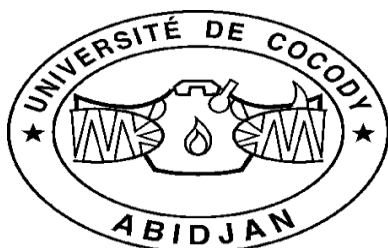


MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR REPUBLIQUE
DE COTE D'IVOIRE
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE Union-
Discipline-Travail



UFR Langues, Littératures et Civilisations

Département des Lettres Modernes

**L'élaboration poétique francophone : Essai d'analyse à partir de
Fer de lance de Bernard Zadi, *Les élégies majeures* de Léopold
S. Senghor et *Leurres et lueurs* de Birago Diop.**

COULIBALY Nanourougo

**Thèse présentée pour le Doctorat unique ès lettres
option stylistique et poétique**

**SOUS LA DIRECTION DU PROFESSEUR BERNARD
ZADI ZAOUROU**

Année Académique 2007-2008

Dédicace

- A mon Père et ma Mère

Pour tous les sacrifices qu'ils ont pu faire

- A mon père adoptif et son épouse

Pour les parents qu'ils ont acceptés d'être

- A tous mes frères et sœurs

Merci de votre indéfectible soutien

Remerciements

Sincères remerciements

La famille Binaté à Williamville

La famille Cissé à Korhogo

La famille Konaté à boundiali

La famille Touré à Dianra

La famille Traoré à Williamville

A tous mes amis devenus mes frères

Binaté Yssouf et Abdoulaye

Coulibaly Hervé et son épouse

Koulibaly Souleymane et son épouse

Nabil Issa Koné et son épouse

Les frères Soro de Dikodougou

Tia Frédéric

Traoré Ibrahim

A tous mes enseignants de l'UFR LLC de
l'université de Cocody

A M. KOFFI Léon, TOUHOU BI,

A Monsieur le Directeur du GRTO et à
tous le personnel de ce Centre de
recherche

Au Masque Tutélaire dont la présence et
les propos assurent et rassurent dans les
moments de doutes et de grande
incertitude

INTRODUCTION GENERALE

Le concept qui constitue le point nodal du sujet que nous proposons d'étudier ici est celui d'élaboration poétique. Par élaboration s'entend la combinaison, la construction ou encore la mise en forme d'une chose, d'une réalité. Elle suppose donc une préparation, un travail de conception intellectuelle. L'élaboration implique également l'idée de processus. C'est-à-dire qu'elle est une succession d'actions organisées, de tâches qui s'appellent réciproquement dans une dynamique systémique où l'une ne peut être sans l'autre. L'élaboration poétique consiste donc en une suite ordonnée d'opérations à la fois intellectuelles, abstraites mais aussi sensibles et matérielles aboutissant à un résultat. Celui-ci n'est autre que le plaisir poétique, but téléologique de l'œuvre d'art poétique.

Au nombre de ces opérations l'on a le constat d'un fait, d'un objet, d'une émotion qui suscite le désir de créer chez le poète. Ce stade de l'élaboration poétique est fondamentalement personnel. C'est à ce niveau que réside l'inspiration qui découle d'une expérience individuelle. A l'inspiration qui déclenche l'élan créateur revient la préséance dans le processus d'élaboration poétique. Elle est liée soit à une intervention divine ou à la manifestation du moi profond qui prend possession du poète et lui donne la force de l'expression poétique. Cette influence divine ou surnaturelle lui dicte ou lui révèle ce qu'il doit dire ou faire. Le poète est alors la voix de cette force divine. Elle est également liée à la vie du poète, à ses expériences, à sa culture et à son être profond qui trouve sa pleine expression dans ses œuvres poétiques. C'est donc à juste titre que Senghor dit :

« solidement enraciné dans la mémoire ancestrale, qui garde les strates des images-archétypes, le poète va les enrichir du terreau

de son expérience personnelle, pour aboutir au dialogue fécondant entre lui et l'Autre, entre le moi et le Toi. Ainsi, la réalité, que le poète a mission, mais surtout besoin et joie de chanter, est-elle son moi profond, tel que l'ont formé son ethnie, son histoire, son environnement. C'est la création à refaire et parfaire avec des images symboliques, archétypes ou actuelles : avec des mythes.¹ »

L'élaboration poétique démarre avec le besoin d'écrire qui s'impose au poète possédé par une divinité ou instruit par son être profond. Cette étape a besoin d'être soutenue par un travail d'élaboration technique. C'est pour cette raison que le même Senghor estime que :

« si dans la poésie l'élan créateur ou la puissance mythique doit avoir la primauté, la priorité revient à la maîtrise du langage, mais aussi de la langue. Sans quoi, il ne peut y avoir de parole poétique.² »

Il s'agit essentiellement là du travail sur la langue, de l'arrangement des mots, de la composition de l'œuvre de sorte à traduire la réalité instigatrice du mouvement artistique. A ce niveau, il est juste de dire que :

« les mots sont la matière première de la pensée. De même qu'un bon ouvrier doit savoir choisir ses matériaux, de même un bon écrivain doit, dans l'utilisation des mots tout faits, savoir les peser, les grouper, les choisir. Car chaque pensée doit s'exprimer par le mot lui convenant³. »

Ce travail constitue le socle d'élaboration des valeurs cardinales de la parole poétique que sont l'élaboration d'images analogiques et symboliques, de séquences rythmiques et mélodieuses.

¹ Senghor ; *Elégies majeures*, Paris, Seuil, 1979, p. 102.

² Senghor ; op. cit. p. 104.

³ La stylistique in Dictionnaire Quillet de la langue française A-C, p. VII.

Ainsi, tous les éléments inscrits dans l'édification de la séquence notamment, les sons, l'intonation, les formes syntaxiques, l'enchaînement des mots et du discours, interviennent, par la technique du poète, dans l'édification de la parole poétique.

En somme, la conjugaison des éléments que sont l'inspiration et le travail sur la langue préside l'élaboration poétique. Si la première constitue une donnée non descriptible parce que largement abstraite, l'on s'attardera sur la seconde dans le cadre des facteurs matériels de l'élaboration poétique.

Le concept d'élaboration poétique implique la notion de poésie. Celle-ci

« s'est constituée à travers un processus de sédimentation historique complexe dont notre notion actuelle est la résultante. Les plus importants de ces traits de ressemblance familiale délimitant la nébuleuse générique appelée poésie sont la régularité rythmique, la rime, l'accent mis sur la structure sonore, le langage figuré, un champ sémantique comportant de nombreux sèmes d'ordre émotif.⁴ »

Ce point de vue rejoint pratiquement celui de Jakobson qui estime que

« la notion de poésie était instable et variait dans le temps, mais la fonction poétique, la poéticité est un élément sui generis.⁵ »

Malgré ce dynamisme inhérent qui est source de variabilité, l'essence de la poésie, qui est la poéticité, demeure malgré les incessantes innovations du genre. L'on pourrait esquisser une approche de la poésie qui prenne en compte son étymologie mais

⁴ O. Ducrot et J.M. Schaeffer ; *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p.211.

⁵ R. Jakobson ; *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977, p. 45.

également les principaux aspects qui ont contribué à forger ce que l'on appelle, à ce jour, poésie.

Le concept de poésie dont l'étymologie grecque, « poiein », faire,

« désigne d'abord un certain art du langage qui organise les mots dans un genre précis de littérature dont la production de base est le poème (...), caractérisé par le vers et à la recherche d'un rythme, d'image spécifique »⁶.

C'est également une forme de littérature caractérisée par un usage harmonieusement réglé des sons et des rythmes de la langue et par une profusion d'images et parfois de symboles.

A cet aspect de la poésie s'ajoute un autre permettant de la cerner à partir de ce qu'on pourrait nommer l'effet poétique qui se dégage à partir d'un certain degré d'imprévisibilité.

La production poétique, selon ce qui précède, est la résultante de tout un travail d'élaboration dans lequel le poète, afin d'obtenir l'étincelle qui installe le lecteur dans l'état poétique, procède à une manipulation aussi bien sémantique que syntaxique des composantes de la parole.

Ces divers aspects caractéristiques du fait poétique que sont les images, les symboles, la mélodie et le rythme, les néologismes, les archaïsmes, les inflexions sémantiques et syntaxiques ont un rapport immédiat avec le matériel linguistique dont l'élément clé est le mot, la matière première du poète et donc, le point de départ de l'écriture poétique, prise comme un mécanisme

⁶ Georges Molinié ; *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Seuil, 1996, p. 407

d'enrichissement du matériau linguistique complet, en prenant en compte le son et le sens

« et où le signifié se présente sous une forme, par excellence, surcodée par des tropes. Par ailleurs, si l'on se place d'un point de vue fonctionnel, il est convenu de considérer le langage poétique non d'abord comme un simple outil de communication mais comme un véritable univers ayant en lui-même sa propre fin »⁷.

La création poétique s'articule autour du mot et de ses divers éléments constitutifs. Le mot y possède une présence plus sensible et ses divers éléments constitutifs (dimension formelle, sensible et dimension intelligible) sont intégrés dans une structure qui accorde à chacun d'eux une valeur pratiquement identique.

La distinction du mot comme clé de l'élaboration poétique est d'ailleurs attestée par de nombreux chercheurs dont notamment Pierre Guiraud qui pense que

« la poéticité est moins dans les idées en elles-mêmes que dans les réalisations linguistiques qui les manifestent⁸ ».

Il y a également Zadi Zaourou pour qui

« l'essence de la poésie provient de la primauté de la forme sur le sens, ce qui procède du traitement du mot, du point de vue des rapports entre sens et valeur, entre motivations étymologiques et aires contextuelles, du point de vue de la sélection dont il est l'objet, du point de vue de son intégration dans la chaîne verbale.⁹ »

⁷ Jean Dérive ; *De l'héroïque au lyrique dans la poésie orale africaine*, in Notre Librairie, Revue des littératures du Sud n° 137 Mai Août 1999, p. 12 à 25.

⁸ Pierre Guiraud, cité par Larthomas in *Notions de stylistique générale*, Paris, Presse Universitaire de France, 1998, p. 237.

⁹ Zadi Zaourou ; *note brève sur l'art et la beauté*, in revue de littérature et d'esthétique négro africaine n°1 NEA, p. 127

Il y a, par ailleurs, Roman Jakobson qui estime que

« toute composition poétique significative, qu'elle résulte de l'improvisation ou qu'elle soit le fruit d'un long et pénible travail implique le choix orienté du matériel verbal¹⁰ ».

Si les points de vue de ces trois théoriciens de la poésie accréditent la thèse selon laquelle le mot est la substance de la poésie, celui de Gérard Genette qui dit qu'

« il y a mille mots qui sont aussi beaux que mille diamants quand ils sont bien enchâssés dans le discours, et sont là comme des étoiles dans le ciel, mais il faut savoir ce qu'ils veulent dire pour en user judicieusement¹¹ »,

précise qu'au-delà de l'aspect matériel du mot, le poète se doit d'en saisir l'idée qu'il comporte.

Ces divers points de vue permettent d'admettre comme postulat le principe que le mot est le point de départ du fonctionnement esthétique de la parole. C'est dire que toute initiative de production poétique recourt nécessairement au mot qui en est le levain.

Si en préalable à toute production artistique poétique, il y a le déploiement d'un mouvement intérieur qui fait naître l'enthousiasme de la création ; ce qui n'est rien d'autre que l'inspiration dont le jaillissement provoque l'invention poétique. Et, s'il y a également la nécessité d'un travail technique de construction, une tâche architecturale qui présuppose le choix d'un matériau indispensable, une forme d'expression de la pensée. Comment les poètes procèdent pour conférer au matériau choisi le

¹⁰ R. Jakobson ; *Structures linguistiques sublimables en poésie* in Poétique n°7, cité par Zadi Z. in *La parole poétique dans la poésie africaine*, Thèse d'Etat, Université de Strasbourg, p.23.

¹¹ Gérard Genette ; *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 171

statut de séquence artistique marquée par des formes aussi multiples qu'étincelantes ?

L'autre notion fondatrice du présent sujet est l'épithète francophone. Elle désigne des locuteurs s'exprimant en langue française, elle est surtout la marque d'un espace culturel largement hétérogène avec une grande diversité de situations sociolinguistiques. Ici, les locuteurs et donc les créateurs, ont d'abord une langue maternelle ; mais pour diverses raisons ils doivent utiliser des outils linguistiques qu'ils ont reçus et avec lesquels ils doivent produire leurs œuvres.

Un tel statut confère à la variable sociolinguistique une prédominance déterminante dans les œuvres artistiques produites. Cela permet d'esquisser un autre aspect de la problématique de l'exercice en cours. Cet aspect concerne l'impact stylistique et esthétique de l'élément sociolinguistique dans notre corpus francophone d'Afrique au sud du Sahara où les poètes ont le statut complexe du poète francophone qui est plurilingue et multiculturel. Par conséquent, les poètes francophones sont les usagers d'un possible assemblage composite de langues, de visions du monde et d'univers socioculturel, historique et symbolique reçus. Cet héritage ne manque pas de se répercuter dans leur création poétique. Cette contradiction dynamique se résume dans la confrontation entre le caractère essentiellement individuel de l'acte de création largement influencé par des éléments liés à la personnalité du créateur, sa culture personnelle, son histoire et tous les affects liés à sa personne et l'influence des points de convergence qu'il partage avec son groupe social marqué par les

lieux communs qui ont cours dans son milieu culturel. Cette interaction entre identité et collectivité dévoile une force fondamentale de la production poétique francophone. Celle-ci, du fait qu'elle est le lieu d'interactions multiples et complexes, devient un espace polysémique, multivalent où s'entrecroisent plusieurs sens possibles, plusieurs systèmes de valeurs et plusieurs entités culturelles dont il faudra mettre les aspects en évidence.

Recherche des moyens techniques de traitement du matériel choisi pour accéder à la poéticité et mise en évidence de l'impact du statut francophone constituent les axes fondateurs de notre sujet. L'intérêt d'une telle orientation réside en ce que le travail constitue une contribution aux études poétiques, en général, et, plus particulièrement, aux études poétiques francophones. Plus précisément ce travail contribuera à mettre en évidence des principes généraux qui président à l'élaboration poétique chez les poètes francophones. Cette thèse s'attachera à mettre en exergue la prééminence du mot dans l'ensemble des considérations esthétiques et idéologiques de la parole poétique. Nos travaux feront ressortir également les aspects polyphoniques puis l'ensemble des qualités spécifiques et universelles de la parole poétique chez nos auteurs de référence.

Cette approche permet de délimiter les champs disciplinaires couverts par le présent travail. On notera d'abord le domaine de la stylistique littéraire. Si la stylistique peut être sommairement prise comme une discipline des sciences du langage consacrée à l'analyse des ressources et procédés immanents au texte et qui font qu'un élément linguistique fait saillance du point de vue de sa

teneur esthétique, symbolique ou même sémantique, la stylistique littéraire a pour tâche la mise à jour de la spécificité irréductible du style littéraire singulier établi à partir de réalisations discursives individuelles. Elle a recours alors, pour cela, à des outils linguistiques, poétiques, sémiotiques et rhétoriques. L'autre champ disciplinaire qui intervient dans notre étude est la poétique sur laquelle nous reviendrons plus tard.

Cette orientation du travail impose une approche méthodologique particulière. Celle-ci devra tenir compte du fait que le mot est d'abord substance formelle et conceptuelle, mais aussi et surtout contenu stable formé d'un ensemble de traits de significations. Elle devra, enfin, prendre en compte le fait que le mot est susceptible d'être doté d'un contenu fluctuant, connotatif échappant aux canons d'interprétations classiques et largement déterminées par l'histoire, la société et l'espace. Cet élément aux tentacules multiples constituant le point névralgique de la réflexion en cours impose une approche méthodologique plurielle. Celle-ci sera à la fois intra textuelle et extra textuelle. Cela s'avère indispensable parce que la poésie est quête et instigatrice d'émotion, agent d'introversiion et d'extraversiion ; et, cela par l'intermédiaire des mots et des combinaisons verbales.

Ces considérations exigent que l'on recoure à la stylistique structurale qui permettra, dans un premier temps, de décrire le texte poétique comme un objet linguistique obéissant à un ensemble de lois internes qui déterminent les relations entre ses éléments constitutifs. Toutefois, pour les besoins d'une étude intégrale et complète de la création poétique, de la détermination effective de la

dimension stylistique des ouvrages du corpus, il y a lieu d'aller au delà de l'analyse structurale en contournant le principe d'immanence, certes indispensable, mais susceptible de voiler un aspect essentiel du fait poétique et des mécanismes du processus de poétisation. Cette précision pose la nécessité d'ouvrir la méthode aux techniques de la critique sociologique, dans la mesure où le fait de style, objet de la stylistique, découle également de facteurs exogènes à l'unique structure linguistique et en rapports étroits avec la sagesse populaire, les opinions courantes et les affects individuels. Cela, il y a lieu de le dire, ne remet nullement en cause le principe d'autonomie de l'œuvre littéraire et partant poétique. Ces éléments sont toujours liés au mot pris comme unité minimale du texte qui, lui-même, fait appel à un hors texte.

Ces options méthodologiques se justifient par le fait de l'orientation formaliste mais aussi sociologique de la réflexion à conduire. Il s'agit, en clair, de faire fonctionner de concert, critique formaliste et critique sociologique afin de saisir le texte poétique dans toute sa substance. Cette méthode plurielle permet de prendre en compte la relation texte/contexte mais aussi de tenir compte des relations culturelles et interculturelles en œuvre dans le corpus. A terme, nous réussirons à englober des données littéraires, linguistiques, sociohistoriques et idéologiques.

Dans la réalisation, trois axes de recherche seront privilégiés. Dans un premier temps, l'étude se concentrera sur les facteurs généraux et spécifiques qui déterminent la création poétique. Il sera question d'analyser les rapports que les poètes tissent avec le mot et de mettre en évidence les concepts susceptibles de rendre compte

de son fonctionnement dans un cadre poétique. Il est utile de préciser que cette première partie sera consacrée au diagnostic des concepts fondateurs et des notions qui se rattachent à eux.

L'analyse portera ensuite sur un examen systématique de l'attitude du mot dans le corpus. Cette étude systématique sera organisée selon les concepts qui rendent compte du fonctionnement du mot dans la parole poétique. Ceux-ci constitueront ainsi des entrées dans l'approche du texte poétique francophone.

Ces deux dimensions permettront, à terme, d'esquisser les propriétés fondamentales de la parole poétique chez nos trois poètes francophones et de dégager une esthétique de la parole poétique francophone.

Pour accomplir ces tâches établies, un corpus susceptible de fournir les illustrations tangibles aux diverses tendances de la poésie francophone au sud du Sahara est indispensable. C'est-à-dire des ouvrages à même de mettre en évidence l'interaction entre groupe de langue maternelle et langue d'écriture ; de rendre compte de la présence des canons esthétiques traditionnels mais aussi des survivances des littératures traditionnelles africaines. Enfin il faut des œuvres qui soient révélatrices d'éléments identitaires ou qui soient un cadre d'expression identitaire.

Ces principes ont guidé le choix de *Fer de lance* de Zadi Zaourou ; des *Elégies majeures* de Léopold Sédar Senghor et enfin, *Leurres et lueurs* de Birago Diop.

Il faut enfin préciser, que ces ouvrages de référence sont surtout destinés à illustrer les divers mécanismes de poétisation du mot et leurs conséquences dans une dynamique de poétique

francophone. Ils servent donc de moyens pour parvenir à décrire les propriétés de la production poétique chez les poètes francophones au sud du Sahara et non pas une fin de l'étude.

PREMIERE PARTIE

LES FACTEURS D'ELABORATION POETIQUE : APPROCHE THEORIQUE

Au niveau des facteurs de création et d'élaboration poétique il convient d'entendre l'ensemble des éléments comptables de l'acte de production poétique. En prélude à toute création poétique se pose la nécessité du choix d'un matériau indiqué, d'une matière adéquate dans laquelle ou avec laquelle le poète réalisera ses chefs-d'œuvre. Se pose ensuite le besoin de traduire son moi profond, tel qu'édifié par les origines ethno-géographiques et par l'histoire. Tous ces éléments ont besoin, en fin de compte, du matériau linguistique indispensable à la réalisation de l'œuvre poétique.

L'élucidation de ces trois facteurs (matériau indispensable à la création, moyens techniques mis en œuvre et probable influence du statut du créateur) qui président en amont à toute réalisation poétique constituera l'objet de cette première partie.

CHAPITRE I

LE MOT, FONDEMENT DE TOUTE ELABORATION POETIQUE

La poésie est une forme d'expression artistique procédant d'un travail de l'esprit. En tant que structure formelle, sa production demande au préalable une matière qui en constituera le corps et qui est donc destinée à être transformée par l'action d'élaboration technique. Prise dans cette logique, la création poétique suscite une interrogation fondamentale en rapport avec ce qu'on pourrait nommer les fondamentaux de l'élaboration poétique. L'œuvre artistique poétique étant un fait de langue, quelles pourraient être la ou les données indispensables à sa réalisation ?

Si l'on s'accorde que la production poétique est la mise en forme de tout un ensemble conçu dans l'esprit, n'est-t-il pas exact de dire que le mot y joue un rôle capital si l'on se réfère à la définition suivante de Condillac :

« les mots sont des sons distincts et articulés dont les hommes ont fait des signes pour marquer ce qui se passe dans leur esprit.¹² »

La détermination du point focal et donc du point de départ de toute élaboration poétique qui est l'objet du présent chapitre consistera en une approche du mot, manifestation minimale du fait de langue, dans les sciences du langage ; elle consistera également en une analyse des observations des poètes mais aussi des poéticiens qui réfléchissent sur les procédés et règles de l'art

¹² G. Molinié ; op.cit. p.592.

poétique. Elle s'achèvera par l'établissement de l'origine véritable de la poétisation du mot : celle-ci est-elle fonction du choix du poète ou des qualités intrinsèques du mot ?

1/Essai d'approche du mot

La question fondamentale à laquelle ce chapitre devra répondre est celle de la définition du mot. Cette approche définitoire devra établir l'ensemble des caractères permettant de déterminer l'essence du mot.

