaffi, de Wèrèwèrè Liking, de Titinga Frederic Pacéré et de bien d'autres poètes oralistes qui ont servi de substrat à cette analyse imposent une étude approfondie des données culturelles de leur constitution. Or ces données culturelles sont celles que lui offre la tradition orale, à

---

<sup>6</sup> - Sous-titre de *M BA-YIR WEOGO* de Titinga Frederic Pacéré.

travers la littérature orale. Ainsi, pour une poétique endogène de la poésie négro-africaine francophone d'inspiration oraliste, la vulgarisation de ladite tradition s'avère primordiale. De nombreux États africains l'ont si bien compris que des dirigeants mettent, de plus en plus, l'accent sur la recherche en tradition orale et en font même une préoccupation tenue pour conforme aux exigences de développement. Le dynamisme et l'entrain qui entourent la construction et la réhabilitation des centres, des instituts et des groupes de recherche témoignent de cet intérêt.

Cependant, l'oralité incorporée dans la poésie écrite est souvent le fruit d'une construction personnelle de l'écrivain. Il effectue une création-interprétation à partir du noyau idéologique. Ce sont ces procédés de création personnels qu'il convient de découvrir et d'examiner. Des indices discursifs peuvent aider à déceler des aspects d'oralité et à les analyser avantageusement. Mais une solide anthropologie du soubassement culturel est indispensable : parfois les indices de l'oralité constituent de véritables déclarations d'intention. Certains signes et symboles sont des éléments derrière lesquels se profilent des attitudes mentales, une technique caractéristique de l'espace traditionnel : phénomènes atmosphériques, pluies, harmattan peuvent renvoyer à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture par laquelle se définit l'oralité. Ce ne sont là que quelques postulats inspirateurs des nouvelles orientations de la critique africaine.

Aussi, convient-il d'être attentif à l'expérience culturelle de l'Afrique traditionnelle pour donner naissance à une méthode d'analyse originale. Pour cela, l'on devra développer des problématiques en rapport avec le mode de pensée de la culture négro-africaine et le déroulement de sa « parole médiatisée » qui, souventes fois, est le facteur de ce que Bottey Zadi Zaourou (2001, p.130) appelle « une parole masque » : « Chez nous, même les mots portent des masques, à l'image des divins esprits qui dansent sous le cône de raphia. Mais que pourrait bien signifier pour le linguiste une telle assertion qui pue l'hérésie à mille lieues ? Nous touchons là à l'épineux problème des instruments parleurs ». Bottey Zadi Zaourou, pour sa part, en produisant l'ouvrage *Anthologie de la littérature orale de Côte d'Ivoire*<sup>7</sup> soutenait que ce livre était « une grande première en Côte d'Ivoire ». Bottey Zadi Zaourou (2011, p.03) soulignait ainsi, dans l'avant-propos, le fait qu'aucun ouvrage n'ait été « consacré en Côte d'Ivoire à cette discipline si importante qu'est la littérature orale ». Il en est ainsi de la plupart des pays africains qui se heurtent soit à des difficultés dans la recherche sur la littérature orale, soit à des difficultés à l'enseigner de manière à susciter l'engouement de la jeune génération trop tournée vers la technologie. C'est pourquoi, il faut la sortir de l'officine universitaire : « désenclaver la littérature orale en tant que genre artistique et discipline académique ; en clair, la sortir du cercle fermé des universités pour la rendre accessible », affirme Bottey Zadi Zaourou (2011, p.03).

C'est à ce prix que la tradition orale sera inscrite en bonne place dans le processus de construction des méthodes critiques endogènes. Ses énormes possibilités lui valent le souhait de Bottey Zadi Zaourou (2011, p.03) et de certains oralistes d'en faire un « instrument pédagogique pour que la littérature orale soit enseignée dans nos écoles, de la maternelle à l'université ». Pour y arriver, le sésame sera les ateliers et stages de

---

<sup>7</sup> - Bottey ZADI, ZAOUROU, *Anthologie de la littérature orale de Côte d'Ivoire*, Burkina, L'Harmattan, 2011, 307 p.

réajustements pédagogiques et la mise à contribution des outils des nouvelles technologies de la communication et de l'information.