Objet de nombreuses controverses, la notion de mot s'inscrit dans le cadre général des signes, domaine spécifique de la sémiologie. C'est aussi une unité linguistique qui constitue un choix opéré par un locuteur parmi les possibilités que la langue lui offre. Il faut surtout situer la détermination du mot au niveau de la dichotomie langue et parole ; la langue se situant en amont et la parole en aval de l'ensemble du fait de langue. Cet état place le mot comme étant le résultat d'un processus à déterminer. Il faudra par ailleurs préciser l'acception que chacune des sciences du langage qui intervient dans notre travail a de cette notion problématique pour enfin parvenir à son statut dans l'univers textuel.

1/Le mot : projection du signe linguistique

Le mot est une donnée linguistique qui entretient des liens étroits avec le signe et partant le signe linguistique dont il tire son origine.

1-1/ Le signe

Nous ferons ici un rappel très sommaire de certaines conceptions du signe afin de dégager une constante qui permettra d'aborder efficacement le signe linguistique à partir des caractères généraux du signe dont il découle.

La conception saussurienne¹³ du signe révèle qu'il est une unité bifaciale dont les constituants sont un signifiant réductible à une image acoustique et un signifié auquel renvoie le signifiant. Saussure précise que ces deux faces entretiennent un rapport arbitraire.

De l'œuvre de Saint Augustin¹⁴ il ressort que le signe est dualiste par essence. Il se révèle simultanément aux sens et à l'esprit ; il est sensible et intelligible ; c'est en cela que dans *de la dialectique*¹⁵ il dit qu'

« un signe est ce qui se montre soi-même au sens et qui en dehors de soi-même montre quelque chose à l'esprit¹⁶. »

A la suite de cette définition, Saint Augustin procède à une classification des signes. Il donne ainsi diverses formes de signes en fonction de caractéristiques précises. Parmi ces classes, deux nous sont d'une grande utilité. Nous prendrons soin de les présenter.

- Selon l'origine et l'usage

Cette classe de signes découle d'une analyse du signe et de la chose ; réalités entre lesquelles Saint Augustin n'établit pas de distinctions fondamentales dans la mesure où tout signe est d'abord une chose. Cependant, il établit une nuance du fait qu'il y a des choses pures et des choses signes. Cette opposition engendre toujours, selon lui, les notions de signes naturels et de signes intentionnels. Et voilà les définitions qu'il donne de ces deux types de signes.

¹³ Ferdinand de Saussure, linguiste suisse auteur des *Cours de linguistique générale* publié aux Editions Payot, (1913)1995

¹⁴ Saint Augustin, philosophe et théologien de l'Antiquité dont les théories du signe sont reprises par Todorov.

¹⁵ Ouvrage de St Augustin exploité par Todorov dans *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1985.

¹⁶ T. Todorov ; *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1985, p. 34.

« Parmi les signes, les uns sont naturels, les autres intentionnels. Les signes naturels sont ceux qui, sans intention ni désir de signifier, font connaître d'eux-mêmes quelque chose d'autre en plus de ce qu'ils sont eux-mêmes.¹⁷ »

Au nombre des signes naturels l'on a, par exemple, que la présence des nuages annonce la probabilité d'une pluie.

Tandis que :

« les signes intentionnels sont ceux que les êtres vivants se font les uns aux autres pour montrer autant qu'ils le peuvent, les mouvements de leurs âmes, c'est dire tout ce qu'ils sentent et tout ce qu'ils pensent¹⁸. »

Ces signes intentionnels impliquent une volonté manifeste de communication. Chez les hommes les signes intentionnels concernent, majoritairement, les signes linguistiques.

- Selon le statut social

Cette classe de signes laisse apparaître deux notions essentielles : la convention et l'apprentissage. Saint Augustin les rattache au signe intentionnel. Pour lui, le signe intentionnel créé, implique l'apprentissage, l'institution et donc la convention entre les êtres qui ont l'intention de l'utiliser. Ces caractères prennent en compte le signe linguistique.

Une observation approfondie de ces différentes conceptions et réflexions sur le signe laisse apparaître une constante qui nous permettra ici de dégager l'essence du signe. Celui-ci est dualiste et prend en compte d'une part l'idée ou le concept et d'autre part la tâche physique, c'est-à-dire la représentation matérielle qui appelle

¹⁷ T. Todorov; op. cit. p. 45

¹⁸ T. Todorov; op. cit. p. 45

nécessairement l'idée. Ceci implique la perception du signe comme étant le fondement d'une relation de renvoi. C'est-à-dire que le signe est une chose qui, en plus de la perception par les sens qu'elle suscite, fait venir à la pensée quelque chose d'autre. Tout signe, qu'il soit intentionnel c'est-à-dire émis dans une intention de communication, ou qu'il soit attentionnel et donc exigeant une interprétation préalable, obéit au principe ci-dessus admis comme critère définitoire.

La notion de signe est présente dans une pluralité de disciplines qui ont des rapports étroits avec l'ensemble des processus interprétatifs dont l'herméneutique. Celle-ci concerne l'ensemble des codes, des techniques, des lois et des procédés dont se servent les initiés pour accéder au sens caché, à la vérité masquée des textes sacrés ou, de façon plus générale, de toute parole symbolique culturellement codée.

Cette constante permet d'apprécier le signe comme étant une entité dynamique physique et conceptuelle. C'est dans cette dynamique que s'inscrit le signe linguistique.

1-2/ Projection du signe linguistique sur la chaîne parlée.

Le signe linguistique comporte le dualisme inhérent au signe ; c'est-à-dire qu'il est originellement double. Il est perceptible par les sens et indique toujours quelque chose à l'esprit. Ces deux constituants que la terminologie de Saussure nomme signifiant (*Sa*) et signifié (*Se*) sont intimement liés et s'appellent réciproquement. Le signe linguistique conserve cependant une spécificité qui réside au niveau du problème de l'articulation. Pendant que de nombreux signes ne possèdent qu'un seul niveau d'articulation, le signe linguistique, lui a une double segmentation. C'est le linguiste André Martinet qui

donne une claire explication de cette double articulation : elle est l'organisation spécifique du langage humain selon laquelle tout énoncé s'articule sur deux plans. Au niveau de la première articulation, l'énoncé s'articule linéairement en unités douées de sens susceptibles d'être remplacées dans le même environnement par d'autres unités similaires sur l'axe paradigmatique ou susceptible de se trouver dans un autre environnement linguistique en combinaison avec d'autres unités.

La seconde articulation est en rapport avec la constitution des unités de la première articulation. Chacune d'elles est formée dans son signifiant d'unités dépourvues de sens qu'on nomme phonème et qui sont en nombre limité dans chaque langue.

La linguistique a pour champ d'étude le langage et toutes les données qui lui sont liées c'est-à-dire l'ensemble des phénomènes liés, de près ou de loin, à l'utilisation du langage. Pour Saussure, la langue demeure l'objet fondamental de la linguistique mais, précise-t-il, sa matière se constitue des phénomènes de parole. Ces deux données essentielles intimement liées sont l'une virtuelle et, l'autre, effective. Le signe linguistique et le mot leur sont également liés.

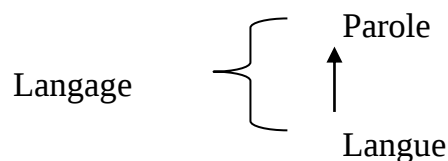
La réalité virtuelle qui est la langue est appelée à devenir une réalité d'effet. Elle doit quitter le plan de puissance pour s'actualiser dans des faits de parole. Il s'agit donc d'une projection. Ce mouvement transitoire n'est pas sans conséquences pour ces unités linguistiques. Cette transition marque le passage du lexique au vocabulaire, de la virtualité à l'actualisation, de la langue à la parole. Ce passage a lieu lorsqu'un archi locuteur choisit et transfère des

données du plan de puissance au plan d'effet pour constituer, par combinaison d'unités lexicales, un acte de parole. C'est à ce niveau de projection sur la chaîne parlée d'unités présélectionnées que surgit le mot. Dès lors, chaque locuteur spécifique, conformément à sa performance linguistique, à sa sensibilité, à son passé mais aussi à son vécu quotidien et surtout à son but téléologique peut l'utiliser dans tel ou tel registre. C'est pourquoi la parole, domaine de fonctionnement du mot est le lieu de la création, de l'innovation. Il se pose le problème de la distinction entre langue et parole. Ce problème, selon les travaux du linguiste Saussure, réside dans le fait que la langue est une institution sociale pendant que la parole est un acte individuel.

Saussure distingue le langage de la langue et de la parole. Selon lui, le langage englobe la langue et la parole c'est pourquoi il pose l'équation suivante :

$$\text{Langage} + \left\{ \begin{array}{l} \text{Parole} \\ \text{Langue} \end{array} \right.$$

Guillaume Gustave schématise cette vision de Saussure de la façon suivante :



Il explique ensuite le problème de langage en terme de processus. Pour lui, c'est plutôt un rapport de successivité qui lie le langage à la langue et à la parole. Il fait la lecture suivante de ce schéma :

« La successivité qu'intègre le langage est (...) celle de la langue et du discours, et dans la langue comme dans le discours, il y a liaison et congruence d'un fait de parole et d'un fait de pensée.¹⁹ »

Les approches de Saussure et Gustave loin de se contredire, se rejoignent sur l'essentiel qui est que le langage articulé à deux versants qui sont la langue et la parole. La langue, un versant essentiel du langage, est un instrument de communication, un système de signes spécifiques aux membres d'une communauté. A ce titre, elle est un produit social, un trésor déposé par la pratique dans les sujets appartenant à une même communauté linguistique. Pour Guillaume Gustave,

« la langue vit dans chaque homme à l'état d'aptitude, qu'il s'en serve ou qu'il ne s'en serve pas ».

Elle apparaît comme le versant du langage présent dans la conscience de tous les membres d'une communauté linguistique donnée. Elle n'est alors que pure abstraction. C'est donc, selon les termes de G. Gustave, une réalité de puissance qui appartient *dans la pensée à un plan profond* que, lui, nomme, *plan de puissance*. Et,

« c'est sur ce plan que dans le moment du besoin, nous trouverons, prêt à servir les moyens dont nous ferons usage pour nous exprimer. Ces moyens sont les unités de puissance du langage. La collection de ces unités de puissance constitue la langue²⁰ »

La langue est, selon ce qui précède, une donnée actualisatrice du langage. Mais cet ensemble de signes socialement institué reste encore virtuel et donc sans effet sensible. La parole, l'autre versant du langage, est surtout un effort individuel par lequel un sujet construit, à

¹⁹ Guillaume Gustave ; *Leçons de linguistique*, p.4.

²⁰ Guillaume Gustave; op. cit. p.4

l'aide des éléments linguistiques que lui fournit le code de la langue, autant de combinaisons qu'il désire, en fonction de son milieu socio culturel, de son idéologie mais surtout de sa sensibilité et de ses intentions. La parole est une réalité d'effet, et donc perceptible par les sens. Le constat qui se dégage à partir de ce qui précède est que l'art verbal se situe au niveau de la parole ou encore du discours.

Le signe linguistique est du domaine de la langue dans la mesure où il est abstrait. Le mot, projection du signe linguistique, relève de la parole et c'est là qu'il est susceptible d'avoir une infinité de valeurs et d'effets de sens.

L'idée selon laquelle l'art verbal réside au niveau de l'acte de parole et de la langue trouve sa pleine justification dans les propos suivants empruntés à Saussure :

«La langue, produit que l'individu enregistre passivement, se distingue de la parole, acte de volonté et d'intelligence, acte libre, acte de création. En effet, précisant que la langue ne peut être ni créée ni modifiée par un individu, il confirme de ce fait, par opposition, le caractère créateur et libre de la parole. A l'acte créateur de parole. Pour F. de Saussure, l'aspect créateur du langage est éliminé de la langue, domaine des signes et des règles de fonctionnement transmis comme un héritage, déposé dans la mémoire où ils sont sélectionnés ; pour lui, l'aspect créateur est essentiellement le fait de l'acte de parole, domaine de liberté, de la fantaisie, où n'existe pas de règle.²¹ »

Tout projet de production artistique verbale ne trouve un cadre d'expression qu'au niveau de la parole qui, en elle-même, est un acte créateur qui fait montre de la performance linguistique du locuteur.

²¹Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Paris, Larousse, 1994, p.347.

En définitive, le mot est essentiellement une projection matérielle du signe linguistique qui, lui, est fondamentalement psychique et qui confère au mot opérant dans la chaîne parlée ses caractéristiques. Toute parole est alors le résultat du mot projeté et organisé sur la chaîne parlée. Tout ceci découle de la mise en pratique de lois fondamentales de la linguistique et donc des sciences du langage. Ce sont notamment la loi de la dichotomie qui permet de distinguer nettement la langue et la parole ; la théorie du signe qui stipule que celui-ci est l'union d'une image acoustique et d'une image conceptuelle et enfin celle élaborée par Saussure et qui pose le principe que le mot n'existe en tant que tel que dans la chaîne parlée. C'est de là et nulle part ailleurs qu'il tire sa valeur. Cette valeur est fonction des relations qu'il établit avec les autres mots qui l'entourent.

2/ Approche de la stylistique

L'analyse du mot sous son angle stylistique demande au préalable une approche de la stylistique. Celle-ci est considérée comme l'étude scientifique du style littéraire dont la caractéristique fondamentale est la littérarité. Et, Bally la définit comme étant

« l'étude des faits d'expression dans le langage organisé du point de vue du contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité.²² »

Pendant que Molinié lui confie la tâche suivante :

« La stylistique doit scruter et analyser les mécanismes de l'art verbal, c'est-à-dire les structures de déterminations langagières de

²² Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, op. cit. p. 448.

*la littérature comme littéraire. A cette fin spéciale, tous les outils renouvelables des sciences du langage sont requis au premier chef.*²³»

Cela traduit qu'en stylistique, il est surtout question de percevoir dans le texte les éléments qui suscitent l'attention mais d'en percevoir la source ; ce qui implique une analyse linguistique du texte afin de détecter les unités imprévisibles et qui font contrastes avec le contexte. Contraste que l'on pourrait apprécier comme l'opposition dans le même environnement linguistique de diverses unités qui, par cette opposition, se mettent réciproquement en évidence. Cette différence est soit morphologique, sémantique soit idiomatique. Le contraste est donc la source des unités linguistiques marquées. On pourrait retenir comme

*« traits stylistiques tous les faits linguistiques qui font saillance, soit du fait de leur trop grande fréquence, soit au contraire du fait de leur rareté, ou encore de leur accentuation.*²⁴ »

Ces traits linguistiques qui sont sémantiques, lexicaux ou syntaxiques sont des éléments marqués. Et, c'est ce marquage qui justifie leur perceptibilité. Toutefois, il importe de préciser que le marquage n'est nullement lié à une norme externe au texte. Le marquage, selon Riffaterre, reste tributaire du contexte immanent de l'œuvre, du texte. Par immanence, il faut entendre que chaque signe dans la langue et chaque mot dans la parole soit pris comme régit par une combinatoire paradigmatic et syntagmatic faisant qu'il tire sa valeur des relations qu'il tisse avec les autres signes ou avec les autres mots du système.

²³ Molinié Georges ; *La stylistique*, QSJ n° 646, Paris, Puf, 1989, p. 123.

²⁴ Oswald Ducrot et J. M. Schaeffer ; op. cit. p 183.

La stylistique s'est développée suivant deux directions. La stylistique de la langue qui se veut une analyse et un inventaire des marques variables propres à une langue et la stylistique littéraire qui est une description des ressources stylistiques propres aux pratiques littéraires. Ce travail s'inscrit dans la dimension de la stylistique littéraire qui concerne l'analyse des ressources stylistiques propres aux pratiques littéraires de la parole. Il est donc question de décrire la partition du mot dans le système de procédés stylistiques immanents au texte.

Inscrivant ses réflexions dans cette dynamique, Molinié estime que

« *L'unité constitutive élémentaire que l'on considère en stylistique est une masse sonore dont l'émission et la réception suggèrent aux parties prenantes de l'acte de discours une représentation sensible ou une notion. Cette définition réfère au mot qu'il nomme lexie.*²⁵»

Plus précisément, elle indique certains mots, certaines parties du discours qu'on dit majeures parce que dotée d'un sens à l'opposition des mots outils qui expriment des relations entre les mots.

La stylistique, bien que n'ignorant pas les faits portant sur le signifiant du mot, qui reste l'élément de base de la mise en œuvre de la stylistique mais également la condition de l'étude stylistique, oriente le travail sur le signifié du mot qui est multiforme, plurivalent. D'un point de vue linguistique, il est doté de deux composantes. Dans un premier temps, il a une composante dénotative. Dans l'autre, il est doté d'une composante connotative.

²⁵ Georges Molinié ; *La stylistique*, Paris, Presse Universitaire de France, 1993, p. 57.

Cette dernière composante est fondamentalement une conséquence des faits de style.

Selon Genette

« le propre de la connotation est en effet de s'établir au dessus ou au dessous de la signification première, mais d'une manière décrochée, en utilisant le premier sens comme forme pour désigner un second concept ²⁶».

La connotation est le sens subjectif du mot qui agit comme une valeur ajoutée par rapport au sens dénoté. Elle ne peut être véritablement saisie que grâce au contexte dans lequel le mot est employé. Multiforme, elle peut être affective, socioculturelle, symbolique.

Les connotations affectives présentent la réalité soit dans une dynamique d'embellissement, elles la valorisent en quelque sorte ; soit elles la présentent sous un aspect négatif. Il s'agit alors d'une dévalorisation. Ce qui traduit le plus souvent le mépris du locuteur.

Observons, pour exemple, les vers suivants extraits de *Fer de lance* :

*Ah ces **nègres infâmes** à peine moins voraces que mes
blancs criquets du temps naguère p. 109*

***Fières moukères** de mon sol valeureux*

Dites

A-t-il jamais menti le poète... F de l p.105

L'épithète '*infâme*' traduit la connotation dépréciative que le locuteur porte à l'être auquel il fait référence, pendant que

²⁶ Gerard Genette; op. cit. p.192.

l'expression "*fières moukères*" suggère une forte appréciation du locuteur.

Les connotations temporelles se perçoivent à travers les néologismes lexicaux et les archaïsmes. Ce sont des mots anciens utilisés à un moment où ils ont disparu de la langue mais aussi des mots nouveaux ou même des mots courants auxquels le locuteur donne un nouveau sens.

Les connotations géographiques sont en rapport avec les vocables renvoyant à un lieu précis hors duquel ils ne sont pas ou presque pas utilisés.

Pour ce qui concerne les connotations sociales, elles sont révélatrices du milieu social du locuteur et se perçoivent souvent dans un vocabulaire technique.

Enfin, l'on a les connotations symboliques qui sont très présentes dans la littérature et qui sont fonction de l'univers que l'auteur crée à l'aide des mots.

Malgré cette diversité, il est possible d'envisager les phénomènes de connotations sous deux angles fondamentaux susceptibles d'englober les divers aspects ci-dessus énumérés. Dans chacun de ces angles, le mot est considéré soit dans le micro-contexte soit dans le macrocontexte. Le macrocontexte est l'environnement plus large que le mot qui précède et celui qui suit le terme en question dans le texte. En stylistique, le macrocontexte est représenté par l'ensemble des données contextuelles susceptibles d'être présentes à l'esprit du lecteur et qui sont en mesure d'influer sur sa compréhension quand il lit le texte. Il se constitue, par conséquent, de sa situation culturelle. Le micro

contexte, en revanche, désigne le contexte immédiat du terme envisagé c'est-à-dire les mots qui le précèdent et le suivent ; plus largement, il englobe la phrase ou la séquence dans laquelle le terme apparaît.

Ces deux entités permettent de dégager deux vastes domaines qui sont les versants du tout connotatif : ce sont les connotations textuelles et les connotations liées à la résonance des mots.

2-1/ Les connotations textuelles

Les valeurs de connotations dites textuelles résultent de l'organisation des mots dans le cadre de la chaîne parlée. Dans ce cas précis des connotations, le mot est régi par le micro contexte c'est-à-dire que le mot est déterminé par son environnement immédiat. Il s'agit de valeurs subjectives, d'associations sémantiques qui procèdent de l'arrangement du discours, du transfert du mot hors de sa sphère notionnelle. Notons ici que les faits de langage figuré ou imagé qui constituent une accentuation du message appartiennent au vaste champ de la connotation textuelle. Elle découle essentiellement de l'organisation interne des mots dans le discours, de l'utilisation qui en est faite au niveau sémantique et en rapport avec la forme qui révèle l'idée qu'ils expriment. Cela donne naissance au discours figuré où le mot est doté de traits animés ou concrets, se voit attribué, selon le contexte, des traits non animés ou non concrets. Ces propriétés sont répertoriées en rhétorique sous l'appellation de figure du discours et rendent compte des différentes expressions de la pensée. Dans un premier temps, ces procédés et moyens techniques et formels

découlent de l'effort du locuteur qui tient à donner un tour particulier et expressif à sa pensée. La sélection et l'organisation des mots dans la chaîne parlée sont rigoureusement motivées par l'idée à traduire. Dans un second temps, ces moyens techniques et formels de construction opèrent par l'effet qu'ils produisent. Plus l'effort sera fourni, plus grande sera l'intensité et la densité de l'expression et donc de l'effet recherché. Ce travail de manipulation qui engendre divers effets de sens se fonde essentiellement sur la dimension polysémique du mot, sur sa capacité à se charger de significations variées. Ces significations variées sont des sens seconds et indirects que le langage a la possibilité de produire. Le discours figuré est du domaine des connotations textuelles. Ces traits ou formes remarquables dans l'expression des idées pourraient se résumer en trois grands ensembles.

2-1-1/ Les tropes

Le mot trope se rattache à la racine d'un verbe grec (trepô) qui signifie « tourner ». Le terme grec tropê signifie « ce qui tourne », « ce qui change de sens », c'est-à-dire aussi bien de direction que de signification. L'on a constamment utilisé ce terme pour désigner les figures qui semblent faire qu'un mot change de sens. Ces tropes fonctionnent par détournement du sens d'un mot et donc par changement de sens. Pour cela, il y a transfert d'un mot hors de sa *sphère conceptuelle*.²⁷

Dans la réalisation du trope,

« à un signifiant n°1 (Sa1), correspond non pas son signifié n°1 (Sé1) habituel, mais un Sé2, muni (trope in praesentia) ou non muni

²⁷ Oswald Ducrot et J. M. Schaeffer; op. cit. p. 579.

(trope in absentia) dans le segment textuel, de son Sa2 correspondant, de telle manière qu'il existe un rapport sémantique quelconque entre les deux Sé en jeu.²⁸ »

Sur le plan stylistique, la valeur des figures tropiques réside dans les valeurs connotatives qui en découlent. Pour l'essentiel, le domaine des tropes renferme la métaphore et la métonymie. Le processus métonymique désigne des transferts par contiguïté de sens, il remplace la désignation attendue d'une réalité donnée par un mot rappelant une réalité associée à l'autre sur le principe de la contiguïté. C'est au niveau de la succession linéaire des mots dans la séquence phrastique qu'un mot remplace un autre selon une vertu de proximité sémantique. Le mot utilisé dans la réalisation de la métonymie est un attribut, un caractère d'une réalité pris pour désigner ladite réalité.

La métaphore fonctionne selon le principe de la similitude et son mécanisme peut être décrit en termes de composantes sémantiques, de conflits conceptuels et de transfert de significations. Ce mécanisme se trouve décrit dans les lignes qui suivent :

« Une façon de décrire la tension métaphorique est de faire appel à la notion de sème, comme dans la sémantique lexicale(...) on explique les développements textuels autorisés par le trope à partir du lexique conçu comme un répertoire de sèmes (ou atomes de contenus) : les figures sont des « hiérarchies sémiques » en même temps que des relais. Soit l'exemple « l'homme est un roseau » : les deux sémèmes « homme » et « roseau » contiennent des traits inhérents incompatibles ; la métaphore résiderait sur l'interaction entre atomes de contenus et la mise entre parenthèses d'une partie des sèmes constitutifs du lexème utilisé, le mot

²⁸Georges Molinié; op. cit. p. 134.

employé métaphoriquement connotant une partie seulement des caractéristiques connotées dans ses usages littéraires.

La métaphore retient, accentue, supprime et ajoute des traits du sujet principal l'homme en projetant sur lui des observations qui s'appliquent d'ordinaire au sujet subsidiaire le roseau. Elle opère parce que les propriétés périphériques des deux unités, on a choisi un trait commun qui a été relevé au rang de genre, pour ce contexte particulier.

La métaphore(...) c'est un transfert de propriétés : la métaphore nécessite de façon caractéristique un changement qui n'est pas simplement de domaine mais aussi de règne. Une étiquette, qui est l'un des éléments constitutifs d'un schème, se trouve en effet détaché du règne d'origine de ce schème et appliquée à trier et organiser un règne étranger²⁹. »

L'on pourrait mieux appréhender ce mécanisme avec l'analyse sémique des deux lexies en présence dans la métaphore d'illustration '*l'homme est un roseau*'.

Les sémèmes de ces deux notions pourraient être les suivants :

Homme	Sème 1 : être animé
	Sème 2 : humain
	Sème 3 : doté de raison
	Sème 4 : bipède
Roseau	Sème 1 : plante aquatique
	Sème 2 : non humain
	Sème 3 : flexibilité
	Sème 4 : solidité

Les sémèmes de ces deux lexies permettent d'en identifier les composantes sémantiques. En théorie, leurs composantes sémantiques comportent des traits qui, en principe, sont incompatibles. C'est là que réside le conflit conceptuel. Ils

²⁹ Oswald Ducrot et J. M. Schaeffer ; op. cit. p. 588/589.

appartiennent chacun à une sphère conceptuelle qui n'admettrait pas l'autre dans un même syntagme ou dans une même séquence de discours.

En les mettant en relation sur la chaîne parlée, le locuteur procède à un transfert de propriétés. La lexie *homme* qui est le terme repère reçoit, en plus de ses traits sémiques, certains traits du terme image *roseau*.

De cette affirmation, il ressort que la métaphore opère sur l'intersection sémique qui lie les termes repère et image. Elle transfère ensuite des caractères de l'un sur l'autre afin de mettre en évidence les valeurs ou les aspects sur lesquels elle voudrait insister. Enfin, elle transforme les significations attendues des mots.

Similitude et contiguïté entre signifiés sont donc les fondements des deux types de tropes qui fonctionnent par transfert de sens ou encore par changement de sens d'une unité lexicale.

2-1-2/ Les figures de mots

Il est question des traits remarquables liés au lexique et surtout à la matière sonore de celui-ci. Le principe ici c'est la répétition d'une unité vocalique, consonantique ou lexicale de sorte qu'elle retienne entièrement l'attention. Le point nodal de ce groupe est la répétition et toutes ses variantes.

2-1-3/ Les figures de construction.

Cette classe de figure opère au niveau de la structure et, plus précisément, au niveau de l'ordre des mots. Cette manipulation de l'ordre des mots procède par permutation de certaines unités lexicales, par leur organisation symétrique ou par leur disposition

parallèle dans les séquences. Le mérite de ce travail est l'instauration d'une syntaxe stylistique.

2-2/ La résonance des mots

Les mots parviennent très souvent sur la chaîne parlée imprégnée de valeurs et d'acceptions particulières que leur confèrent des associations culturelles en rapport avec l'histoire, l'idéologie, la linguistique, la société. Le déterminant essentiel est alors le macro contexte qui prend en compte l'ensemble des données contextuelles présentes à l'esprit du lecteur lorsqu'un texte est lu. Il y a intervention de la situation culturelle de celui qui lit. Le mot est alors porteur d'une pesanteur, d'une densité ou d'un rayonnement qui le rendent automatiquement perceptible dans la chaîne parlée. Pour Zadi,

« Un tel mot s'intègre à la chaîne parlée, déjà lourd de significations et riche de valeurs diverses ; en somme déjà tout chargé d'histoire.³⁰ »

Toujours pour Zadi,

« un tel mot devient un déclic pour l'esprit, une sorte de télévision-miracle qui donne à voir, à entendre et à réfléchir ; en somme, un mot-spectacle(...) ³¹ »

La résonance des mots se constitue par l'ensemble des références, les corpus d'association sociologique et symbolique qu'un mot ou un syntagme est susceptible de susciter dans la conscience ou dans l'esprit de tout lecteur. Ces données sont

³⁰ B. Zadi ; op. cit. p.510.

³¹ B. Zadi ; op. cit p.499.

introduites dans le discours sous la forme d'allusions culturelles, sociales ou historiques :

« Dorénavant
Ni Socrate ni Platon ni Zénon d'Elée !
J'ai vu surgir des tripes du soir l'ombre d'Ogotoméli
Le suivait Koffi Kpékpa, Gbaka Lékpa... et Wai de Yacolo
Prosternez-vous au passage du docte cortège et que prêche
Tierno Bokar le sage de Bandiagara
Nous ressusciterons nos morts !
Et qu'ils soient célébrés aux quatre rives de notre
diaspora ! »

Les noms propres présents dans cette séquence sont évocateurs de la substance de sa charge sociohistorique. Pendant que les uns rappellent à l'esprit la philosophie occidentale, les autres mettent en évidence les savants consacrés dans le panthéon de la sagesse africaine.

Le procédé qui construit ces facteurs est appelé suggestion dirigée par Umberto Eco³². Pour lui,

« la seule mention de personnages mythiques ouvre à l'imagination un nouveau champ de suggestion. »

Le procédé suggestif déclenche avec les mots tout un réseau associatif impliquant des sentiments, un monde de souvenirs en rapport avec des conditions psychologiques et culturelles qui résident au niveau du récepteur.

Au sujet de ce que l'on nomme résonance des mots, Umberto Eco émet le point de vue suivant :

³² Umberto ECO ; *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

« Devant une expression strictement référentielle qui implique un schéma de compréhension à peu près uniforme, chaque auditeur a cependant sa compréhension de références conceptuelles ou émotives qui personnalisent le schéma et lui confère une coloration particulière.³³ »

En guise d'illustration à son propos, il invite à observer la proposition suivante : *cet homme vient de Milan*. Il explique que la compréhension de cette proposition exige que tout auditeur fasse converger sur chacun des termes une somme d'expériences antérieures. Cela est d'autant plus indispensable qu'il suffirait qu'un auditeur n'ait jamais entendu parler de Milan, qu'il ne sache pas qu'il désigne une ville, pour que la communication reçue s'appauvrisse infiniment. Outre cela, précise-t-il,

« même si l'auditeur comprend effectivement la signification des termes employés, il n'est pas dit encore que la somme d'informations reçues égales celles dont pourrait bénéficier un autre auditeur à partir des mêmes termes³⁴. »

Cela voudrait dire que la compréhension varie d'un auditeur à un autre. C'est pourquoi, il dit :

« Si Milan se trouve lié dans mon esprit à une somme de souvenirs, de regrets, de désirs, la même phrase fera naître en moi une vague d'émotions auxquelles un autre ne serait pas à mesure de prendre part.³⁵ »

Selon ce qui précède, la résonance des mots se trouve liée à

« ce halo d'ouvertures qu'à toute phrase(...) et qui est inséparable de toute communication humaine.³⁶ »

³³ Umberto ECO ; *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 49.

³⁴ Umberto ECO; op. cit. p. 49.

³⁵ Umberto Eco; op. cit. p. 49.

³⁶ Umberto Eco; op. cit. p. 49.

La résonance des mots dans un corpus fonctionne comme une sorte de renvoi actif rappelant à l'esprit tout un univers. Cet univers qui, selon Zadi, est

« (...) l'univers des mythes ; des contes génésiaques, initiatique et profanes ; des légendes géantes ; des proverbes issus de contes ou de mythes, de la poésie profane ou sacrée qui célèbre aussi bien les hauts faits du héros...cet univers, c'est le centre de la terre où séjournent les morts et où s'éprouvent l'endurance de l'initié ; c'est le fond des marigots, des rivières, des océans et des mers où règne Mamie Watta et tout son peuple de monstres, de génies et de poissons qui parlent, jurent et tiennent conseil(...)»³⁷ »

Le mot constitue, dès lors, une porte ouverte sur un ailleurs, un monde auquel lui seul donne accès. C'est donc un lien qu'il établit entre le lecteur et cet ailleurs ; ce lien est surtout entretenu par un savoir factuel.

Connotations textuelles et connotations liées à la résonance des mots sont la conséquence de la polarisation du mot qui fait que celui-ci, loin de se contenter d'un sens de base largement appauvrissant, se prédispose à tout enrichissement en se chargeant de sèmes multiples liés à son environnement linguistique mais également à un pouvoir d'évocation, d'appel à l'esprit d'une quantité innombrable d'informations liées à des associations ayant cours dans le cadre culturel ou encore liées à des affects personnels.

Une telle perception du mot conduit à ce point de vue de Zadi qui a valeur de conclusion pour la présente analyse sur le mot :

« toute la réalité du monde parallèle est contenue tout entière dans les mots et rien que dans les mots. C'est donc en analysant minutieusement leur structure, leur sens, significations et

³⁷ B. Zadi ; op. cit. p.482.

valeurs, leurs rapports et leur charge idéologique qu'il nous sera possible de vivre dans toute son ampleur et dans toute sa complexité, l'univers symbolique créé par nos anciens et que chacun de nous ne peut que sentir idéellement. En procédant ainsi, nous nous rendrons compte que les mots eux-mêmes gravitent autour de l'homme et de la société qui l'élève et le préserve. C'est par les mots et seulement par les mots que l'univers symbolique se dévoile à notre raison et lui célèbre la grandeur et le règne de l'homme en ce monde.³⁸ »

Cette polarisation du mot est à l'origine aussi bien des figures microstructurales que des figures macrostructurales auxquelles Molinié donne les caractéristiques suivantes :

Pour les figures microstructurales, il dit :

« Elles se signalent d'emblée à l'intérieur du micro contexte ; Solidairement, elles sont obligatoirement identifiables pour l'acceptabilité sémantique de l'énoncé ; Elles sont attachées à des éléments formels précis dont elles dépendent³⁹ ; »

Pour les figures macrostructurales, il donne les traits suivants :

« Les figures macrostructurales s'opposent aux figures microstructurales en ce qu'elles

- *Ne sont pas isolables sur un élément précis du discours ;*
- *Demeurent si on modifie les éléments formels ;*
- *Ne se signalent pas d'emblée et ne s'imposent pas eu égard à l'acceptabilité du message ;*
- *Ne s'interprètent qu'en fonction du contexte large. »*

La teneur stylistique d'un texte est donc substantiellement liée au mot. Il est l'élément révélateur de sa portée qui peut-être consécutive à l'organisation de la séquence. Elle peut être également liée à la pesanteur sociale, symbolique ou historique du mot.

³⁸ B. Zadi ; op. cit p. 493.

³⁹ G. Molinié ; op. cit. p. 130.

3/ Le mot en sémantique

Le substantif sémantique vient du grec « sêma », signe, et « sêmantikos » qui veut dire « qui signifie.» il désigne un domaine de la linguistique dont l'objet est l'étude scientifique du sens des unités significatives et leurs combinaisons dans le discours. En tant qu'étude du sens des unités linguistiques, l'analyse sémantique s'articule autour du mot, projection du signe linguistique.

Dans son approche sémantique trois réalités interviennent. D'abord, il y a la forme du mot qu'on appelle son signifiant ou encore son expression. Il y a ensuite son sens, son signifié, son contenu. Enfin, on a son référent qui est sa réalisation extralinguistique. La référence est une propriété caractéristique des mots notionnels qui leur permet de renvoyer à un objet du monde extralinguistique réel ou imaginaire. Elle constitue l'objet d'un discours, ce dont il parle, ce à quoi il renvoie. Elle diffère toutefois du signifié. Pendant qu'elle implique une relation qu'un mot entretient avec les objets extérieurs, le signifié désigne une représentation intellectuelle, conceptuelle ; il est toujours statique quelle que soit la situation. La référence en revanche est susceptible de variation en fonction de la situation de discours. C'est cette distinction qui fonde la différence que Frege fait entre le sens et la référence. Il distingue le référent d'une expression, à savoir les objets qu'elle désigne, et son sens, à savoir la façon dont elle les désigne, les informations qu'elle donne pour permettre de les repérer. La donnée linguistique essentielle en terme de référence est bien le substantif. Il est prompt à désigner une notion, une classe

d'être ou d'objet et est en rapport étroit avec les concepts. Viennent en appoint aux substantifs comme expressions référentielles des éléments linguistiques qui accompagnent un geste de désignation : ce sont les démonstratifs, les articles de même que les déictiques qui mettent en évidence la situation des interlocuteurs au moment où ils parlent.

Au titre des expressions référentielles, il faut ajouter les adjectifs qui renforcent le statut référentiel du substantif qu'ils sont tenus d'accompagner.

La sémantique est donc une composante de la linguistique qui étudie le sens ou le signifié des unités lexicales, c'est-à-dire les unités de deuxième articulation.

3-1/L'analyse sémique et ses déterminants : contexte et dynamique sémantique

L'analyse sémique vise à déterminer le contenu sémantique de chaque signifié. Pour ce faire, elle procède par décomposition de ceux-ci en unités constitutives plus réduites qui sont des unités sémantiques minimales appelées sèmes. Ces traits ou composants sémiques conduisent à la détermination des frontières entre les unités lexicales et permet par la même occasion un usage efficient des mots dans la mesure où elle organise la structuration des signifiés à partir des relations sémantiques qu'ils tissent entre eux.

3-2/ Le sème

Selon Molinié, le sème est

« l'unité nucléaire de signification en contexte, organisable essentiellement en couples d'opposition binaires, sous forme de traits(...) la combinaison de ces traits dénotatifs permet de construire, pour chaque lexie une analyse sémique, et,

par le jeu des isotopies, pour chaque texte, une étude sémique.⁴⁰ »

Le sème est l'unité minimale qui découle de l'analyse des signifiés. L'on pourrait donc les considérer comme les traits distinctifs de l'analyse sémantique dans la mesure où ce sont eux qui permettent de distinguer une lexie d'une autre. Le sème est alors un trait sémantique ou un composant sémantique d'une lexie donnée.

De façon générale, l'on établit deux types de sèmes. Cette typologie se fonde en quelque sorte sur les notions de dénotation et de connotation. On distingue ainsi les sèmes spécifiques d'une lexie de ses sèmes occasionnels ou contextuels. On parle ainsi de sèmes inhérents et de sèmes afférents. Si les premiers sont largement tributaires du système de la langue et donc de la norme sociale, les seconds sont redevables à l'environnement dans lequel ils apparaissent.

3-3/ Le sémème

Dans l'analyse sémique, le sémème se constitue par l'ensemble des sèmes caractéristiques d'une lexie ; c'est la réunion de tous ses sèmes inhérents et afférents. Cela implique pour toute approche sémantique d'une lexie, la prise en compte effective de ses sèmes nucléaires sans toutefois omettre de se référer aux sèmes que le contexte est susceptible de lui adjoindre en fonction de son voisinage linguistique. C'est cette nécessité qu'exprime le propos suivant de Mounin :

⁴⁰ G. Molinié ; op. cit. p. 320.

« Le sens d'un mot ne se laisse définir que par une moyenne entre ses emplois linguistiques.⁴¹ »

Cela présuppose que la détermination de la substance sémantique demande la prise en compte des circonstances linguistiques de son occurrence. Le contexte ou encore l'environnement linguistique est donc un déterminant essentiel dans l'approche du sens d'une lexie. C'est pourquoi Mounin estime que

« Les énoncés de la langue parlée sont toujours explicités par l'ensemble des circonstances dans lesquelles ils sont proférés ; et que cet ensemble de circonstances significatives fournit, au sens propre, le sens de cet énoncé.⁴² »

Ces principes valables pour tout énoncé le sont également pour toute unité linguistique, toute lexie. C'est sur cette question que Molinié parle de lexicologie contextuelle dont les éléments clés sont l'avant et l'après de chaque unité dans la chaîne parlée, la situation de communication, ses constituants aussi bien intellectuels que matériels.

De ces différentes déterminations provient ce qu'on a nommé la dynamique du sens qui est en fait le possible changement de sens d'une lexie susceptible de se charger d'acceptions nouvelles contextuelles fondées sur des rapports de ressemblance, de proximité, ou encore sur bien d'autres facteurs. Il en est ainsi tout simplement parce que les signifiés tendent toujours à échapper aux approches établies par les dictionnaires. De ce fait, l'analyse sémantique est liée intimement aux circonstances de la production

⁴¹ G. Mounin ; *La sémantique*, Paris, Payot, 1997, p.191.

⁴² G. Mounin; op. cit. p. 192.

du discours. Ces circonstances mettent en évidence tel aspect ou tel autre du signifié en fonction des contextes linguistiques et font appel aux sèmes fluctuants qui ont une prédominance dans le domaine littéraire et surtout poétique.

Le mot, projection du signe linguistique, est une donnée essentielle dans l'élaboration poétique. Il est le fondement des facteurs internes mais également des conditions de référence à un ailleurs consacrant ainsi l'ouverture et la plurivocité du texte poétique.

III/ Les poètes et le mot

Les poètes sont des créateurs dont la tâche est de faire d'un message verbal une œuvre d'art. Pour ce faire, ils disposent de l'outil linguistique qu'est le mot. Outil avec lequel ils ont des rapports qu'ils essaient parfois de décrire eux-mêmes. Ce faisant, ils révèlent la conception qu'ils ont de cet outil déterminant dans le processus de production poétique. Il est question d'exposer, ici, différents points de vue afin de tenter de cerner l'opinion des praticiens de la poésie sur leur outil fondamental.

1/ l'avis de poètes français

1-1/ Paul Claudel

C'est dans son ouvrage "*œuvre en proses*⁴³" que Claudel livre ses réflexions sur le mot. Dans une lettre adressée à L'Abbé Bremond où il traite de la question de l'inspiration poétique Claudel écrit:

« La poésie est l'effet d'un certain besoin de faire, de réaliser avec les mots l'idée qu'on a eue de quelque chose.⁴⁴ »

Pour Claudel, la poésie est consécutive à la volonté de donner forme à une idée. Le moyen dont dispose le poète dans cette mise en forme est le mot.

Ailleurs, dans une réflexion sur le vers français, il estime que :

⁴³ Paul Claudel ; *œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965.

⁴⁴ Paul Claudel; op. cit. p.45-50.

« La parole écrite est employée à deux fins : ou bien nous voulons produire dans l'esprit du lecteur un état de connaissance, ou bien un état de joie(...) dans le deuxième cas, par le moyen des mots, comme le peintre par celui des couleurs et le musicien par celui des notes, nous voulons d'un spectacle ou d'une émotion ou même d'une idée abstraite continuer une sorte d'équivalent ou d'espèce soluble dans l'esprit. Ici, l'expression devient la chose principale.⁴⁵ »

La parole poétique est, selon Claudel, attachée à l'imagination et à la sensibilité et, à ce titre, elle est le résultat d'une composition, d'une organisation de la qualité intrinsèque de la matière utilisée en vue de créer chez l'auditeur-lecteur le plaisir qui lui est propre. Cette matière c'est le mot et, Claudel le dit sans ambages dans son article sur l'harmonie imitative :

« un artiste, non seulement pour exprimer sa pensée, mais ,pour lui donner la tension, la force de projection et de pénétration qu'il désire , trouve dans le langage des ressources toujours neuves et inattendues(...) si le mot qu'appelle le sens n'a pas la couleur et le mordant que l'oreille et l'imagination pouvaient exiger, il le relève en aiguisant les valeurs latérales ou par un tour plus vif de la syntaxe ; si le substantif est éteint, le rayon qui vient à côté de lui(...) un adjectif qui empêche le lecteur de s'en apercevoir.⁴⁶ »

En clair, chez Claudel, le mot est ce par quoi et ce avec quoi la poésie se réalise.

1-2/Victor Hugo

La conception hugolienne du mot se découvre dans son ouvrage *les contemplations*. Plus précisément, dans sa réponse à un

⁴⁵ Paul Claudel ; op. cit. 45-50

⁴⁶ Paul Claudel, cite par G. Genette ; op. cit. p.382.

*acte d'accusation*⁴⁷. Un important champ sémantique du mot y est construit, qui en révèle les diverses acceptions.

Il atteste d'abord que le mot et la pensée sont liés de façon substantielle car '*qui délivre le mot délivre la pensée*'.