### *3.2. La commutativité des données culturelles*

Du point de vue mathématique, la commutativité est l'opération fondée sur une loi selon laquelle la combinaison de X et Y est égale à celle de Y et X. Cela se vérifie dans l'addition et dans la multiplication où  $X + Y = Y + X$  ou  $X \times Y = Y \times X$ . Cette propriété est valable dans un contexte culturel de données interchangeableables. Mais il ne s'agit pas d'un schéma additionnel par lequel l'on opère une superposition de données. En Afrique noire, il y a une interpénétration culturelle qui prend en compte la diversité des supports de la culture traditionnelle et qui peut constituer une base fiable de repère et de référence. De la poésie de Jean Marie Adiaffi à celle de Titinga Frederic Pacéré, le langage tambouriné peut fonctionner différemment. Dans une même culture d'une même région, le mode de fonctionnement de la « parole médiatisée » peut varier d'un auteur à un autre, mais une base culturelle commune peut en expliquer les grandes lignes à exploiter pour décrypter toute œuvre dont elle sert de substrat. La recherche devra déceler en quoi ce qui est valable pour le tambour parleur des Akans, par exemple, l'est pour le tambour des Mossés. En outre, il faudra monter les lieux communs interchangeableables pour qu'une même poétique explique sans confusion l'œuvre qui s'adosse sur la parole tambourinée akan et celle produite sur le modèle de la parole tambourinée mossée.

De plus, un certain universalisme culturel en Afrique peut être avantageusement exploité. En effet, certaines formes poétiques traditionnelles sont, certes, reconnues à certains peuples africains, mais l'on se rend compte qu'elles se pratiquent un peu partout dans divers autres peuples, soit sans désignation véritable, soit sous d'autres désignations. Le cas de l'oriki, d'origine Yoruba, mais pratiqué dans divers types de poésies en Côte d'Ivoire, est à souligner. L'on retrouve cette poésie des noms dans la parole tambourinée, dans la poétique de libation, dans la veillée de conte, dans le « wyégweu » bété, dans l'« EYI-DI » abbe et dans bien d'autres poésies. À l'analyse, l'on se rend bien compte qu'il infère toutes les cultures africaines, à l'occasion de différentes cérémonies. Ainsi, convient-il de rechercher les points de rencontre, les lieux communs d'autorité culturelle qui permettent d'établir une commutativité à mettre à contribution dans la constitution d'une poétique endogène qui puisse ouvrir les voies d'une analyse objective des œuvres poétiques qui l'exploitent.

### *3.3. La bonne position d'un problème linguistique*

Les questions qui se posent autour de la nature de la poésie négro-africaine écrite et de son fonctionnement ne sont jamais que la mauvaise position de la question linguistique. Frantz Fanon, 1952, p. 30) a indiqué l'apport de la langue à l'aliénation : « Parler une langue, c'est assumer un monde, une culture ». La langue française est déjà un élément d'aliénation suffisant qui contient toute une référence culturelle dont l'écrivain noir ne peut se débarrasser. Or, les poètes négro-africains, en général et les oralistes, en particulier, sont historiquement obligés d'assumer leur monde et leur culture en parlant la langue du colonisateur. Tout le problème de la littérature négro-africaine se trouve inscrit dans cette contradiction. Des critiques se sont maintes fois

demandé comment l'écrivain noir, privé de sa langue maternelle, peut prétendre créer un art propre, un art national.