Il procède ensuite par une série de métaphores attributives révélatrices de la multivalence du mot :

« *Car le mot(...) est un être vivant
Oui, vous tous, comprenez que les mots sont des choses
Tel mot est un sourire, et tel autre un regard
Les mots sont les passants mystérieux de l'âme.*⁴⁸ »

L'on découvre, dans ces vers, que le mot est doté, par le poète, du caractère d'un étant qui revêt deux aspects. C'est d'abord une donnée expressive d'une dimension physionomique à l'image du sourire et du regard ; ce qui implique que le mot est susceptible de traduire un jugement d'approbation ou de réprobation. En effet, un regard ou un sourire est révélateur de tout un état d'âme, de toute une volonté dans des proportions plus impressionnantes qu'une parole proférée. C'est ce qui justifie des expressions *comme fusiller du regard, dévorer du regard, un sourire narquois* et bien d'autres expressions. En plus de cet aspect saisissable par les sens, le mot, selon Hugo, suggère les faits de l'abstrait. C'est en cela qu'il l'assimile aux *passants mystérieux de l'âme*. Il s'agit dans cet autre aspect, de révéler que le mot seul a pouvoir de traduire les pensées profondes, les désirs les plus intimes qui résident dans l'âme et qui sont inaccessibles à tout autre être et même, parfois, à

⁴⁷ Victor Hugo ; *Les contemplations*, in Œuvres poétiques, T II, Paris, Bibliothèque de la pléiade, p. 492 à 502.

⁴⁸ Victor Hugo; op. cit. p. 492 à 502.

l'être en qui se trouve l'âme en question. C'est d'ailleurs pour cela que certains propos, lorsqu'ils échappent à leur énonciateur, permettent de cerner des vérités qu'il aurait souhaité taire.

Il y a aussi les métaphores prädicatives et appositives fort évocatrices sur l'essence du mot :

*« Le mot...
Face de l'invisible, aspect de l'inconnu
Des mots monstres rampent dans ces œuvres prodiges⁴⁹. »*

Ces vers visent à faire ressortir que le mot, au même titre que l'image de *la face visible de l'iceberg*, est le signe visible, la manifestation saisissable de tout un phénomène, de toute une réalité cachée ou de toute une vérité voilée. Il se positionne alors comme le fil d'Ariane qui, seul, peut guider l'esprit dans le tréfonds des mystères, et permet d'accéder à la véritable valeur des choses non perceptibles pour le commun. Il ouvre donc la voie à un parcours initiatique et se positionne comme le vecteur de vérités éthérées accessibles uniquement aux initiés.

Il est par ailleurs doté d'une force étrange et irrésistible :

*« O main de l'impalpable ! O pouvoir surprenant !
Mets un mot sur un homme et l'homme frissonnant
Sèche et meurt, pénétré par la force profonde ;
Attache un mot vengeur au flanc de tout un monde,
Et le monde entraînant pavois, glaive, échafaud,
Ses lois, ses mœurs, ses dieux, s'écoulent sous le mot.
La terre est sous le mot comme un champ sous les mouches
Le mot dévore et rien ne résiste à sa dent »*

Dans cette séquence, Hugo confère au mot une force extraordinaire au point qu'il est capable de renverser l'ordre des

⁴⁹ Victor Hugo; op. cit. p. 492 à 502.

choses, de susciter des révoltes et même des révolutions. Ce pouvoir est si efficace qu'aucun être, aucun phénomène ne peut lui résister. Même les lois, les mœurs, les dieux, ces valeurs abstraites forgées le long de siècles et qu'un nombre important de générations se sont léguées périssent sous la puissance des mots. Si ces valeurs qui découlent d'un long et lent processus de cristallisation et auxquelles l'homme est fondamentalement lié, s'écroulent, ce n'est pas un individu qui saurait résister aux assauts du mot. Celui-ci apparaît dès lors comme le maître de l'univers. Tout comme il est celui des émotions car c'est par lui qu'elles naissent :

*« C'est que de ce troupeau de signes et de sons(...)
Naissent les cris, les chants, les soupirs, les harangues,
Le mot tient sous ses pieds le globe et l'asservit »*

Il est enfin capable de donner ou d'ôter la vie, de donner corps à l'abstrait :

*« Il fait le marbre spectre, il fait l'homme statue
Il frappe, il blesse, il marque, il ressuscite, il tue »*

En clair, pour Hugo, le mot est omnipotent, omniscient. Il est à la fois être, phénomène et chose. Il est aussi la condition de toutes choses, de tout phénomène dont notamment la mort, le vie, la guerre, l'existence. Il acquiert ainsi une dimension divine exprimée comme suit :

*« Il est vie, esprit, germe, ouragan, vertu, feu,
Car le mot, c'est le verbe, et le verbe, c'est Dieu »*

Il faut retenir que, chez Victor Hugo, le mot est une donnée omnieffable. Non seulement il est à mesure de rendre compte de

toute expérience humaine, d'exprimer les sensations les perceptions ainsi que les abstractions, mais aussi il est perlocutoire en ce sens qu'il est capable de transformer la réalité, de générer l'action.

2/ L'avis de poètes africains francophones

2-1/Zadi Zaourou

Les réflexions du poète Zadi Zaourou sur le mot sont exposées dans son *éloge de la poésie* publié dans son poème au long cours *Fer de lance*. Parlant d'abord des poètes, il dit :

« de par leurs simples paroles, ces naïfs échevelés repeuplent le monde en créant des êtres multiples et divers qui vous aident à vivre.⁵⁰ »

Ces propos attestent déjà la puissance de l'œuvre des poètes capables de forger, de créer le monde. Il y a là une sorte de divinisation de la parole. Or celle-ci est faite de mots. La puissance de la parole est sans aucun doute celle des mots qui la constituent. Pour lui, la

« poésie est une musique de l'âme et la parole poétique, la langue des anges »

Il estime, en outre, que le mot renferme un mystère :

« Le mot... oui le mot, le voilà, le nœud du mystère, la porte scellée de l'énigme. C'est qu'il a un corps, un cœur, une âme, le mot. Il est également une merveille : merveille ? Oui ! Le mot est rythme, harmonie, fine et discrète sensuelle mélodie née du commerce des phonèmes entre eux, des confidences que fait une syllabe à une voisine. Le mot est parfois cliquetis de consonnes qui

⁵⁰ Zadi Zaourou ; *Fer de lance*, Nouvelles Editions Ivoiriennes/Neter, 2002, p. 7-16.

se querellent ou alors doux murmure d'un cœur qui languit quand une voyelle, fuyant un hiatus, tend la main à une consonne qui la repousse...⁵¹ »

Deux dimensions fondent la conception que Zadi se fait du mot. C'est d'abord une entité vivante qui, par sa constitution interne ou par sa correspondance avec d'autres mots, initie le BEAU, l'agréable et révèle des vérités cachées au commun et séduit les sens et la raison. C'est ensuite une entité puissante dotée d'un immense pouvoir lui permettant de créer, de forger. Ces diverses dimensions trouvent leur illustration dans son poème *Destin des mots*⁵² :

Le mot est ainsi une entité susceptible de générer le Beau, l'agréable. Cet aspect est perceptible dans ce fragment du poème *Saveur des mots* :

« *Ferveur couleurs et clameurs
Fleurs et fleurs
Cœurs en fête au bout du pédoncule
Comme est belle l'abeille
 Sa danse à l'appel du pollen
 Son hymne et ses poèmes
Comme est belle l'ouvrière
 Sa danse à l'appel du pollen
 Son charme et son chant
Beau si beau le bourdon
 Sa danse à l'appel du pollen
 Et sa danse du dervich dessus l'étang de parfum de
corolle. »*

L'abeille et la fleur qui rythment cette séquence poétique sont une représentation imagée du poète et du mot. Autant celle-ci

⁵¹ Zadi Zaourou ; *Fer de lance*, op. cit, p. 7-16.

⁵² Zadi Zaourou ; *Destin des mots*, in *Ecrire dans tous les français du Monde*, 50 Primavera, 2006. p. 213 à 220.

célèbre la fleur dont la vue déclenche une danse, une allégresse extatique, autant le poète est en parfaite harmonie avec le mot. L'ouvrière de la ruche opère avec le pollen, le poète opère avec le mot. Il y a une sorte de parallélisme de situation qui fonde ce poème qui vise à mettre en évidence la capacité du mot à servir d'outil d'élaboration de séquences verbales agréables aussi bien au cœur qu'à l'esprit au même titre que le pollen sert à la fabrication du miel pour l'abeille. La relation de l'abeille et de la fleur est identique à celle qui lie le poète au mot dont la saveur est pareille à celle du nectar.

Le mot est, par ailleurs, une réalité primordiale dont l'ancêtre est le verbe qui était au commencement de toute chose. Les séquences *Destin du mot et Didiga des origines* établissent cette origine des mots :

*Au rendez-vous
Tous les périls du brasier primordial
Et les craquements des temples et du temps
En un vagissement soudain
Parut le mot
Sans pétale ni baptême
Le mot ?une note...un parfum...
La verte fragrance d'un concept-fleur
Une âme accouchée aux forceps !
Mais...que soit donc dite la fleur
-Raison d'une naissance et destin-
Le mot ? Belle énigme sous le soleil*

Zadi attribue cette origine à un mouvement du temps primordial assimilable à un mouvement tectonique qui engendra le mot. Il précise ensuite le rapport qu'il tisse avec les organes de sens notamment l'ouïe et l'odorat qui sont évoqués par les lexies 'note,

parfum, verte fragrance et concept-fleur. '' Le mot est alors le lieu d'une fusion sensorielle.

La lexie fleur, au-delà de l'odorat qu'elle évoque, rappelle la vue à partir de l'idée de l'ornement et donc du beau mais également de la naissance et de la croissance.

L'idée de croissance est davantage exprimée dans cet extrait de *Didiga des origines* :

*« Au commencement était le verbe
Nul ne le conçut
Nul ne le pensa
Il se proféra lui-même
Et des ondes de choc de son formidable éternuement
Surgirent de dessous l'aisselle du Néant
Et le MOT
Et le POEME
Et le POETE
C'était à l'infini des temps infinis
Aux jours immémoriaux du frisson primordial
C'était aux frontières de L'IMPENS. »*

C'est la croissance du mot qui génère le poème mais aussi le poète. Ces trois réalités ont ainsi un lien biologique, congénital.

2-2/Hector Klat

C'est dans un long poème sur les mots français que l'on a la perception que Klat⁵³ a du mot en général. Lisons donc les extraits suivants pour découvrir cette conception :

*« Mots qui m'avez du monde enseigné les merveilles ;
Mots sur qui j'ai pâli ; mots par qui j'ai pleuré
Soit que l'on me grondât, petit, de vous mal lire*

⁵³ Klat Hector ; in *La littérature francophone du Maghreb*, sous la direction de Katia Haddad, Beyrouth, Presse de l'Université St Joseph, 2000.

*Soit que l'on m'applaudît, plus tard, de vous mieux dire ;
Mots par qui j'ai connu le vertige enivré
De vous goûter, savants, poètes, philosophes
Et d'apprendre, dans vos systèmes ou vos strophes,
La force de la prose ou la grâce des vers ;
Mots qui, par vos vertus fécondant mes études,
Avez ouvert mes yeux cillés sur l'univers,
Mots français, tous les mots, les doux, les forts, les rudes,
Les mièvres, je vous aime, ô Mots, avec ferveur.*

(...)

*Vous évoquez en nous, rien qu'en vous prononçant,
Exquis et raffinés comme de vieux visages,
Tout un passé divers au charme renaissant.*

(...)

*Que, rien que de vous dire, une clarté m'inonde
Comme si vous étiez composés de rayons.
Ce passé vous ajoute un cachet de mystère
Si bien- prodige dont nous nous émerveillons-
Que, revêtu par vous d'un manteau de lumière,
Le Beau trouve moyen de s'embellir encore »*

Au-delà de cette apologie du mot français, se révèle la conception de Klat Hector sur le mot. Celle-ci comporte trois paliers essentiels. Dans un premier temps, c'est la capacité des mots à rappeler à l'esprit tout le passé :

*« Vous évoquez en nous, rien qu'en vous prononçant,
Exquis et raffinés comme de vieux visages,
Tout un passé divers au charme renaissant »*

Le mot devient un facteur de reconnexion ; mieux, c'est un trait d'union entre l'homme et l'univers aussi bien socio historique que symbolique dont il constitue les signes révélateurs.

Dans un second temps, il s'agit de leur capacité à véhiculer des idées c'est-à-dire une connaissance. C'est par le mot que, dans les systèmes de cultures aussi bien orales qu'écrites, que les savoirs se véhiculent. C'est également par le mot qu'ils se conservent. Les encyclopédies qui donnent un large aperçu sur le monde utilisent les mots. De même, l'on a accès aux réflexions et pensées qui résument l'expérience des philosophes, de l'Antiquité à nos jours, grâce au mot. Enfin, même dans les sociétés secrètes à l'image des systèmes initiatiques en Afrique noire l'on passe par le moyen des mots pour transmettre les savoirs et les voies de la sagesse.

Enfin, il s'agit de leur capacité à exprimer aussi bien le Beau que toutes les émotions, toutes les sensations. Il est source d'émerveillement par la splendeur des images, la qualité de la forme du contenu qu'il véhicule. Le mot est, selon Klat, un concentré d'émotions torrides qui vont de l'extrême joie à l'extrême tristesse. Le mot est l'outil de restitution des manifestations sensibles des émotions que sont les cris, les larmes, les soupirs et bien d'autres facteurs émotionnels.

Si l'on s'accorde que

« la poésie est l'expression du Beau(...) la langue de l'imagination et de la sensibilité...⁵⁴»,

⁵⁴ Jean Suberville ; *Théorie de l'art et des genres littéraires*, Paris, Editions de l'école, 10^{ième} édition, 1968, p. 228.

Il est plausible de dire que le mot, tel que vu par Klat Hector, est le vecteur de la création poétique parce qu'il comporte en lui-même les attributs de l'expression poétique.

3/ L'avis d'un poète russe

Pour rendre compte de la conception du mot de Maïakovsky, nous proposons de partir de son poème intitulé '*le poète est un ouvrier*⁵⁵'. Poème dont quelques vers sont repris ici :

*On aboie au poète :
« Toi, je voudrais t'y voir devant un tour »
Quoi des vers ?
Des balivernes !
(...)
Personne comme nous
N'a le coeur à l'ouvrage
Je suis une fabrique
(...)
Que sommes nous sinon des ébénistes
A façonner la tête humaine, cette bûche.
(...)
Nous polissons les cerveaux d'une langue râpeuse
(...)
Prolétaires du corps, de l'esprit.
Devant le flot des mots, dressons une digue
A l'œuvre ! »*

Il ressort de ces vers que le poète, à l'instar du bêcheur, du mineur, est un travailleur, un ouvrier dont la tâche est de façonner la tête humaine, de polir les cerveaux d'une langue râpeuse. Si donc le poète est un ouvrier de la langue, Maïakovski donne la matière

⁵⁵ Maïakovsky ; *Vers et proses*, Paris, Editeur français, 1957, p.167.

première du poème dans un essai intitulé *comment faire des vers*⁵⁶.

Dans cet essai il se donne l'objectif suivant :

« *Je vais parler de ma tâche non en pion mais en praticien* »

Ensuite il dit ceci :

« *la nouveauté est indispensable à une œuvre poétique, le matériel des mots, les combinaisons verbales rencontrées par le poète, doivent être retravaillés par lui.* »

Il découle de cela que l'œuvre poétique demande un travail constant sur les mots et les combinaisons verbales qui la constituent.

Par ailleurs, parlant des données indispensables au début d'un travail poétique, il précise:

« *la matière, les mots. Un continuel enrichissement des réservoirs, des granges de votre crâne par des mots nécessaires expressifs, rares inventés, composés et autres...les habitudes et méthodes de travail sur les mots, infiniment individuels(...) les rimes, les mesures, les allitérations, les images, le style, l'emphase...* »

On retient de ceci que pour Maïakovsky, l'élément clé du travail poétique est le mot et surtout que les procédés d'articulation de celui-ci sont profondément individuels, c'est-à-dire que l'art poétique, à l'image de toute autre forme artistique, est une expression du moi à partir de moyens collectifs.

⁵⁶ Maïakovsky; op. cit. p.331 – 364.

Le mot est, pour ainsi dire, la matière première avec laquelle le poète œuvre pour inventer, grâce à son génie, des structures verbales neuves suscitant le Beau.

III/ observations des poéticiens sur le mot

1-/La poétique et son objet

Par poétique, il faut entendre l'analyse de l'art littéraire, pris comme le résultat d'un ensemble de techniques et de procédés verbaux mis en œuvre par un sujet qui souhaite partager un état d'esprit personnel, une idée qui a germé en lui, un point de vue qu'il juge essentiel. Elle se consacre à l'étude des lois qui fondent les travaux des poètes. Ces lois englobent une diversité de pôles. Parmi ces pôles, l'on a le poète, sa source d'inspiration, son travail technique, le résultat de ce travail qui est le poème et enfin l'architecteur à qui le poème est destiné. Une observation de ces pôles constitutifs du fait poétique ne peut que conduire à en établir les facteurs régulateurs. La tâche du poéticien sera donc, pour paraphraser Molinié, d'étudier la spécificité de la littérature dans le champ des pratiques verbales. Le propos consistera donc à démonter les structures du fait littéraire afin d'en établir les principes régulateurs qui conduisent à l'élaboration des œuvres littéraires. En un mot, il s'agira d'étudier les procédés par lesquels lesdites structures relèvent de l'art verbal et d'un fonctionnement artistique du langage.

Ces procédés caractéristiques du fonctionnement de la littérature, de façon générale, peuvent être des constructions narratives, des faits de style, des structures rythmiques et métriques ou des structures thématiques. C'est par eux qu'un locuteur

parvient à doter une séquence discursive quelconque de la fonction esthétique.

En poétique, il est donc question d'établir une théorie générale des œuvres littéraires à partir de ce qui constitue leur essence. Pour cela, cette science procède par la description des structures linguistiques en jeu dans la production textuelle. Cette dimension verbale impose la linguistique comme outil d'analyse. Celle-ci occupe alors une place fondamentale dans les études poétiques. Non seulement elle permet l'édification de l'objet de la poétique qui est le fait littéraire et qui est d'essence linguistique, mais aussi, elle en fournit les instruments d'analyse. Elle jouit donc d'un double statut qui la place en amont mais aussi en aval de l'analyse poétique dans la mesure où elle s'organise autour de la production textuelle qui demeure le lieu où se construit la littérarité, mais également le résultat du travail d'élaboration du créateur, du poète. C'est elle qui offre l'instance matérielle permettant la description des propriétés du discours littéraire. Deux aspects permettent de cerner les tenants de ces propriétés. D'abord, la production textuelle est un fait discursif, un acte de parole. Cela implique un outil propre aux actes de parole qui est le mot. D'un autre côté, elle aboutit à une réalité qui est la conséquence des règles linguistiques en action mais aussi une réalité que doit percevoir un récepteur. Ces deux aspects résument les tenants et les aboutissants de l'analyse poétique. C'est d'ailleurs cette spécificité que Meschonnic essaie de décrire dans les termes qui suivent :

« La poétique est l'étude à chaque fois spécifique des faits de polysémie liés et à l'écriture et à la lecture et à la cohérence du texte et de l'œuvre.

Il s'agit de considérer l'œuvre comme une forme unique, un système orienté, qui est le résultat d'une création par un sujet et qui est l'objet d'une lecture par un autre sujet : ce qui est à chercher ce sont les lois de ce système.⁵⁷»

Son champ d'investigation est constitué d'un fait binaire par essence. C'est, d'une part, une activité verbale et, d'autre part, une création artistique. C'est pourquoi, la poétique, prise comme discipline,

« se situe à l'intersection de l'esthétique définie comme science du beau à travers tous les arts, et de la linguistique entendue comme étude scientifique du langage humain. Elle s'occupe du versant esthétique du message verbal, de ce qui le rend sensible au destinataire⁵⁸. »

La production textuelle est ainsi élevée au rang de système dont les constituants sont intimement liés par un ensemble de lois qui régissent leurs relations et qu'il faut mettre en évidence. Dans le cadre spécifique de l'exercice en cours qui porte sur la production poétique, ces relations sont celles que les mots tissent entre eux puisque l'œuvre poétique découle, comme il a déjà été indiqué, d'un travail sur le mot.

La poétique rime donc avec la recherche des lois régissant un travail de création artistique verbal mais aussi celles qui organisent la réception du produit de ce travail. Ci-dessous les observations de quelques poéticiens sur le mot.

⁵⁷ Georges Molinié; op. cit. p. 417.

⁵⁸ David Fontaine ; op. cit. p. 11.

1-1/ Roman Jakobson

Pour le poéticien Jakobson, le mot, donnée linguistique, jouit d'une autonomie. Cela, il le dit dans son article sur la poésie : *Qu'est ce que la poésie.*

Comparant la poésie à d'autres formes d'art il dit :

« si les arts plastiques sont une mise en forme autonome de matériaux visuels à valeur autonome, si la musique est la mise en forme du matériau sonore à valeur autonome et la chorégraphie du matériau gestuel à valeur autonome, alors la poésie est la mise en forme du mot à valeur autonome.⁵⁹ »

Ces propos attestent que le mot est l'unité organisatrice de la poésie. Mais Jakobson va plus loin lorsqu'il parle de l'essence de la poésie, c'est-à-dire, la poéticité :

« la poéticité se manifeste en ceci que le mot est ressenti comme mot et non comme substitut de l'objet nommé, ni comme explosion d'émotion. En ceci que les mots, leur syntaxe, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur.⁶⁰ »

Il s'agit là de l'affirmation de la primauté du mot en tant que tel en dehors de toutes considérations lexico-sémantiques dans la construction du chef-d'œuvre poétique.

Ces réflexions de Jakobson portent sur l'élaboration de l'objet texte, le lieu de construction de la littérarité. L'énoncé produit tire sa valeur littéraire de la structuration des mots. Cette structuration se fonde, selon lui, exclusivement et totalement sur le mot en action sur la chaîne parlée. Pour cela, sont mis à contribution sa forme interne et externe ainsi que la syntaxe qui le met en relation avec les autres mots de la séquence. C'est dans cette mesure que telle disposition dans la séquence confère au mot une

⁵⁹ Roman Jakobson ; *op. cit.* , p.16.

⁶⁰ Roman Jakobson ; *op. cit.* p.46.

valeur littéraire pendant que telle autre position le neutralise au plan poétique. Une définition et une analyse de la figure permettent de mieux percevoir ce processus. Si l'on admet que :

« la figure n'est rien d'autre qu'une disposition particulière des mots que nous savons nommer et décrire » alors *« toutes relations de deux ou plusieurs mots coprésents peut devenir figure, mais ce virtuel ne se réalise qu'à partir du moment où le récepteur du discours perçoit la figure. »*⁶¹

Ces propos confirment le principe selon lequel l'effet de poésie procède des relations des mots entre eux dans la séquence, même s'ils acceptent qu'intervienne également la culture du récepteur qui a besoin d'une connaissance d'arrière fond pour identifier la figure comme telle.

1-2/ Gérard Genette

Le propos essentiel que nous retenons chez Genette en ce qui concerne le mot est le suivant :

*« il y a mille mots qui sont aussi beaux que mille diamants quand ils sont bien enchâssés dans le discours, et sont là comme des Etoiles dans le Ciel, mais il faut savoir ce qu'ils veulent dire pour en user judicieusement. »*⁶²

Les notions-clés dans ce propos de Genette sont celles d'enchâssement, de diamant et d'usage judicieux. Chacune de ces notions a pour point nodal le mot dans le discours poétique. L'idée première est que les mots sont aussi beaux que des diamants. Cette mise en parallèle vise surtout à faire ressortir la capacité des mots à générer de belles séquences discursives. Toutefois, il pose une condition à la réalisation de ces séquences: il y a la nécessité d'un

⁶¹Roman Jakobson ; op. cit p.41.

⁶² Gérard Genette ; op. cit. p. 171.

enchâssement parfait. Cela implique l'idée d'une opération de montage, d'ajustement de sertissage. Autrement dit, la séquence poétique résulte d'un travail de sélection, de mise en relation dans la séquence, de polissage en vue d'aboutir au résultat recherché et voulu par le poète. L'idée fondamentale que Genette exprime est celle de l'indispensable travail technique de construction : la tâche architecturale qui existe en amont du fait artistique et dont la matière d'élaboration est le matériel linguistique qui implique nécessairement le mot.

Si ces propos attestent l'importance du mot du fait de sa beauté, ils affirment également que celle-ci est fonction du bon usage que l'on en fait sur l'axe des combinaisons. C'est cet usage judicieux qui construit la substance de l'œuvre littéraire qui est un ouvrage construit avec les mots ; d'où l'assertion suivante du même Genette :

« l'œuvre littéraire tend à se constituer en un moment de réticence et d'ambiguïté, mais cet objet silencieux, elle le fabrique, pour ainsi dire avec des mots.⁶³ »

Le chef-d'œuvre littéraire perceptible comme les étoiles dans le ciel naît à la suite d'une connaissance parfaite des mots suivie de leur usage judicieux. Il se pose une exigence d'adéquation et de pertinence des mots pour exprimer l'idée voulue.

⁶³ Gérard Genette ; op. cit. p. 203

IV/ Y a-t-il un lexique poétique ?

L'essence du mot poétique réside dans sa capacité à s'animer d'images, d'idées, de sonorités et de rythmes et donc de provoquer chez le lecteur ou l'auditeur ce qu'on pourrait appeler l'état poétique dans lequel

« les choses sont dites et représentées tout à la fois ; dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend ; et le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassées les unes sur les autres qui la peignent.⁶⁴»

Sera considéré comme mot poétique tout mot mis en relief par la structure syntaxique, sémantique et surtout par l'environnement linguistique dans lequel il se trouve incorporé de sorte que sa présence soit perceptible. Les propos suivants de Riffaterre corroborent cet état des faits :

« Le mot poétique dépend absolument de la structure. Il change de valeur s'il change de structure. L'un des résultats de sa poétisation par une structure est que le mot devient capable d'engendrer des systèmes verbaux c'est-à-dire des énoncés qui ne se réfèrent ni à une réalité observable (élimination de la fonction référentielle) ni même au sens des mots dans l'usage, ils n'ont alors de sens que dans le cadre de la structure poétique réalisée dans le contexte. C'est à cet effet extrême de la poétisation que l'on peut attribuer les rares exemples d'obscurité poétique.⁶⁵»

Le mot poétique n'existe donc pas en soi. Il est, par conséquent, le résultat d'un processus de poétisation qui lui fait acquérir un surplus de signification ou de valeur. Ce surplus est soit

⁶⁴ Gérard Genette ; op. cit. p. 232.

⁶⁵ Michel Riffaterre ; *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 195.

lié à un transfert de sème de l'animé vers l'inanimé ou vice versa, soit encore par son insertion dans une structure syntaxique ou un environnement lexical qui lui confèrent plus de relief, le rend plus perceptible.

Ce processus se trouve explicité dans l'affirmation qui suit :

« Voici des mots assemblés par le poète et qui sont les mots de tout le monde. Ils ressemblent dans leur banalité aux éléments d'un paysage connu(...) et sur lequel apparaît tout à coup la lumière du soleil qui avive les couleurs, fait saillir les reliefs et semble créer de toutes pièces un paysage nouveau et surprenant par sa seule splendeur.

Tel est le miracle qu'opère le don poétique sur les mots les plus simples : il les illumine, il les anime, il leur donne une valeur incantatoire.⁶⁶»

En guise d'illustration, viennent les exemples suivants empruntés à Molinié :

p. 1. *Il n'avancait pas à cause de la peur.*

p. 2. *La peur l'immobilisait.*

« On admettra, selon lui,

une forte expressivité à la deuxième phrase due au simple fait que, par la structure syntaxique de cette phrase, la lexie peur est prise au sens d'un substantif désignant un être animé.⁶⁷ »

Ces deux énoncés de Molinié sont la mise en évidence de tout un processus d'établissement du discours poétique.

Dans la première, c'est-à-dire « *Il n'avancait pas à cause de la peur* », les mots *avancer* et *peur* sont employés avec leur sens fondamentaux sans interférence de sèmes fluctuants. L'idée

⁶⁶ Jean Suberville ; op. cit. p. 233.

⁶⁷ Georges Molinié; op. cit. p. 60.

exprimée par l'énoncé l'est de la manière la plus neutre possible. Les mots demeurent rivos au réel. La lexie *peur* demeure un sentiment, un état affectif consécutif à la prise de conscience d'un danger, d'une menace. Elle est donc dépourvue des sèmes d'animation.

Dans la seconde, c'est-à-dire « *La peur l'immobilisait* », c'est tout un autre système qui est mis évidence. Ici, il y a une transmutation sémantique fondamentale consécutive à la connexion entre les termes immobiliser et peur. De cette connexion syntaxique, il résulte une animation de la notion de *peur*. La variation consécutive à cette connexion est l'élévation de la notion de peur au stade d'un être animé qui est doté d'une force extraordinaire capable de saisir le sujet et d'annihiler en lui toute possibilité de mouvement. Toute cette variation sémantique découle d'un transfert de sème ; de la manifestation des sèmes fluctuants et contextuels du signifié peur. Par ce fait, en plus de ces propriétés fondamentales, la notion de peur se charge de celles d'un être animé donc matériel, alors qu'initialement, elle désignait une notion abstraite, non matérielle et incapable de mouvement et d'action.

La substance des vers ci-dessus analysés demeure la même. Mais la valeur poétique est fonction des mots choisis et de leur agencement, de leur structuration organisée dans la séquence par le locuteur. C'est de cette structuration que résulte la poéticité du mot. C'est dire que le remplacement d'une lexie par une autre en misant non pas sur la fonction référentielle mais en exploitant les

possibilités expressives, en mettant en avant le contenu connotatif, contribue à la poétisation du mot.

Pour situer cette particularité, Genette⁶⁸ compare deux séquences de discours. L'une de Racine et, l'autre, de Pradon :

« *Mon arc, mes javelots, mon char tout m'importune ;
Je ne me souviens plus des leçons de Neptune ;
Mes seuls gémissements font retentir les bois,
Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix.* »

Et :

« *Depuis que je vous vois, j'abandonne la chasse* ».

Ces deux séquences de discours expriment une pensée identique : les deux locuteurs ont cessé une activité qui, jusqu'alors, était le passe-temps ou l'activité principale : c'est la chasse.

Dans la première séquence la lexie chasse n'apparaît pas mais reste suggérée par un ensemble de termes qui créent une sorte de champ lexical de la chasse. Ce sont les "lexies *javelots, arc, char, coursiers*" qui évoquent ce champ lexical. Ensuite, il y a une référence mythologique qui évoque la chasse. Cette référence est introduite par le nom Neptune qui ne renvoie à personne d'autre qu'au dieu de la chasse dans la mythologie grecque et latine. *Les leçons de Neptune* évoquent ici la dévotion que le locuteur a toujours eue pour l'art de la chasse qu'il détient de Neptune, maître non contestable de l'art de la chasse.

Pendant que ces deux facteurs rappellent la chasse à l'esprit du lecteur, une autre série de lexies, un autre champ lexical établit le renoncement à cette activité. Il s'agit des lexies '*importune,*

⁶⁸ Gérard Genette ; op. cit. p. 206/208.

souviens, oublié, oisifs et gémissements'''. La relation de ces deux séries traduit le détournement qui s'est opéré et qui aboutit au renoncement à la chasse.

Dans la seconde, l'idée d'abandon de la chasse est affirmée sans ambages et sans aucune procédure ni procédé esthétique. Le locuteur se contente de dire que l'apparition d'un être dans sa vie et dans son champ de vue le conduit à renoncer à la chasse, son activité favorite.

La poéticité de la première séquence contraste avec l'extrême neutralité, l'absence de marquage de la seconde. Cela, toutefois, ne change pas l'idée commune aux deux séquences. La poéticité ne réside donc pas dans les mots utilisés mais dans la manière de rendre l'idée, la pensée, par une organisation particulière et orientée des mots. Et, c'est ce qu'affirme Domairon dans les propos qui suivent :

« Il y a une pensée qui est commune aux bons et aux mauvais poètes(...) et il y a une manière de la rendre, qui fait la différence. Et c'est la différence qui crée la poésie⁶⁹ ».

Rapportant des propos attribués à Racine concernant les séquences ci-dessus analysées, il précise:

« Je ne pense pas mieux que Pradon et Coras, mais j'écris mieux qu'eux⁷⁰ ».

Ce qui ressort de cette comparaison de Genette c'est la non exclusivité de la faculté de penser ; c'est-à-dire que cette faculté est possédée par tous. En même temps, ces propos attestent que la

⁶⁹ Genette Gérard ; op. cit. p. 206/208.

⁷⁰ Genette Gérard ; op. cit. p. 206/208.

qualité poétique provient de la capacité de bien écrire, de bien traduire la pensée. C'est là la différence entre Racine et les autres et donc entre les deux séquences comparées ci-dessus.

S'il a été largement dit que le mot est l'outil de l'élaboration poétique, il faut retenir que sa poétisation résulte d'un ensemble de procédés dont notamment le transfert sémantique, l'animation de notions inanimées, l'évocation et la suggestion de réalités, l'ennoblissement des séquences par des éléments lexicaux qui mettent en évidence et rendent perceptible la forme du message.

L'objet de ce chapitre était de lever les difficultés théoriques rencontrées dans l'approche du mot qui constitue la clé de voûte dans l'élaboration poétique. Cela a nécessité une approche des concepts de signifiant, signifié, de signe mais surtout de signe linguistique. Ces données interviennent dans le large champ qu'ouvre la problématique de l'articulation entre langage, langue et parole. Tous ces concepts ont conduit à examiner le mot dans plusieurs sciences du langage dont notamment la stylistique et la sémantique.

Il a fallu en outre faire une revue des points de vue sur le mot. L'on a alors eu recours aux observations des poètes et des poéticiens.

Le mot se présente, au sortir de cette étude, comme l'un des fondamentaux de l'élaboration poétique. Situé à la croisée des deux axes fondamentaux du langage, il est la projection du signe linguistique sur le plan de la parole. Pour les poètes mais également pour les poéticiens, il est l'élément organisateur du discours poétique. Il participe au montage du texte poétique qui porte sens, mais aussi d'un système qui a ses lois et ses structures propres. C'est par lui que s'établissent les facteurs de polysémie ou de multiplication de sens, le jeu sur les étymons et c'est également lui qui fait intervenir réflexes et rémanences dans la lecture du texte.

Tout ce cadre relationnel et technique dans lequel baigne le mot participe de sa poétisation qui dépend largement des choix du poète. C'est lui qui donne au mot tout son poids dans l'œuvre et qui permet de juger de sa poéticité.

CHAPITRE II

STATUT DES POETES DU CORPUS

Le concept clé qui constitue le fondement de ce second chapitre est l'épithète francophone qui rappelle la francophonie. Celle-ci n'est autre que les particularités linguistiques de certaines collectivités parlant français hors de France. La poésie francophone sera, dans ce contexte, la projection des particularités de l'espace social francophone si tant est que *le livre reste l'image du monde*⁷¹.

Tout espace social dispose d'un arrière-fond culturel, de canons esthétiques et symboliques, en un mot, d'un folklore qui le spécifient et déterminent son âme. Un premier problème se pose à ce niveau : existe-il pour les franco littératures et particulièrement pour la poésie, une unicité d'espace social à projeter ? Ou, au contraire, sont-elles le cadre d'expression d'une certaine diversité ? Cette confrontation dialectique est-elle résolue par l'unicité d'expression qu'incarne la langue française ? N'est-elle pas contrariée par le fait que diverses conditionnalités interfèrent dans l'exercice de l'activité littéraire des poètes francophones ; conditionnalités liées à la diversité sociolinguistique et culturelle qui caractérise l'espace francophone, en général et, en particulier, l'espace francophone

⁷¹Antonella Emina ; *Les mots de la terre géographie et littératures francophones*, Bulzoni Editore, 1998, p. 14.

au sud du Sahara ? Il en est ainsi pour la raison que la diversité socio-culturelle instaure une pluralité de sociétés et, chacune de ces entités dispose d'un folklore qui lui est spécifique et exclusif dans le sens que

« Chaque société produit son territoire, organise ses propres lieux, donne forme à son propre paysage en leur imprimant ses signes et symboles liés non seulement à sa vie matérielle mais aussi à sa vie culturelle, dont les toponymes, les lieux sacrés, les frontières.⁷² »

Si, par ailleurs, l'on s'accorde sur le fait que

« la littérature sait cueillir et s'approprier les éléments les plus vivants, stables et acceptés des expériences vécues sur le territoire(...) peut-être considérée comme une sorte de mémoire historique de la territorialité d'un peuple(...) témoigne des racines culturelles et des connexions profondes qui lient une société à son territoire ⁷³»,

On admettra que l'espace francophone et l'ensemble des sociétés qui l'occupent ont en commun une somme d'expériences vécues. Ce sont notamment la colonisation, la traite négrière avec leurs corollaires de décolonisation, de déracinement, d'aliénation. Ces lieux communs trouvent dans la littérature un cadre d'expression. Ils contribuent ainsi à une forme d'unicité en littérature.

La littérature francophone au sud du Sahara et surtout la poésie de cette sphère géographique intègre parfaitement le cadre général ci-dessus élaboré ; cadre dans lequel interagissent unicité d'expression et unicité sociohistorique mais aussi diversité

⁷²Antonella Emina ; op.cit. p.16.

⁷³ Antonella Emina ; op.cit. p.16.

folklorique et identitaire ; tous participant de la création poétique. C'est en cela que Koffi Kwaoulé affirme :

« *Quoique j'écrive mon africanité paraîtra. Tout ce que j'écris s'origine dans le fait que je suis né en Côte d'Ivoire et que j'y suis allé à l'école française.*⁷⁴ »

Trois facteurs sont mis en évidence dans ce propos. Il s'agit de l'africanité, du lieu de naissance et de l'école française fréquentée. Si l'africanité et l'école française participent de l'établissement d'une unicité d'expression et d'une appartenance sociohistorique, le lieu de naissance, lui, invite dans le champ de la production textuelle les particularités folkloriques et identitaires de l'artiste. L'impact de l'espace géographique culturel et linguistique originel d'un artiste tient une importance capitale dans sa production si, bien entendu, l'artiste a vécu la culture et grandi en elle et par elle. C'est pourquoi Senghor estime que

« *le pays d'origine est, souvent, l'espace vital des œuvres littéraires en apparence cosmopolites.*⁷⁵ »

Ce principe admis comme postulat, il importe, en préalable à toute étude sur les poétiques francophones, de donner des précisions sur le statut des poètes de références qui sont soumis à une diversité de pressions sociolinguistiques, psychologiques et historiques qui influent nécessairement sur leur production.

⁷⁴ Koffi Kwahoule in *Revue notre Librairie, Cahier spécial Identités littéraires* n° 155, 156, juillet décembre 2004, p.54.

⁷⁵ Léopold Sédar Senghor ; cité in *Revue notre Librairie, Cahier spécial Identités littéraires* n° 155, 156, juillet décembre 2004, p. 54.

// LIEUX COMMUNS ET UNICITE D'EXPRESSION.

Une observation des productions des poètes du corpus qui appartiennent tous à l'espace francophone au Sud du Sahara permet de dégager des constantes qu'ils partagent et qui constituent des lieux communs textuels. Ils partagent par ailleurs la langue d'écriture -la langue française- qu'ils ont héritée de l'histoire du fait de la colonisation.

1/ Unicité sociohistorique

La société des hommes constitue le point d'ancrage du texte littéraire. L'univers textuel représenté est en général l'homologue de l'univers contextuel qui l'a vu naître. Consciemment ou non, la production artistique est largement tributaire de son environnement social qui y laisse des traces indélébiles. Aussi, les représentations sociales et les systèmes d'idée d'une époque donnée ou d'un individu donné sont-ils perceptibles dans les structures formelles des mots et des phrases d'un énoncé.

L'univers de référence des œuvres du corpus leur imprime des valeurs et des systèmes de pensée que sont les idées, les sentiments et les intentions du locuteur. En clair, c'est la vision du monde, les opinions, les prises de position du sujet énonciateur que cet univers révèle. Ce sont ces divers éléments qui structurent l'idéologie d'un texte.

Il est ici question des faits, des époques évoquées dans l'univers poétique francophone. Au niveau factuel divers faits

essentiels sont mis en évidence. Ce sont notamment l'esclavage, la colonisation, l'apartheid, et enfin, l'Afrique des indépendances ; à cet effet, observons les séquences suivantes :

*Ah ces nègres infâmes à peine moins voraces que mes
blancs criquets du temps naguère.
Dévorée la trompe, Mézis
Ils ont dévoré la trompe. F de l p.109.*

Trois expressions construisent l'essence de ces vers. Ce sont '*nègres infâmes*', '*blancs criquets*' et '*temps naguère*'. Elles se trouvent liées par l'expression de la voracité de l'un des éléments référentiels. Les nègres infâmes rappellent, en contexte, les suppôts du néocolonialisme parvenus au pouvoir après les indépendances. C'est leur voracité que le locuteur met en exergue en la comparant à celle des colons qui sont identifiés ici à de blancs criquets. Deux référents apparaissent donc dans cette séquence. L'époque des indépendances et l'arrivée aux affaires d'une classe de dirigeants peu soucieux du bien-être des populations ; époque qui correspond à l'ère néocoloniale où, par nègres interposés, les Occidentaux continuent d'exploiter les richesses des terres d'Afrique.

Senghor fait aussi référence à cette époque que toute l'Afrique noire partage :

*Le piment pilé et le lard fondu, le sac le hamac le mic-
mac, et
les fesses au vent au feu, ce ne sont plus le nerf de
bœuf
la poudre au cul
La castration l'amputation la crucifixion- l'on vous
dépèce*

*délicatement, vous brûle savamment à petit feu le
cœur
C'est la guerre post coloniale pourrie de bubons, la pitié
abolie le code d'honneur
La guerre où les Sur-Grands vous napalment par parents
interposés.
Dans l'enfer du pétrole, ce sont deux millions et demi de
cadavres humides
Et pas une flamme apaisante où les consumer tous...E m
p.37*

Le fait évoqué par Senghor dans cette séquence est bien la situation des Africains et même des autres colonisés après la colonisation. C'est une nouvelle forme d'asservissement, d'aliénation qui a cours. Les sévices et autres brimades de l'époque coloniale ont fait place à d'autres traitements plus dégradants et humiliants comme l'amputation et bien d'autres moyens. Il s'agit par exemple des guerres suscitées à divers endroits du continents ; guerres mettant aux prises des Africains pour des intérêts très souvent Occidentaux. Le poète cite en exemple la triste guerre du Nigeria sur fond d'appétit pour les retombées des ressources pétrolières de cet Etat africain :

*Dans l'enfer du pétrole, ce sont deux millions et demi de
cadavres humides
Et pas une flamme apaisant où les consumer tous
Et le Nigeria rayé de la sphère, comme la Nigritie
pendant sept fois mais sept fois soixante-dix ans. E m p.38*

Le contraste traduit par l'expression *enfer du pétrole* rappelle toute la complexité dans laquelle vivent les Africains. Le pétrole, ressources énergétique qui fait la fierté et qui contribue au bien-être devient un enfer tant il est source de mutilation de destruction et de perte en vies humaines. Le drame

est total lorsque les morts ne profitent guère des retombées du pétrole même pour leur incinération.

Est également évoquée par Zadi, la traite négrière qui a consisté en la déportation des Noirs arrachés à leur terre pour constituer une main-d'œuvre, là-bas dans les Amériques :

*Dans mon cœur l'orage infernal des flots outragés vos
malheurs et mon éternel salut,
Vieux négriers surpris au point du jour sur le rocher fatal.*

Référence est faite aussi à une époque de douceur d'harmonie et de rêve. Il s'agit là de l'Afrique pré-esclavagiste ou du royaume d'enfance.

L'image du royaume d'enfance est une constante dans l'œuvre de Sneghor et de Zadi :

*Nuits Alizés du Royaume d'enfance, qui chantiez à Joal
Jusqu'au milieu de l'hivernage E m p. 15
Chez ta mère à la vigne vierge, avec le rouge-gorge
domes-
tique, les merles et mésanges dans les framboises ?
Ou chez la mère de ta mère au chef de neige sous les
Ancêtres
poudres de lys
Pour retourner au royaume d'Enfance ?
Te voila perdue à me retrouver au labyrinthe des
pervenches,
sur la montagne merveilleuse des primevères. E m p.19*

Zadi évoque le temps des enfances paisibles dans *Fer de lance* :

*Chante Dowré, le dard de ma langue langue d'iguane
pour
Que renaisse le temps des enfances paisibles*

Royaume d'enfance et temps des enfances paisibles

Ces séquences rappellent à l'esprit une époque de tranquillité, d'harmonie et de bien-être qui, aujourd'hui, est perdue et que les poètes évoquent avec un sentiment de nostalgie, de regret. C'est une époque où tout est perfection, humanisme, pureté. C'est l'évocation du mythe de l'Afrique pré-esclavagiste dans laquelle les rapports sociaux, les rapports économiques sont marqués par une innocence et un désintéressement quasi absolus. Cette période est toujours assimilée à l'enfance de l'humanité. Cette époque constitue le monde tel que souhaité par les poètes ou tel qu'ils l'imaginent. Elle constitue une vue de l'esprit, une vision idéalisée et mythique des rapports sociaux qui demeure en contraste avec ce qu'a toujours été la société des hommes où qu'ils soient et quels qu'ils soient.