L'œuvre écrite en français par un sujet africain est le reflet de structures linguistiques multiples. L'écrivain africain se trouve en situation de diglossie, en raison de l'impact de sa langue maternelle sur la langue étrangère. La richesse d'une langue devrait se définir par rapport à sa capacité à prendre en compte toutes les réalités de l'organisation communautaire qui s'en sert. Sur cette base, la langue française serait une langue pauvre pour les écrivains africains. Ceux-ci ne rejettent pas sa valeur de médium. Mais, cette valeur n'occulte pas son incapacité à traduire toutes les réalités physiques et métaphysiques de la culture africaine. Le handicap littéraire particulièrement africain tient de l'impossibilité d'écrire dans les langues africaines et de l'insuffisance de la langue française à exprimer toutes les réalités africaines. La question de l'échec de sens se précise alors avec acuité. L'écrivain négro-africain tente de plier à sa guise le français aux structures linguistiques de sa culture, par divers procédés dont certains ont donné lieu à ce que l'on appelle le "français national", dans certains États africains. Selon Adrien Huannou (1989, p.141) : « En Côte d'Ivoire, par exemple, un parler populaire a été créé à partir du français et des langues africaines », une sorte de révolution langagière et linguistique.

Cette révolution part de faits historiques connus. En effet, les débuts de la création littéraire négro-africaine se lisent comme une célébration de la langue française. Cette langue était alors le moyen de communication par excellence dont le bon usage permettait au Noir de se sentir semblable au Blanc. Le complexe de supériorité ainsi suscité en faisait le substrat véritable de la création littéraire : elle assurait à elle seule la littérarité du texte. Le bon maniement de cette langue n'était-il pas gage d'élévation sociale et expression d'un certain niveau socio-professionnel ? Mais telle qu'utilisée aujourd'hui, cette langue n'assure plus ni la catégorisation sociale, ni la littérarité. Donc, elle cesse d'être la fin à laquelle tend tout acte de parole et toute activité littéraire. Elle devient juste un moyen, un instrument de conquête ou de reconquête, au service de la littérature négro-africaine. Cela explique les particularités subies qui créent le français national dont parle Huannou ; car ce n'est plus la pensée africaine que l'on essaie de mouler dans la langue pour pouvoir l'exprimer, mais c'est plutôt la langue française qui se plie aux structures qu'impose la pensée à exprimer. Alors, une étude sur les subtilités du "français africanisé" sous le poids de l'implication de la littérature orale dans la poésie écrite permettait la constitution d'une poétique endogène aux bases méthodologiques renforcées par la détermination d'un mode d'expression linguistiquement identifiable.

## Conclusion

L'étude menée a exploré les différents types de critiques classiques pratiqués par diverses instances littéraires et paralittéraires sur la poésie négro-africaine ; précisément, sur la poésie oraliste. Au terme de cette analyse, il convient de souligner la difficulté des appareils critiques occidentaux et des modèles négro-africains qui en sont fortement tributaires à saisir, dans sa quintessence, la poésie moderne d'inspiration oraliste. En réaction à un "tâtonnement" dévalorisant, les poètes aiguillent lecteurs et critiques sur des pistes d'analyse qui restent encore superficielles.



Mais, elles constituent une mine de matériaux exploitables, pour aller au-delà des atermoiements autour des textes de cette poésie. Il est à noter une prolifération progressive d'outils linguistico-culturels offerts par les différentes poétiques intégrées aux œuvres particulières et qui ouvrent des voies à la constitution de méthodes et techniques d'une validité scientifique avérée. Aussi, convient-il de souligner une manipulation particulière de la langue française fortement "tancée" par les poètes oralistes, au point d'ébranler, parfois, le substratum normatif, pour la plier aux structures de la pensée à exprimer. Au-delà de la poésie, ce phénomène devient un fait de société qui semble consacrer le passage de la phase de libération à la phase de séparation dont parle Charles Nokan, pour décrire le processus d'émancipation des pays colonisés. Mais, la diversité de français, "fabriquées" à partir de la langue française au contact des langues africaines traduit également une forte propension des peuples africains actuels à l'oralité, aidés en cela par la floraison de réseaux sociaux. Certaines contraintes lexico-sémantiques et syntaxiques du français classique volent en éclats ; et, il en résulte ce que Camille Roger ABOLOU appelle *Les français populaires africains : franco-véhiculaire, franco-bâtard, franco-africain*, dans un ouvrage publié à cet effet. Il s'agit d'une réappropriation du français à des fins uniquement véhiculaire. Toute cette re-création linguistique – formelle ou informelle - pose le problème de sens de la parole africaine, à différents niveaux, dans une société dans laquelle le fort poids de l'oralité est indéniable. Mais des travaux comme celui de François Kouabenan KOSSONOU, à travers son ouvrage : *STYLISTIQUE ET POÉTIQUE : pour une lecture impliquée de la poésie africaine*<sup>8</sup> est déjà d'une forte utilité et est d'un impact important dans les recherches pour une poétique endogène qui, progressivement, dotera la poésie moderne oraliste de certaines instances de diffusion, de vulgarisation et de légitimation.