Mythe de l'Afrique des temps paisibles et humanisés et réalité de l'Afrique colonisée, exploitée, victime de toute sorte d'abus constituent des points repères qui établissent une unité sociohistorique mise en évidence dans la production poétique de nos auteurs, notamment Zadi Zaourou et Senghor.

2/ Convergence sociolinguistique

L'espace d'origine de nos poètes de référence est foncièrement cosmopolite au plan linguistique. Cette hétérogénéité linguistique induit automatiquement une importante diversité sociolinguistique dont les effets sur l'expression orale mais aussi écrite sont sensibles. Une

manifestation intangible de cette situation linguistique est la coexistence de divers codes linguistiques dans les réalisations langagières des locuteurs.

2-1/ Coexistence linguistique

Dans l'espace francophone ouest-africain, espace originel des poètes du corpus, l'on fait le constat d'une hétérogénéité sur le plan linguistique. Nos poètes sont d'abord détenteurs d'une langue maternelle apprise en bas âge et dont les principes et valeurs sont enfouis dans leur conscience linguistique. Ils possèdent également une langue seconde étrangère : la langue française, leur langue d'écriture. Par ce statut, ils sont marqués par le multilinguisme. C'est dire qu'au moins deux idiomes agissent simultanément en eux. Leurs réalisations poétiques en langue française tiennent compte de leur patrimoine linguistique originel. Elles donnent donc lieu à des tensions entre univers linguistiques consécutives à l'interférence des normes de divers systèmes ou diverses entités linguistiques. La langue d'expression écrite ou orale est par conséquent soumise à une influence réciproque dans la logique selon laquelle le français, surtout le parler quotidien entremêle lexique autochtone et lexique français qu'il est parfois difficile de dire avec précision et certitude si on a affaire à une langue locale bigarrée de vocables français ou à du français bigarré de vocables locaux.

Cet état linguistique n'est pas spécifique aux seuls lettrés ; même dans les hameaux en Afrique noire francophone, auprès de personnes n'ayant pas fréquenté l'école française, il est

pratiquement impossible d'écouter une langue locale exempte de vocables français. Chez les lettrés, c'est la langue d'expression et surtout d'écriture qui est soumise à l'influence des groupes de langues maternelles. Elle se trouve affectée de façon notable aussi bien au plan lexical qu'au plan syntaxique. Ces influences confèrent donc un cachet spécial aux créations poétiques faisant intervenir des facteurs socioculturels dans l'approche du corpus.

2-2/ Imbrications socioculturelles

Chaque langue, au-delà de ses caractères idiosyncrasiques, est la manifestation d'une vision du monde, le véhicule d'un univers symbolique, d'un folklore exclusif. C'est dire que chacun de nos auteurs dispose de tout un ensemble de valeurs relatives à son patrimoine culturel d'origine. Par ailleurs, l'accès à la langue française à travers son système éducatif et donc à une langue étrangère ouvre la conscience de nos auteurs sur un ailleurs culturel ; une culture d'adoption liée à la langue d'écriture.

Il y a donc au moins deux univers socioculturels et symboliques qui interagissent dans la conscience de nos créateurs et que leurs œuvres sont censées exprimer.

Les poètes sont donc le creuset de diverses situations ou tendances conférant à leurs écrits des caractères aussi bien particularisants, singuliers qu'universels. Cette spécificité se trouve résumée dans les propos ci-dessous de Dominique Combe :

« Chaque situation, individuelle ou collective, fait apparaître des contradictions que l'écrivain francophone, sans doute comme tout écrivain plurilingue, doit résoudre : entre langue et citoyenneté, entre langue seconde et langue première, entre langue d'écriture et langue courante, entre culture d'adoption et culture nationale, entre formes importées et traditions littéraires nationales, entre écriture et oralité. Ces contradictions intensément vécues surgissent de la condition multiculturelle et plurilingue de l'écrivain francophone qui vit, pense et crée dans « l'entre-deux » quand ce n'est pas « l'entre-plusieurs. »

Pareille position est certes inconfortable...mais elle constitue aussi un trésor inaliénable, une inépuisable richesse intérieure qui est source de créativité.⁷⁶»

Dominique Combe met en lumière des traits caractéristiques propres aux créateurs francophones. Leurs spécificités linguistiques et culturelles les installent dans une dynamique de croisement culturel dans lequel foisonnent formes artistiques importées et formes traditionnelles. De la synthèse de ces diversités, il ressort que les poètes ont en commun un bon nombre de facteurs qui permettent de les classer dans un grand ensemble. Cet ensemble est lié au cadre spatial, aux conditions historiques et aux conditions linguistiques dans lesquelles ils évoluent.

Telles sont les conditions générales d'élaboration des œuvres poétiques des auteurs francophones au sud du Sahara et notamment de ceux dont les œuvres constituent notre corpus. Ces caractères généraux, bien que déterminants, sont soutenus par des aspects spécifiques propres à chacun des poètes qu'il importe de faire ressortir. Le procédé consistera donc, à partir des observations faites

⁷⁶ Dominique Combe; *Poétiques francophones*, Paris, hachette livre, 1995, p.138.

sur chacun de ces poètes et/ou de leurs écrits pour parvenir à établir les données qui caractérisent chacun d'eux.

III/ SPECIFICITE DE CHACUN DES POETES DU CORPUS

S'ils ont de nombreux éléments en partage, les auteurs du corpus possèdent, chacun, des éléments qui les caractérisent singulièrement. Ces éléments sont liés aux sources d'inspiration et aux rapports à la langue.

1/ Birago Diop

La production poétique de Birago Diop est caractérisable par son ancrage dans la sensibilité et les croyances africaines ; elle est largement imprégnée dans les croyances animistes de l'Afrique traditionnelle.

1-1/ Les sources d'inspiration de Birago Diop

Le terroir africain et ses croyances constituent un point caractéristique de l'écriture de Diop. Cela transparaît dans ses écrits. Pour preuve, lisons le poème Souffles à la page 64 :

*Ecoute plus souvent
Les choses que les Etres
La voix du vent s'entend,
Entends la voix de l'eau
Ecoute dans le vent
Le buisson en sanglots :
C'est le souffle des ancêtres.*

Ceux qui sont morts ne sont jamais partis :

*Ils sont dans l'Ombre qui s'éclaire
Et dans l'ombre qui s'épaissit.
Les Morts ne sont pas sous la Terre :
Ils sont dans l'Arbre qui frémit,
Ils sont dans le Bois qui gémit
Ils sont dans l'Eau qui coule,
Ils sont dans l'Eau qui dort,
Ils sont dans la Case, ils sont dans la Foule :
Les Morts ne sont pas morts.*

A la lecture de cette séquence, l'on découvre toute une dimension des croyances africaines qui maintiennent un lien indéfectible avec les Morts qui ne sont jamais partis et qui se manifestent de diverses manières dans les éléments cosmiques. Ces Morts, ce sont les ancêtres qui réagissent chaque fois qu'ils sont sollicités. L'invitation du poète à faire attention aux Choses et à leurs manifestations vise à prévenir les lecteurs d'une possible méprise sur la valeur fondamentale de ces gestes qui passent pour être fortuits. Ces vers supposent, de la part du poète, une connaissance de l'univers religieux d'Afrique Noire. Cet univers se caractérise par une pluralité de cultes et de rites parmi lesquels l'on compte l'adoration des éléments de la nature dont notamment les arbres, les cours d'eau mais également les endroits qui sont supposés abriter les ancêtres ; c'est le cas des cases ancestrales et de bien d'autres lieux sacrés qui foisonnent dans toute l'Afrique noire, et cela, malgré la présence des religions dites révélées. Ces divers éléments adorés constituent des voix et moyens pour établir la connexion avec les ancêtres ; ce sont donc des médiateurs. La présence des morts se manifeste aussi par la réincarnation et par tous les éléments qui entretiennent la vie :

Ceux qui sont morts ne sont jamais partis :

*Ils sont dans le Sein de la Femme,
Ils sont dans l'Enfant qui vagit
Et dans le Tison qui s'enflamme.*

L'enfant qui vagit, évoque ici la réincarnation, la possibilité pour un parent décédé de revenir en tant qu'enfant dans sa famille ; *le Sein de la femme* évoque ici, la source de perpétuation de la vie à partir de la valeur nutritive de cet organe capital dans la vie de tout humain. Enfin, l'image de la flamme rappelle la lumière qui chasse les ténèbres et les mauvais esprits susceptibles de pouvoir ôter la vie.

1-2/ L'expression de la sensibilité personnelle

L'expression du moi revêt une place de choix dans la production poétique de Birago Diop. Il consacre à ce domaine de larges aspects de l'œuvre *Leurres et lueurs*. C'est le cas du poème Vernale :

*Un sanglot qui se brise
Meurt dans un parfum de lilas,
Une chimère hier exquise
Laisse mon cœur bien las.*

*L'odeur seule persiste
Sur un bouquet déjà fané
Et mon cœur est triste, triste
Comme un cœur de damné.*

*J'avais fait un beau rêve
Rien qu'un peu d'amour d'aujourd'hui,
Mais comme une bulle qu'on crève
Mon rêve s'est enfui. L et l. p13*

Ce poème traduit un état d'âme personnel du locuteur qui dit ses souffrances consécutives à sa non satisfaction et à la non réalisation de son rêve qui est aussi évanescent qu'une bulle.

Au plan linguistique il convient de dire que l'œuvre de Birago Diop laisse très peu de place aux innovations et autres emprunts qui sont fréquents dans de nombreux textes poétiques francophones.

2/ Zadi Zaourou

L'œuvre de Zadi, aussi bien poétique que dramaturgique, laisse apparaître certains traits spécifiques caractéristiques de son style en rapport avec son travail sur la langue mais aussi avec ses sources d'inspiration et les idées qu'il professe en fonction de sa vision du monde.

2-1/ Les sources d'inspiration

Une observation attentive de la production textuelle de Zadi révèle une diversité de sources dans lesquelles le poète puise ou dont l'influence est présente dans ses ouvrages.

2-1-1/ Les traditions orales

Elles constituent une source fondamentale pour Zadi. Il s'y réfère constamment pour y emprunter des genres typiques ou encore pour en extraire des illustrations à ses écrits et positions. Il souligne lui-même cette influence dans les notes de l'auteur sur *La guerre des femmes* :

« La guerre des femmes est le résultat d'une fusion de mythes et de légendes. Entrent dans sa composition : la légende du Sultan

Shariar et de Shéhérazade qui est à l'origine des Contes des mille et une nuits ; le mythe de Mamie Wata consacré à ce génie océanique africain ; le mythe Wè de Gnrondékan ; celui de Mahié du pays bété et enfin, le mythe adioukrou des femmes qui, à l'origine des temps, n'avaient qu'un seul amant.⁷⁷ »

Mythes et légendes du terroir africain sont les ferments de cette œuvre. Ils offrent au créateur les éléments fondamentaux qui lui permettent de donner forme à son œuvre. Ces formes littéraires du patrimoine traditionnel oral médiatisées à travers des formes modernes et surtout par l'écrit, dénotent d'un ancrage du poète dans sa culture originelle, dans ses propres racines culturelles. Natasha Raschi attirait déjà notre attention sur ce fait, lorsqu'elle affirmait que

« le renouvellement du théâtre de Côte d'Ivoire passe par la récupération des mythes et des rites, des thématiques et des modalités qui appartiennent à la tradition(...) De façon parallèle, les vers d'ouverture de la poésie-Didiga réfléchissent le style emprunté à cette culture bété authentique source d'inspiration pour Zadi. ⁷⁸»

Ces propos de Natascha Raschi trouvent leur illustration dans l'ouvrage *Fer de lance* que le poète présente comme un Didiga ou encore comme un wyégweu punitif. Le Didiga et le wyégweu sont des formes poétiques propres à la tradition orale en pays bété.

C'est donc avec raison que Raschi affirme que l'élaboration de la poésie de Zadi puise aux sources de la culture authentique de son terroir d'origine ; et que, par ailleurs, l'on peut dire que *Fer de lance est une triste mélodie qui s'élève sur la place du village(...)*

La place du village évoquée dans ces lignes rappelle le lieu d'exécution de ces formes littéraires traditionnelles qui impliquent la

⁷⁷ Zadi Zaourou ; *La guerre des femmes*, Abidjan, Nei / Neter, 2001, p. 7.

⁷⁸ Natascha Raschi ; *Théâtre et poésie de Côte d'Ivoire*, Torino, Harmattan , 2002, pp. 8/9.

participation de tous et donnent libre cours à l'inspiration du poète traditionnel. Mieux, cette œuvre qui est partie intégrante du corpus étudié au cours de ce travail, est un concentré d'une diversité de genres oraux notamment l'épopée, le proverbe et l'élégie.

La dimension épique de *Fer de lance* se révèle dans la séquence ci-dessous :

*Halte là ! langue sorcière et cœur rebelle aux caresses du
vent sacré mon retour printanier !
Et vous ! Lions chauves du Djébel,
Envahissez les chemins interdits,
Justiciers au front de silex !
Marchez !
Des profondeurs de sa tanière le monstre vous observe
Son gosier long héberge la tempête aveugle
Mais vous étranglerez de vos mains vengeresses
Le monstre traqué
Vous en ferez trois quartiers qu'aux portes
De Gibraltar, vous livrez en sacrifice à Mamie Watta
L'orage alors se déchaînera comme par une nuit d'hivernage
et le rire des tabala reprendront en échos
L'appel de leurs obus de mort
Mais vous boirez, soldats, l'orage aux traits de feu F de l p. 91*

Cette séquence se fonde sur les exploits de guerre auxquels le poète invite ses frères. Ce fait est marqué par une dimension de merveilleux, à l'image des épopées. La dimension élégiaque de ce recueil de poèmes de Zadi est ci-dessous illustrée :

*Il mourut Samory Touré
De mort bicéphale – le dard du criquet – et nul parc,
Nul 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 !*

*Et mes cités claironnent les exploits des bourreaux.
De siècle en siècle
La mort étrange allogène sur mes princes valeureux :
Babemba
Samory Touré... F de l. p. 48/49*

Le poète pleure, ici, la négligence dont les résistants africains sont les victimes pendant que leurs bourreaux sont célébrés et immortalisés dans les pays africains.

Enfin, son versant proverbial se justifie dans la séquence reprise ici :

*Le savoir se cueille à la main mais chaque arbuste
Qui surgit du terreau ne saurait l'offrir au passant F de l p.34.*

Ces différentes séquences illustrent l'ancrage de *Fer de lance* dans les traditions orales. Elles sont une source importante d'inspiration pour Zadi Zaourou. Elles mettent aussi en avant la prépondérance de la fonction conative du langage qui apparaît comme une dynamique de l'écriture poétique de Zadi et comme un élément clé de la parole élaborée dans les traditions orales.

2-1-2/ L'ancrage historique de l'écriture de Zadi

Dans *À propos des SOFAS*⁷⁹ Zadi affirme :

« L'œuvre...s'organise tout entière autour d'un fait divers : le châtiment d'un fils indigne par son père... par-delà ce fait divers que les griots dédaignent suprêmement, il y a l'Afrique, son drame, sa querelle d'hier et d'aujourd'hui. C'est cela qu'il s'agit de sauver de l'oubli. C'est sur les immondices que germe et prospère la fleur des champs. Le présent des nations est à leur passé ce qu'est la fleur au

⁷⁹ Zadi Zaourou ; *Les sofas*, Paris, Harmattan, 1983, p.11.

terreau répandu sur la planche du jardin. L'histoire est une source ténébreuse aux mystérieuses vertus. L'eau qu'on y puise peut faire vivre mais elle peut également donner la mort...ma gourde à moi n'est pleine qu'à moitié mais je sais qu'elle vivifiera maints esprits, tous ceux qui, comme moi, croient aux ombres fortes qui la peuplent. Ce sont leurs morts ; nos morts.⁸⁰»

Ces propos de Zadi sont proférés certes dans le cadre de l'œuvre *Les Sofas*, mais il faut reconnaître qu'ils concernent, dans une certaine mesure, toute sa production poétique et théâtrale. Elle est une immortalisation des faits qui ont marqué l'histoire du continent africain. Son œuvre est donc une

« évocation des atroces souffrances subies par les Noirs à l'époque coloniale ; l'occasion permet aussi de rendre hommage aux noms des héros glorieux que le continent africain a su engendrer et de dénoncer le christianisme, complice silencieux de tant d'injustices.⁸¹ »

L'œuvre *Fer de lance* illustre cette situation dans les séquences suivantes :

*Il mourut Toussaint
Toussaint de Saint Domingue
(...)
Il mourut Dessalines
de mort noire et blanche
(...)
Il mourut de même Chaka
de mort bicéphale
Nulle part, nulle effigie dans cités reines et mes villes
De siècle en siècle la mort étrange allogène sur mes princes
Valeureux :
Babemba
Behanzin
Samory*

⁸⁰ Zadi Zaourou ; op. cit. p.13.

⁸¹ Natascha Raschi ; op. cit. p.9.

Amilcar Cabral

(...)

Il mourut de la dague scélérate

le dernier de mes preux

Patrice Aymeri Lumumba

La flamme

*la flamme indomptable comme un glaive sur la gorge des
oligarques repus de la misère des nations F de l. p.46*

Yahweh

L'Afrique te parle par ma voix

Car me revient l'immense épidémie de vautours

-la blanche Europe nous arrivant sur les ailes de l'Esprit

Saint et traînant par-devers elle la grenade ventrue et

La bouche de feu- F de l p.47

Dans la logique de Zadi, les faits évoqués ne constituent que des prétextes. Cette évocation lui donne l'occasion de procéder non seulement à un rappel historique mais aussi et surtout de célébrer des symboles, des modèles de vertus, de les rendre éternels. Il estime que cette histoire fera vivre et constituera le ferment pour un avenir radieux qui s'enrichit de l'expérience passée.

L'ancrage factuel des productions textuelles de Zadi accorde également une place de choix à l'histoire plus récente et aux problèmes qui minent l'Afrique actuelle.

2-1-3/ Expression du moi

Il faut se référer toujours au critique Natascha Raschi pour appréhender cet épanchement à relent intimiste dans les écrits de Zadi. Parlant de l'œuvre de cet auteur, elle note :

« La création poétique suit une architecture structurée selon une évidente continuité thématique et rythmique. Entre mystère et connaissance, entre la stupeur du moi et la passionnalité du Toi, le poète se révèle un intimiste disposé à l'extase ainsi qu'à la

*confidence, pour nous donner une poésie subtile et hermétique qui tend à la quintessence.*⁸²»

L'extase et la confidence suggèrent un épanchement du moi, l'importance accordée à la fonction émotive du langage dans les écrits. Cela est largement perceptible dans l'œuvre *Fer de lance* qui sert d'appui à notre étude :

A moi tes soins jaloux.

...
*Ah ! l'amie. Mon bleu touraco si fier et allègre à souhait
Sur la branche du kôdo*

...
*Que ton cœur me pardonne à moi l'ami
Qu'elle me pardonne, Dowré
Qu'il me pardonne, son cœur si lourd d'un
fardeau maudit. 78/79.*

...
*Flamme
Flamme éclatante ma route assurée
Djihorrolo Djègba – Ô mon rameau de balisier –
Djihorrolo qu'on me pende s'il me fallait renoncer à ta
main-double-attache pour plaire au verdict de mes
crabes sacrés.
Didiga !*

*Dowré,
Je n'ai pour elle qu'amour et déférence.
Qu'amour et déférence...84/85*

Il y a dans ces vers une confidence faite par le poète à son double. Elle est en rapport avec son affection, son amour, sa déférence pour un être désigné de manière imagée mais dont on devine la beauté puisqu'il est identifié à la plante *Djihorrolo*, symbole de la beauté parmi les plantes, chez les bété.

⁸² Natascha Raschi ; op. cit. 9.

2-2/ Le travail sur la langue

Pour analyser le rapport à la langue des poètes du corpus, l'on pourrait partir des propos suivants :

« Il n y a de poésie qu'autant qu'il y a méditation sur le langage, et à chaque pas réinvention de ce langage. Ce qui implique de briser les cadres fixes du langage, les règles de la grammaire, les lois du discours.⁸³ »

La poésie résulterait, selon le poète Aragon, de combinaisons linguistiques spécifiques augmentant la perceptibilité de certains traits verbaux. Pour cela, le poète joue avec les unités lexicales, les modifie aussi bien au niveau sémantique qu'au niveau de leur structuration dans la chaîne parlée. Toutes ces opérations de transfiguration, de transfert visent à développer la perceptibilité du discours et donner un pouvoir neuf aux mots. L'œuvre de Zadi ne déroge pas à ce principe fondamental dans l'élaboration poétique.

Son travail sur la langue consiste non seulement en une désorganisation de la langue d'écriture mais à son adaptation à la réalité locale ou poétique qu'il veut traduire. Ses travaux de recherche sur la parole poétique illustrent cette situation de captation et d'adaptation linguistique. Cette pratique est justifiée dans son œuvre *Césarienne* par le foisonnement des éléments lexicaux issus du terroir et dont l'explication en notes est utile pour la compréhension plus complète de l'œuvre. Une bonne partie des notes figurant dans les *Notes sur Césarienne*⁸⁴ sont des termes bété, l'ethnie du poète et donc

⁸³ Aragon cité par J. Y. Delbreuille ; *quand le sens glisse sous le son*, Poétique n°106, p.199.

⁸⁴ Zadi Zaourou ; *Césarienne*, Abidjan, CEDA, 1984, p. 74.

non accessibles pour un lecteur étranger à cette langue. Dans *Fer de lance*, l'on note une forte présence d'indices linguistiques liés à des emprunts à son terroir linguistique :

Ma saine voix tissée de kagnè !

...

Flamme

Flamme éclatante ma route assurée

Djihorrolo

...

Ombre à la voix de pigeon

Soukoukalba terreur de l'iroko.

Les lexies *kagnè*, *djihorrolo* et *soukoukalba* sont empruntées au terroir linguistique bété, langue du poète ; selon les notes paratextuelles. Elles traduisent la marge de liberté que se donne le poète pour faire interagir diverses entités linguistiques dans sa production poétique.

Il y a en outre, au niveau de la langue, un fait caractéristique du style de Zadi. C'est, dans *Fer de lance*, la fonction conative qui est utilisée comme modalité de style :

Dowré

Scrute en chantant le ciel si gras d'étoiles repues.

Le ciel aux étoiles.

Scrute le ciel mon frère et dis au firmament que mon œil les dénombre ;

Par milliers par milliers de milliers, les

étoiles orphelines dont l'assemblée s'agite là, sous ton regard qui s'effare

Didiga ! F de l p.63

Chante Dowré le dard de ma langue langue d'iguane pour que renaisse le temps des enfances paisibles.

Nomme-moi par trois fois

Dowré mon frère :

...

*Nomme-moi tel et que raidisse à mon commandement
la folle légion des calaos venus des ventres du ciel
pour agacer le timbre de ma voix
Okpo !
Didiga-leurs-crocs-pétrifiés F de l p. 101.*

L'on fait le constat d'une présence dominante de la fonction conative du langage dans cette séquence. On peut même dire que c'est un discours poétique à la deuxième personne en ce sens que les variantes stylistiques de la deuxième personne que sont les apostrophes, les impératifs y ont une place de choix. Ces procédés très présents dans la poésie de Zadi ne manquent pas de lui conférer un cachet spécial sur lequel l'on aura l'occasion de revenir un peu plus tard.

3/ Léopold Sédar Senghor.

L'œuvre de Senghor, elle aussi, dévoile une richesse diversifiée qui demeure, malgré toutes les influences possibles, rattachée à l'Afrique et à ses traditions esthétiques et culturelles.

3-1/ L'histoire en toile de fond à la création poétique

L'histoire de l'Afrique constitue un facteur clé de l'élaboration poétique de Senghor. L'ensemble de son œuvre trace une certaine vision de l'Afrique qui se trouve résumée dans les termes suivants :

« L'œuvre de Senghor est marquée par une certaine vision de l'Afrique. A l'Afrique du présent, colonisée, exploitée, dépersonnalisée et angoissée, offerte en victime expiatoire à une guerre dévorante. À cette Afrique là, Senghor oppose celle qu'il est convenu d'appeler le « royaume d'enfance ». Senghor invoque cette Afrique perdue qu'il érige en un mythe où tout est beauté, pureté,

innocence : la nature et les hommes, les rapports sociaux, les religions et les activités économiques.⁸⁵ »

Dans cette histoire Senghor trouve de hauts faits et des héros qu'il juge digne de célébration et de louange. C'est ainsi qu'on a, dans les *Elégies majeures*, la louange adressée aux héros de la mythique Carthage :

*Oui ! tu voyais, sur la mer du Milieu, des flottes d'honneur
engagées, lancées comme des vols de milans blancs
L'audace contre le courage, la résistance la patience, et la
passion parfaite la sage raison.
Je ne lamente pas ta défaite Hannibal. La mort en Bithynie
te trouva droit debout
Héros sombre et sans ombre.
Ce soir, telle la stèle sur le promontoire, les pieds vineux
dans la boue du désastre
Je ne chante pas ton courage : en lettre d'or et sur le marbre
Noir Hannibal, je rythme ta passion aux yeux de lynx. E m p.48
L'on a également la séquence suivante :*

*Dans ton palais maure à Carthage, je t'ai nommé, toi Com
battant extrême
Yeux d'acier et d'azur, menton de proue et fils du Peuple de
la Mer
Venu dernier pour l'accomplissement de la Parole.
De ton regard, et circulaire aux quatre horizons de l'Afrique,
tu en a pris le nombre d'or
Et tu l'as remontée du cap Blanc au cap des Tempêtes
Pour en mesurer la structure et l'asseoir sur ses fondations
capsiennes.
(...)
Je salue ton salut à l'Afrique : aux faces noires d'ivoires
comme aux visages vermeils
...
Ce soir, où tu salues l'Afrique d'un seul salut de tes deux
mains unies*

⁸⁵ *Littératures francophones Afrique Caraïbes –Océan indien*, Paris, Clef, 1994, p.242.

Je te salue de ton salut de paix, toi Combattant ultime ! E m p.50.

Hannibal est un héros de la légendaire ville de Carthage de l'histoire de l'Afrique que Senghor décide de célébrer pour sa bravoure et sa détermination dans le combat multiséculaire pour l'honneur de l'Afrique toute entière. C'est donc l'histoire de l'Afrique qui lui sert de base pour chanter des valeurs chères dont notamment le sens de l'honneur, du courage et de la conviction.

3-2/ Transposition de visions d'enfance

Senghor, lui-même, disait dans une correspondance:

(...) j'ai dit que je restais marqué, ma vie durant, par les visions que j'avais eues, dans mon enfance sérène, quand je voyais se dérouler, sur les tann, la procession des morts de l'année, tandis que les petits bergers, mes camarades, avaient vu les Esprits, je veux dire les dieux eux-mêmes : leur avaient parlé. Une bonne partie de mes poèmes, je l'ai dit ailleurs, sont l'expression de ces visions⁸⁶.

Le poème *Joal*⁸⁷ de Senghor vient à propos pour illustrer cette représentation de l'enfance dans la poésie senghorienne :

*Joal !
Je me rappelle
Je me rappelle les signares à l'ombre verte des vérandas
Les signares aux yeux surréels comme un clair de lune
Sur la grève
Je me rappelle les fastes du Couchant
Où Koumba N'Dofène voulait faire tailler son manteau royal
Je me rappelle les festins funèbres fumant du sang
Des taureaux égorgés
Du bruit des querelles, des rhapsodies des griots.
Je me rappelle les voix païennes rythmant le Tantum ergo,*

⁸⁶ L. S. Senghor; op. cit p. 95.

⁸⁷ L. S. Senghor ; *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990, p. 17/18.

*Et les processions et les palmes et les arcs de triomphe.
 Je me rappelle la danse des filles nubiles
 Les chœurs de lutte-oh ! La danse finale des jeunes hommes,
 buste
 Penché élançé, et le pur cri d'amour des femmes
 - kor siga !
 je me rappelle, je me rappelle...
 Ma tête rythmant
 Quelle marche lasse le long des jours d'Europe où parfois
 Apparaît un jazz qui sanglote sanglote sanglote.*

Ce poème de Senghor relate avec des détails impressionnants ce que Senghor, lui-même, nomme le royaume d'enfance et qui se caractérise par la beauté naturelle, la forte cohésion entre les éléments de la nature et les activités des hommes. Ce royaume contraste totalement avec l'actualité. D'où le sentiment de nostalgie qui est évoqué avec l'image du jazz sanglotant et de la tête rythmant.

Ces visions, ces dieux qui peuplent l'œuvre de Senghor sont puisés aux sources de la culture africaine. C'est à juste titre qu'il évoque la métaphore *des lamantins qui vont boire à la source* :

« *En vérité nous sommes comme des lamantins, qui, selon le mythe africain, vont boire à la source, comme jadis, lorsqu'ils étaient quadrupèdes - ou homme. Je ne sais plus au juste si c'est là mythe ou histoire naturelle.*⁸⁸ »

Les sources sont non seulement le passé fabuleux de l'Afrique avec ses héros mythiques mais aussi et surtout tous les faits et valeurs exprimant l'âme africaine et qui constituent un portique ouvert pour la découverte de l'Afrique et des Africains. A cet titre, la poésie de Senghor est une révélation sur le nègre ; ce que tend à justifier les assertions suivantes d'Alain Bosquet⁸⁹ sur la poésie :

⁸⁸ L.S. Senghor ; Postface à *Ethiopiennes*, op. cit. p.160.

⁸⁹ A. Bosquet ; *Lettre à poète lettre à un continent*, op.cit. p. 75 à 78.

« J'ai donc fait, par vos poèmes, l'apprentissage de la négritude(...) je découvrais une vibration inconnue pour moi, un vocabulaire qui roulait ses rocs et ses écorces, un esprit qui ne correspondait pas à celui de mes latitudes...vos trois kintars d'ivoire, votre stratégie des fourmis, votre aube sur les tamarins n'étaient pas qu'exotisme ou douce magie ; ils devenaient, avec lenteur, avec bonheur, partie de mes propres horizons intimes. »

Il continue pour dire que la poésie africaine est en rapport harmonieux avec les gestes quotidiens, la vie quotidienne des Africains :

« Je crois que vous voir sur votre sol, au milieu de vos compatriotes, m'a soudain suggéré un diapason entre votre verbe et les gestes quotidiens, non seulement des hommes, mais aussi, s'il se peut, des arbres et des oiseaux. »

Au-delà des mythes qu'elle véhicule, la poésie de Senghor constitue un large panorama sur le quotidien des peuples africains où tous les êtres, tous les phénomènes et toutes les choses tissent des rapports harmonieux empreints de poésie. La poésie est en toute chose, en tout être en tout phénomène et en toute action. C'est pourquoi

« les pêcheurs de Kayar, quand ils déposent leur thiof sur le sable plus blanc que neige, avec solennité et grâce, ont, dans les mains et les sourcils, la taille et les genoux, une prière qu'il n'est point nécessaire de proférer...et que, A Joal, pour encourager leur monture, c'est-à-dire le cocotier aux façons de pur sang, les adolescents chevauchent des phrases au souffle d'alizé. »⁹⁰

Ce propos apporte la preuve que la vie quotidienne des peuples africains est rythmée par la poésie depuis les jeux d'enfants jusqu'à l'exécution des tâches quotidiennes.

⁹⁰ L.S. Senghor; op. cit. p. 88.

3-3/ Le travail sur la langue

Ecrivant au confluent de diverses aires linguistiques, Senghor est un poète dont la langue de travail est fortement originale à l'instar de bon nombre de poètes francophones. Pour qualifier sa langue Pierre Emmanuel disait :

*« Ce français d'ébène aux odeurs si cambrées
Aux rythmes rutilants des cymbales. ⁹¹ »*

Et Senghor lui-même de renchérir :

*« Ils ont inséré leurs néologismes pas toujours exotiques,
leurs images folles et leurs rythmes syncopés dans le génie de la
langue française...⁹² »*

Les poètes du corpus ont fait de leur double appartenance linguistique un riche vivier qui contribue à rendre dynamique leurs créations poétiques. L'élaboration poétique s'enrichit alors par le moyen des innovations linguistiques qui confèrent au texte d'une plus grande expressivité.

⁹¹ L.S. Senghor; op. cit p. 83.

⁹² L.S. Senghor; op. cit p. 88.

Deux aspects fondamentaux ont constitué les axes d'étude de ce chapitre. Tous les deux envisageaient de mettre en évidence la capacité de l'œuvre à exprimer le poète. De ce point de vue, il est clair que des déterminants sociohistoriques, territoriaux et culturels sont susceptibles d'influer sur les productions poétiques de nos auteurs.

Le macro espace de référence des poètes francophones est l'Afrique. Tous s'y réfèrent à travers un foisonnement d'images qui mettent en évidence son paysage, sa flore, sa faune et ses caractérisations géographiques. L'univers africain constitue ainsi un élément essentiel dans la structuration de la parole poétique africaine francophone.

L'environnement local constitue, quant à lui, le micro espace. C'est en cela que chaque poète évoque les lieux qui lui sont propres et en rapport avec sa spécificité régionale, nationale ou même ethnique. Il est clair que les poètes du corpus, dans le même temps qu'ils font référence au terroir et donc à la culture d'origine immédiate, ne manquent pas de refléter toute l'Afrique dans leurs œuvres.

A ces facteurs, il y a lieu d'ajouter la dimension linguistique qui constitue une variable essentielle dans les écrits des poètes du corpus et, partant, de nombreux poètes francophones.

Il ressort que l'empreinte du territoire sur l'expression et dans l'expression littéraire et surtout poétique, en ce qui nous concerne ici, est indéniable. Cela demande donc la prise en compte de la relation de l'œuvre à son milieu de production qui implique l'environnement sociolinguistique et les divers aspects que la poésie est à même d'exprimer ; il s'agit notamment des aspects esthétiques,

sémantiques symboliques et idéologiques. Ce point de vue est en accord parfait avec l’assertion qui dit que :

« la littérature embrasse les valeurs de l’espace. Elle exprime aussi bien celles qui relèvent du projet vital de base d’une société (exister, habiter, se défendre, survivre) que celles répondant à ses aspirations les plus intimes, à ses croyances.⁹³ »

La poésie ne déroge pas à cette règle intrinsèque à toute la littérature. Et nos poètes de référence sont largement redevables à leurs espaces respectifs.

⁹³Antonella Emina ; op.cit. p. 19.

CHAPITRE III

FONCTIONNEMENT DU MOT DANS L'ELABORATION POETIQUE

Dans l'étude des facteurs de l'élaboration poétique, les chapitres I et II ont permis l'établissement de deux états spécifiques en ce qui concerne le fait poétique. Il réside surtout, pour le poète, dans la recherche de la perfection langagière pour l'expression des valeurs de son espace et son espace extérieur constitué tant par le savoir acquis du fait de la conscience ancestrale que de son vécu quotidien.

Si tel est, assez sommairement, un aspect essentiel du fait poétique, il sera question de s'interroger dans, ce chapitre, sur les mécanismes de mise en œuvre du poème. Cette interrogation porte essentiellement sur les choix lexicaux et l'écriture technique du texte poétique. En clair, comment le mot se poétise-t-il ?

Pour atteindre cet objectif, le présent chapitre sera structuré autour de trois axes. Pendant que le premier axe s'évertuera à analyser la capacité du mot à retenir l'attention du fait de sa prégnance sociale ou encore de sa polarisation, le second étudiera le décroisement isotopique comme technique de poétisation du mot. Quant au dernier, il analysera les procédés d'encodage paragrammatiques qui interviennent dans l'élaboration du discours poétique.

// Le mot vecteur de stimuli stylistiques

Dans l'optique de cerner cette notion qui rend compte d'un aspect important lié à la pesanteur du mot, à son poids et à sa capacité à attirer l'attention grâce à son originalité dans la séquence textuelle, nous aurons recours à la théorie du stimulus de Riffaterre. Dans celle-ci, le mot n'est plus un élément neutre mais plutôt une réalité marquée : c'est pour cela qu'il pense que :

« tout membre d'une collectivité parlante trouve non pas des mots neutres 'linguistiques', libre des appréciations et des orientations d'autrui, mais les mots habités par des voix autres...tout mot de son propre contexte provient d'un autre contexte, déjà marqué par l'interprétation d'autrui. Sa pensée ne rencontre que des mots déjà occupés.⁹⁴ »

L'absence de neutralité qui peut caractériser un mot le met en évidence et en fait un élément distingué dans la chaîne parlée. Celui-ci devient du coup un stimulus stylistique. Cela signifie qu'il est un élément matériel qui suscite une attention particulière.

La référence au stimulus stylistique de Riffaterre est révélatrice de la capacité du mot à générer des faits de style. En admettant que le fait de style est une donnée textuelle observable du fait de sa récurrence ou de sa perceptibilité et que l'effet de style apparaît dès lors qu'un segment rompt une certaine prévisibilité et se présente comme un pôle d'attention du fait qu'il crée la surprise en rompant une sorte de pattern et devient perceptible.

⁹⁴Bakhtine ; *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 50.

Le fait de style est alors le résultat de la rupture d'un horizon d'attente à la réception. Dans une dynamique structurale où, dans le texte poétique, les unités textuelles obéissent à un réseau de lois, le stimulus sera donc un mot qui apparaît dans un univers sémantique autre que sa sphère conceptuelle ou encore dans un environnement linguistique auquel il est étranger du fait de sa forme ou de son système linguistique de référence. Comme on le constate, le mot est un vecteur de fait de style sur le plan de l'énoncé. Il l'est aussi en fonction de sa composition sémantique propre, en fonction de la plurivalence dont il peut-être le porteur. Il est susceptible de faire appel à d'autres discours. Une telle approche met en évidence la primauté du cadre contextuel. C'est en cela que l'on admet que :

« les effets où se manifestent cette fonction (la fonction poétique) n'existent pas en eux-mêmes, mais dans une opposition binaire dont l'autre pôle (le premier étant les traits significatifs eux-mêmes) est le contexte qu'ils rompent de manière non prévisible.⁹⁵ »

Cette imprévisibilité peut résider au niveau purement linguistique. Ceci apparaît aussi bien chez Birago Diop que chez Zadi :

*« Dieu seul est Dieu, Mohammed rassoul Allah ! »
La voix du muezzin bondit s'éteint sur les dômes,
S'enfle, s'étend, puis s'éteint au loin là-bas...
Lentement se courbent les corps de nos hommes... E m
p.58.*

Chez Zadi on a :

⁹⁵ Dictionnaire encyclopédique de linguistique et des sciences du langage, p. 447.

*Ah ! ces vrilles poilues et pourrissantes empesant ma
langue*

et mon palais

Vibre Dôdô

Que je dévore ma part de sente

Roucoule Dôdô

Que m'égare à mon tour le sentier des mystères

Rugis

Ah ! rugis mon arc d'étranges veillées F de l p. 59

Djègba

ô l'éclair de mes nuits d'égarement

Luciole

*Luciole salvatrice parmi les ronces de nuit qui ma guettent :
ronces conjurées !*

Flamme

Flamme éclatante ma route assurée

Djihorrolo

Djihorrolo Djègba – ô mon rameau de baliser –

Djihorrolo qu'on me pende s'il fallait renoncer à ta

*main-double-attache pour me plaire au verdict de mes
crabes sacrés.*

Didiga ! F de l p. 84

Dans un discours d'expressions françaises ces unités lexicales créent absolument une tâche perceptible par leur étrangeté. Elles suscitent un questionnement et contribuent à construire l'ambiguïté du texte dans lequel elles apparaissent. Pour cela, elles participent de la poétisation de la séquence dans la mesure où l'ambiguïté est un trait de la poésie.

La capacité du mot à engendrer et à provoquer l'émotion poétique se perçoit davantage à partir du point de vue suivant des philologues slaves pour qui

*« ce qui prime dans tout art c'est le signe. C'est
précisément de la manière dont le signe est traité, par l'attitude*

*que le créateur d'art adopte à l'égard du signe que l'art naît ou ne naît pas, se distingue ou ne se distingue pas*⁹⁶»

En poésie, ce traitement particulier dont parlent ces philologues s'applique au mot, projection du signe linguistique. Et, l'attitude du créateur consiste à le '*charger de suggestions diverses*' de sorte que les objets ne soient point nommés, ce qui, selon Mallarmé, supprimerait les trois quarts de la puissance poétique, mais suggérés. Ainsi chargés,

*« les mots produisent une sorte de continu formel dont émane peu à peu une densité intellectuelle et sentimentale impossible sans eux*⁹⁷ ».

Ces qualités, le mot les génère à travers une représentation du monde qu'il contient en lui-même selon le point de vue de Zadi qui dit que

*« toute réalité du monde est contenue tout entière dans les mots et rien que dans les mots. C'est donc en analysant minutieusement leur structure, leurs sens, significations et valeurs, leur rapport et leur charge idéologique qu'il sera possible de vivre dans toute son ampleur et dans toute sa complexité, l'univers symbolique.*⁹⁸»

Le mot exprime le monde, il est la clé de l'univers. Un univers pluriel qui comporte aussi bien les mythes, les contes et légendes initiatiques et profanes que de simples objets, de simples êtres ou de simples phénomènes. Dans la parole, le mot permet au poète d'exprimer selon Césaire

⁹⁶Zadi Zaourou; op. cit. p. 22.

⁹⁷ Roland Barthes cité par Zadi Zaourou ; op. cit. p. 32.

⁹⁸ Zadi Zaourou; op. cit. p. 493.

« tout son être. Ce qui préside au poème c'est l'expérience tout entière, toutes les formes animées, tous les désirs éprouvés, tous les rêves, toutes les images reçues ou saisies, tous le poids du corps, tout le poids de l'esprit. Tout le possible. Autour du poème qui va se faire, le tourbillon précieux ; le moi, le soi, le monde. Et les plus insolites coudolements, tous les passés, tous les avens, tous les flux, tous les rayons. Le corps n'est plus sourd ou aveugle. Tout a droit à la vie. Tout est appelé. Tout attend....le tout individuel rebrassé par l'inspiration poétique. Et de manière plus troublante, le tout cosmique.⁹⁹»

Tout l'être, l'expérience tout entière, les désirs éprouvés, tout le possible qu'il est chargé d'exprimer, il ne le véhicule pas seulement à travers des structures purement internes. C'est plutôt par un mécanisme de renvois allusifs qu'il sera possible de le faire. Cela implique parfois des transpositions lexicales, c'est-à-dire qu'une unité lexicale est intégrée dans une séquence où on ne l'attend pas communément. Elle y prend place et crée une marque distinguée du fait de son statut linguistique, de sa charge idéologique, de sa valeur sociologique ou historique. Par ce mécanisme, le stimulus stylistique fait appel à un univers culturel, à un macrocontexte marqué par un ensemble de connaissances extratextuelles.

La lexie *Boribana* que Zadi insère dans son texte offre une illustration à ce fait :

*Nous avons inexorablement marché vers des fonds
d'abîme.
Et nous nous y sommes écroulés dans ces fonds
d'abîmes
Nous y avons goûté au mortel téton du Néant.*

⁹⁹ Zadi Zaourou; op. cit. p. 484.

Boribana !

...

Ne comprendra jamais mon chant mystérieux

Celui là qui n'était pas à

BORIBANA !

Trêve de querelle

Dowré ! F de l p.33

En note de bas de page, le poète donne l'explication suivante à cette lexie :

Boribana : du bambara « bori » qui signifie courir et « bana » qui veut dire fini. D'où « boribana » : fini de courir ou, mieux, fin de cavale, fin de course, s'emploie pour quelqu'un qui est en fuite qui est traqué et qui, se trouvant dos au mur, est contraint de faire face et de se défendre. Ici, allusion est faite aux exactions extrêmes auxquelles les colons avaient soumis les peuples africains.

Le mot *BORIBANA* rappelle à l'esprit, sur le plan historique, la grande et longue guerre de résistance que Samory livra contre la domination occidentale. Lorsque le poète dit :

Ne comprendra jamais mon chant mystérieux

Celui là qui n'était pas à

BORIBANA !