---

<sup>8</sup> - Paru en 2007.

## Références bibliographiques

- ABOLOU Camille Roger. 2012. *Les français populaires africains : franco-véhiculaire, franco-bâtard, franco-africain*. L'Harmattan, Abidjan.
- ADOM Marie-Clémence. 1995. *Histoire de la poésie ivoirienne*. Thèse de Doctorat 3<sup>ème</sup> cycle, Université de Cocody.
- ATSAIN N'cho François. 1989. « Tradition orale et "Poésie négro-africaine d'expression française" : Étude de cas ». Thèse de Doctorat 3<sup>ème</sup> cycle, Université nationale de Côte d'Ivoire.
- ATSAIN N'cho François. 2003. « Échec du sens : Prolégomènes à une réévaluation des poétiques africaines ». Thèse de Doctorat d'État, Université de Cocody.
- ATSAIN N'cho François. 2012. « Zadi Zaourou : l'écriture de modèles ». in Rivista dell'Istituto di Storia dell' Europa Mediterranea (RiME), N° 09 dicembre 2012- ISSN : 2035-794X.
- BERCHEL Claude. 1970. « Littérature africaine et littérature universelle : position du problème ». *Annales de l'Université d'Abidjan : Actes de colloque sur « Situation et perspectives de la littérature négro-africaine », série D Littérature 1970, tome II, pp.133-134.*
- BAUMGARDT Ursula. 2008. *Littératures orales africaines : Perspectives théoriques et méthodologiques*. KARTHALA, Paris.
- FANON Frantz. 1952. *Peau noire masques blancs*. Seuil, Paris.
- HUANNOU Adrien. 1989. *La question des littératures nationales*. CEDA, Abidjan.
- KINIMO Man Jésus. 1980. « Hermétisme ». Fraternité-Matin, Frat-Mat éd., Abidjan.
- KOSSONOU Kouabenan François. 2017. *Stylistique et poétique : Pour une lecture impliquée de la poésie africaine*. L'Harmattan, Paris.
- KOTCHY Barthélémy. 1989. *Une lecture africaine de Léon G. Damas*. CEDA, Abidjan.
- MAKOUTA Mboukou Jean Pierre. 1985. *Les grands traits de la poésie Négro-africaine : histoire-poétique-signification*. NEA, Abidjan.
- MATESO Locha. 1986. *La littérature africaine et sa critique*. ACCT - KARTHALA, Paris.
- MICHARD Ginette. 1993. *La poétique du poète*. Presse Universitaire de Montréal, Montréal.
- PACÉRE Titinga Frédéric. 2002. *Le langage des tam-tams et des masques en Afrique. Bendrologie : une littérature méconnue*. L'Harmattan, Paris.
- PACÉRE Titinga Frédéric. 2007. *M BA-YIR WEOGO*. L'Harmattan, Burkina Faso.
- ROMBAUT Marc. 1976. « Nouvelle poésie négro-africaine : La Parole noire », *Poésie 1, Saint-Germain-Des-Prés, Paris, janvier-juin 1976, N° 43-44-45.*
- SENGHOR Léopold Sédar. 1990. Postface à « Éthiopiennes » in *Poèmes*, Seuil, Paris.
- ZADI Zaourou Bottey. 2002. *Fer de lance (livre1, 2,3)*. NEI / NETER, Abidjan.
- ZADI Zaourou Bottey. 2011. *Anthologie de la littérature orale de Côte d'Ivoire*. Harmattan, Burkina.