Il y a dans ces vers l'évocation d'un lieu mémorable pour ceux qui l'ont fréquenté. En effet, *BORIBANA* est le lieu de replis de Samory lorsqu'il était cerné par les forces occidentales :

« (...) dans un grand mouvement, l'almamy se retrouva à Dabakala où il installe son quartier général. Mais le plan impérialiste se précise. Il a pour but de fermer à Samory toutes les ouvertures vers l'ouest et vers le nord, et de boucler toutes les frontières.

Pendant ce temps, Samory est dans les hautes vallées du Bandama et du Sassandra où il fait construire un village fortifié qu'il baptise « BORIBANA ». C'est à BORIBANA que se tient autour de l'almamy un grand conseil de guerre(...) »¹⁰⁰

L'évocation de BORIBANA revêt une double référence. Elle a, d'abord, une importance linguistique. Ce terme est emprunté au bambara. Il est, par ailleurs, un signe révélateur de tout un univers sociohistorique. Son importance n'est perceptible que pour celui qui possède l'arrière-fond historique qui est mis en avant.

Chez Birago Diop aussi, des éléments de cette dimension apparaissent à la page 55

Quand réveillant la terre d'El-Kanesie

*D'impossibles miracles s'accompliront
Les lumières jaillissent de vos fronts
Rendent à votre Afrique sa frénésie.*

Le signe transposé pour sa teneur et son expressivité dans cette séquence est bien *El-Kanesie*.

Senghor, lui aussi, respecte cette donne. Pour preuve, il transpose des unités lexicales faisant appel à un monde extra linguistique réel, imaginaire, historique ou mythologique :

*C'est bien toi ce soulèvement soudain dans ma poitrine, ces
Palmes harmonieuses
Qui du fondement de mon être, jusqu'au front d'ébène bleue
De mon père
S'agite, sous la menace de l'orage.
Qui salue le palais de marbre maure, asymétrique, et le
souvenir de Carthage.*

¹⁰⁰ Extrait de « Regard sur le passé » Bembeya Jazz de Guinée cité par Zadi Zaourou ; *Les sofas*, op.cit. p. 17.

*Embaume les lauriers de leur parfum berbère, lorsque
légère sur la brise rose
Les hirondelles striquent de cris leurs arabesques d'ombre.
Et de nouveau le coup de foudre dans l'aorte, et flamboient
les palmiers jumeaux. E m. p 45.*

La lexie pertinente dans cette séquence est *Carthage*. Sa présence dans le texte ne manque pas de rappeler à l'esprit toute l'histoire, tous les mythes liés à cette ville.

Ces unités perceptibles par leur immersion évoquent tout un univers socio culturel ou linguistique. C'est leur teneur qui fait qu'elles suscitent l'attention. Elles répondent à une volonté de renvois allusifs.

S'il convient d'admettre que le stimulus est la résultante de la rupture dans la continuité des éléments prévisibles et avérés du texte, c'est le lieu de préciser qu'il n'est pas absolument lié à une imprévisibilité. Il est davantage la conséquence d'un signe encodé dans la production textuelle. Ce signe, qui constitue un impératif de lecture, est toujours révélateur d'un ailleurs inscrit dans la production textuelle par l'intermédiaire des mots. Le déchiffrement permet d'accéder à la vérité cachée derrière ce mot et qui, du coup, devient un masque tel que le précise Zadi dans l'affirmation ci-dessous :

*Chez nous
Même les mots portent des masques
A l'image des divins esprits
Qui dansent sous les cônes de raphia¹⁰¹*

¹⁰¹ Zadi Zaourou ; Césarienne, op. cit. p. 8.

L'on assiste à une métamorphose du mot qui s'enrichit d'apports extérieurs aussi bien culturels que symboliques et historiques. Il est alors multivalent. C'est le domaine où foisonnent les images imprégnées des milieux symboliques et culturels.

L'analyse des propriétés stylistiques de la parole poétique à partir du statut du mot peut procéder des rapports du mot avec son environnement linguistique immédiat ; non plus dans la dynamique d'un mot en aventure sémantique mais dans la logique d'un mot révélateur de conflits sociaux ou encore dans la perspective d'un mot qui, du fait de sa répercussion dans l'esprit, constitue un stimulus stylistique. Ce mot est délibérément intégré par le créateur et répond à un souci de codification d'un message qu'il appartient au lecteur de décoder. A la limite, c'est une identité remarquable.

Le stimulus stylistique qui engendre l'identité remarquable intervient dans la problématique de la production et de la réception de la parole poétique. Le travail poétique atteint, dès lors, le stade de l'établissement d'une nécessaire communication, d'un échange de savoir entre l'encodeur et le destinataire du message. Des éléments factuels, historiques ou sociaux propres aux champs de connaissance de l'encodeur se trouvent encodés dans le discours que le récepteur devra percevoir ou détecter à la lumière de sa propre expérience. Faute de quoi, toutes les attentes ne seront pas satisfaites.

1-/ Le stimulus stylistique à la production du texte

Au niveau de la production, l'identité remarquable est le fait de l'encodeur. Elle réside dans la sélection, la constitution et la mise en mouvement sur la chaîne parlée de certains traits linguistiques sensibles qui suscitent l'attention. Cela d'autant plus que

« l'œuvre d'art est le fait chez le créateur, d'un processus d'organisation en vertu duquel expériences personnelles, faits, valeurs, significations s'incorporent à un matériau pour ne plus faire qu'un avec lui, s'assimiler à lui¹⁰² ».

C'est dire tout simplement que l'œuvre est le résultat d'un processus d'encodage par lequel le créateur sélectionne et introduit dans le texte poétique des éléments en rapport avec son être ou un savoir factuel, linguistique ou symbolique. La création poétique prend en compte des signes, des symboles liés au créateur dans la production de l'énoncé, comme le signifie Senghor :

(...) à Dakar j'ai vécu le mythe, essentiel, de l'Afrique. D'une part l'Afrique depuis cinq siècles, comme le Christ, crucifié par la traite des Nègres et la colonisation, mais l'Afrique rédimée et, par ses souffrances, rachetant le monde, ressuscitant pour apporter sa contribution à la germination d'une civilisation pan humaine ; d'autre part, l'Afrique Afrique noire, féminité, Amour, Poésie !!, qui apparaît ici, dans la dernière des Elégies majeures, sous la figure de la Reine de Saba, avec qui, pendant des années, j'ai vécu en adoration. En vérité, chacune des élégies que voici exprime un mythe, ancien ou actuel.¹⁰³ »

¹⁰² Umberto Eco; op. cit. p. 46.

¹⁰³ L. S. Senghor; op. cit. 101.

L'on fait, dans ce propos de Senghor, la découverte du parti pris du locuteur d'intégrer dans ses écrits des éléments qui l'on marqué et qu'il souhaite transmettre à ses lecteurs. La tâche leur revient de pouvoir les décoder et de percevoir ainsi ce qu'il a voulu partager avec eux.

2/ Le stimulus stylistique à la réception du texte

La notion de réception place le lecteur au centre de l'analyse stylistique. C'est à lui que revient la tâche d'identifier dans le discours les signes dotés des caractères spécifiques. Ces signes, Molinié les appelle des éléments marqués. Pour lui, *le sentiment de marquage est lié à la culture du récepteur*. Elle consiste en un repérage par l'archi lecteur, de traits socio linguistiques perceptibles dans le discours. Ces traits sont marqués de valeurs que l'histoire ou la dimension spatiale leur confère. Les lexies ainsi identifiables se distinguent par les effets par évocation, les allusions culturelles qu'elles suscitent chez le récepteur. Cette expressivité détectée est le fait de l'existence de significations et de valeurs issues de ses expériences antérieures et susceptibles de se fondre avec les qualités présentées par l'œuvre.

Il est essentiel de préciser la notion de réception qui, dans une certaine mesure, s'assimile au consommateur dont le rôle dans la perception du stimulus stylistique est indéniable. Le récepteur/consommateur joue un rôle premier dans la perception des éléments marqués en ce sens qu'ils sont liés à sa sensibilité personnelle tel que Umberto l'explique :

« Chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre.¹⁰⁴ »

Pour expliquer ces facteurs, il importe de se référer au mot Boribana précédemment analysé.

Il est clair que tous les lecteurs n'auraient pas la même réaction face à cette lexie. Pour certains, elle n'est qu'exotisme, un simple néologisme ou encore un vocable inconnu intégré à la langue française. Pour ceux-là, c'est surtout l'aspect phonique qui attire l'attention. L'élément en question n'est opératoire qu'au niveau essentiellement linguistique. En revanche, pour ceux qui possèdent le substrat culturel que le poète met en cours dans cette lexie, c'est tout un monde qui se déploie sous leurs yeux ou dans leur imagination en fonction de leur sensibilité personnelle, de leur culture.

Cette observation introduit une dimension subjective dans l'étude littéraire. Toutefois, elle est consécutive à la découverte de données objectives perçues dans le matériel linguistique.

Trois notions développées dans l'analyse du langage poétique permettent de cerner de façon explicite le concept d'identité remarquable. Ce sont les notions de référence, de suggestion et de suggestion dirigée¹⁰⁵.

¹⁰⁴Umberto Eco; op. cit. p. 17.

¹⁰⁵ C'est dans son ouvrage l'œuvre ouverte qu'Umberto expose ces trois notions. Celle de référence ayant été exposée, nous nous limiterons à la suggestion et à la suggestion dirigée. Pour la suggestion, il invite à examiner la phrase "cet homme vient de Bassora". Selon lui, cette phrase aura des effets différents si elle s'adresse à un irakien ou à un homme inculte. Par contre, chez un troisième auditeur le nom de Bassora pourra éveiller le souvenir d'un lieu imaginaire. Ce nom, toujours selon Umberto, sera d'être un stimulus qui renvoie à un signifié. Il deviendra alors le centre d'un champ linguistique, d'un réseau associatif de souvenirs et de sentiments. Il introduira dans une atmosphère exotique.

La référence selon Umberto, fonctionne par appel à une expérience antérieure pour éclairer une expérience en cours. La suggestion dévoile, par le biais des unités linguistiques, un réseau associatif, un monde de souvenir prêté au lecteur. La suggestion dirigée opère par le déroulement d'un champ de suggestion. Ces trois notions mettent en évidence la vertu suggestive que possède le concept de stimulus stylistique, vertu également essentielle dans la parole poétique. Cette vertu, une fois de plus, fonctionne à la réception de sorte que :

« À la perception actuelle d'un stimulus, le sujet incorpore le souvenir de ces perceptions précédentes ; c'est par là seulement qu'il peut donner forme à l'expérience en cours.¹⁰⁶ »

La séquence *Réminiscence* dans l'œuvre de Birago semble pertinente pour illustrer cette notion de souvenir et de perceptions précédentes dans la compréhension ou l'identification des éléments marqués. La réminiscence est le retour à l'esprit d'une image

Il conclut que plus la culture de l'auditeur sera imprécise ou vive son imagination, plus sa réaction ne sera fluide et indéterminée, avec des contours flous et estompés. La différence au niveau de chaque auditeur ne réside pas dans la structure mais dans le récepteur. Enfin précise-t-il, en disant Bassora, le narrateur n'entend pas seulement référer à une ville déterminée, mais à tout un monde de souvenirs qu'il prête à son auditeur. Il sait aussi qu'il ne doit compter sur une sphère de réactions identiques chez chacun des auditeurs présents ; ou s'il les a choisis de façon qu'ils se trouvent dans les mêmes conditions psychologiques et culturelles, c'est qu'il entend précisément réaliser une communication dont l'effet sera à la fois indéfini et limité selon ce qu'on pourrait appeler un champ de suggestion. Le lieu et le moment où il prononce la phrase, l'auditeur auquel elle s'adresse, assurent une certaine unité de ce champ.

Pour ce qui est de la suggestion dirigée, il choisit de partir de faits relatifs à la mythologie grecque. Aussi choisit-il l'histoire de PHEDRE. Pour notre auteur, un simple énoncé généalogique de PHEDRE doit remplir le spectateur d'horreur : Minos est son père et Pasiphaé, sa mère. Minos étant redoutables par son caractère infernal, et Pasiphaé repoussante par un acte qui la rendit célèbre, cette affiliation crée autour d'elle un halo d'horreur. Et , la seule mention de ces personnages mythique ouvre à l'imagination un nouveau champ de suggestion.

¹⁰⁶ Umberto Eco; op. cit. p. 47.

exprimant un état de connaissances imprécises mais susceptibles d'influencer l'état actuel d'une chose, ou d'influencer un point de vue.

Les réminiscences sont effectives avec les noms de lieux. Les lieux compriment toujours en eux des souvenirs plus ou moins diffus et dont la seule évocation plonge l'être dans l'univers de ces visions dominées par la tonalité affective :

*Saint Louis au bord de l'océan
Paresseusement endormie
Quel songe bleu vers le néant
Hantait tes nuits toutes amies
Saint Louis au bord de l'océan ? L et l. p.25.
Saint Louis
Près de l'océan qui t'empêche de vivre
La vague du désert roule à l'horizon ;
Calme tu dors et le soleil qui t'enivre
Te berce à l'éclat de ses brûlants rayons
Et mon âme saoule des rêves des livres
Voudrait entrevoir tes sourdes visions
Elle voudrait ouïr ta voix qui s'est tue
Et le murmure de tes nuits révolues
Où s'agitaient tes pensers vers l'avenir. L et l. p.53.*

L'objet dont parle le poète ici la ville de Saint Louis. Pour lui, cette ville est associée à de nombreux souvenirs et son évocation ne manque pas de réveiller ces éléments enfouis au fond de lui. Il en sera pareil pour tout lecteur connaissant cette ville, l'ayant habité et donc, ayant gardé d'elle des souvenirs aussi vagues que précis, aussi bons que mauvais.

En somme, le stimulus stylistique ouvre un cadre d'expression aux associations culturelles, linguistiques et sociales

auxquelles un mot renvoie tout lecteur averti. Pris sous cet angle, il constitue une identité textuelle remarquable par le clin d'œil qu'il fait à un ailleurs. Cet ailleurs peut être linguistique, social, historique ou culturel.

3/ L'identité textuelle remarquable

L'identité textuelle remarquable opère dans la logique d'un mot qui, du fait de sa répercussion dans l'esprit, constitue un élément perceptible. C'est un élément textuel qui a une teneur non pas essentiellement esthétique, mais beaucoup plus sociologique. La densité de cet élément textuel est si profonde, son enracinement dans la société si fort que le lecteur l'identifie aisément et a recours à un hors-texte pour décoder effectivement le message. Divers concepts permettent de cerner ces éléments qui stimulent l'esprit du lecteur et l'orientent vers un contexte plus large en rapport avec l'histoire, la culture ou l'univers socio-historique.

3-1/ Dialectique matérialiste et poésie : la thèse de ZADI

L'application du matérialisme dialectique à l'étude de la poésie est le résultat d'une réflexion sur les rapports qu'entretiennent poésie et action. Pendant longtemps, la poésie a été opposée à l'action car étant perçue comme essentiellement contemplative et, par conséquent, propre aux êtres abouliques. Prenant le contre-pied de cette vision des choses, Zadi soutient que

« le poète ne crée pas de la poésie dans le but de contempler telle ou telle réalité, belle jusqu'à fascination ou pour

amener son lecteur ou auditeur à la contempler à son tour. Bien au contraire ! c'est parce que le beau fascine, c'est parce qu'il est sommé de contempler le beau qu'il s'émeut, s'ébranle et, sous la pression de l'état poétique, parle de la manière qui lui est si spécifique et qu'on appelle langage, parole et style poétiques et dont le résultat vérifiable est la poésie.¹⁰⁷ »

Ces propos confirment que poésie et action ne sont pas antinomiques. Mieux, par la contemplation, elle devient source de mouvement. Ce mouvement est perceptible aussi bien dans la structure interne des vers qu'à l'intérieur des signes et des mots, noyaux atomiques et atomes du discours poétique. Cette possibilité d'action qu'offre la poésie justifie le principe d'application de la dialectique à son étude. Ce principe se conforte davantage avec le fait que cette étude part, avant tout, du matériel linguistique qui révèle la piste du mouvement dialectique et de la contradiction. Ainsi, le mot, cause première de poéticité et de littérarité dans la critique formaliste est également point de départ de l'application de la dialectique matérialiste, concept spécifique de la critique sociologique.

La dialectique matérialiste appliquée aux études littéraires est un apport de Zadi Zaourou qui offre ainsi un concept opérationnel en poésie en ce sens qu'elle a l'avantage d'opérer une indexation du social dans le texte à partir des mots.

¹⁰⁷ Zadi Zaourou ; *Littérature et dialectique matérialiste : application du matérialisme dialectique à l'étude de la poésie*, Revue En-quête n° 9, Abidjan, EDUCI, 2002, p. 128

3-1-1/ Le mot à charge dialectique

Selon Zadi Zaourou,

« il existe dans le lexique français et dans les langues africaines toute une série de mots à charge dialectique. Deux cas sont à considérer en la matière :

- a- quand ils sont sur l'axe paradigmatique, ils projettent des contradictions en puissance ;*
- b- quand ils sont sur la chaîne parlée, ces contradictions en puissance se singularisent en des aspects contradictoires vivants, ayant un lien véritable avec le réel¹⁰⁸ ».*

Le mot, donnée de base du travail poétique, est susceptible de se présenter avec les traits caractéristiques d'une unité dialectique. De façon pratique, le mot dialectiquement chargé est une unité lexicale qui admet en son sein une unité de contraires. C'est-à-dire qu'elle dégage tant par sa structure interne que par le contexte linguistique que social deux aspects contradictoires. Pour illustrer ce raisonnement, Zadi Zaourou prend l'exemple ci-dessous :

Ah vous voilà

Vieux négriers surpris au point du jour sur le rocher fatal

Le mot qui retient l'attention dans cette séquence, selon Zadi, est le nominal "négrier". Ce nominal est un mot à charge dialectique pour la simple raison qu'il

« est, de par sa structure même, une unité de contraires. C'est en analysant la bipolarité de ce nominal qui implique nécessairement le maître d'esclave d'une part, l'esclave noir d'autre part, que nous pouvons justifier par le texte de référence

¹⁰⁸ Zadi Zaourou ; op. cit. p. 134.

*lui-même, le recours au contexte socio-historique de la traite négrière et déboucher, par référence à l'idéologie dominante de l'époque esclavagiste, juger de la portée idéologique du texte soumis à notre analyse.*¹⁰⁹ ‘‘

Ce nominal, mot à charge dialectique, constitue une identité remarquable. Ce statut est lié à sa forte teneur socio-historique qui le met en évidence dans le texte.

Ainsi, peuvent être révélateurs d'unités dialectiques, certains nominaux, certains verbaux, certains adjectifs.

La lecture dialectique d'un poème révèle toujours les conflits sociaux à partir d'une étude lexicale. Elle prend en compte les champs et réseaux sémantiques développés par le poète. Ces réseaux lexicaux provoquent sur le plan stylistique et esthétique un foisonnement d'images dialectiques qui sont l'ensemble des images engendrées par les mots à charge dialectique. Ces champs lexicaux établissent également les champs dialectiques fondés sur la bipolarité caractéristique de l'univers décrit par le texte. Par ailleurs, les rapports sociaux exprimés par le champ dialectique révèlent l'idéologie qui sous-tend le discours étudié.

3-2/Le concept d'idéologème de Fobah

Fobah obtient le concept d'idéologème à partir d'une approche aussi bien étymologique qu'usuelle de la notion d'idéologie. Le mot idéologie a été forgé par le Comte de Tracy (1754-1836) et devait désigner ‘‘la science des idées’’ par opposition à la métaphysique qui serait une fausse science. Dans

¹⁰⁹ Zadi Zaourou ; op. cit. p. 133.

l'usage, le terme idéologie sera plutôt ramené à la science politique ; ce qui lui confère une acception essentiellement politique. Elle devient ainsi l'ensemble des pensées et facteurs qui prédéterminent et donc orientent les actions et les choix politiques d'un individu ou d'un groupe social donné. Ramenant cette notion au champ littéraire qui est d'essence linguistique Fobah écrit :

« Lorsque nous parlerons d'idéologie ou de contenu idéologique dans nos travaux, il s'agira de la vision proprement individuelle du poète, disons plutôt du scripteur pour généraliser. Il s'agira de la façon dont il pense et pose dans le discours son rapport au monde.

En littérature, le scripteur développe selon un certain nombre de repères personnels liés à la culture qu'il possède en lui, une conscience individuelle de la société dans laquelle il se trouve. La proposition qui précède, il faut plutôt la lire dans le sens de la vision particulière que le scripteur a de son rapport au monde et qu'il exprime dans le discours. A ce titre, la vision du monde n'est ni transindividuelle ni transtextuelle. Elle se construit dans le texte et par le texte. Cela signifie qu'elle ne préexiste pas au texte même s'il lui arrive de s'appuyer sur des éléments hors-textuels, sinon le texte ne serait qu'un simple objet de propagande et l'on tomberait dans l'approche sociocriticienne de la littérature que nous refusons de suivre (...) l'idéologie, c'est donc l'image du monde que le scripteur construit dans son rapport au monde. Elle se mesure par l'intrusion dans le texte du savoir doxique du scripteur, les relations particulières qu'il entretient avec la socio historicité, la nature, etc., en un mot, les relations particulières qu'il entretient avec l'extériorité au langage... nous avons défini l'idéologie comme la vision du monde du sujet énonçant... elle ne constitue que dans le rapport de ce dernier au monde, à l'extériorité au langage. En partant de ces deux propositions de base et en tenant compte de ce que les images par analogie et par contiguïté ainsi que les symboles expriment les rapports du sujet énonciateur au monde, il est possible de considérer ces déterminations langagières comme des porteurs et des marqueurs d'idéologie. Nous les appellerons idéologèmes. Un idéologème n'est ni un sociogramme ni un sociolecte... un idéologème est un élément de contenu qui a une

réalité langagière dans le discours. Sa fonction : porter en lui, dans le texte, et révéler les rapports du scripteur au réel. Ce n'est pas la plus petite unité de signification porteuse d'idéologie ; ce qui en aurait fait l'homologue du sème...c'est à travers lui que le contenu idéologique est appréhendable¹¹⁰ »

L'idéologème est, selon ce qui précède, le véhicule de la teneur idéologique d'un discours donné. C'est par lui que le lecteur a accès au contenu idéologique que le locuteur transmet dans son propos.

3-3/Les concepts de sociogramme et sociolecte.

Pour les tenants de la critique sociologique, l'idéologie est révélatrice d'une vision du monde ; c'est un ensemble d'idées formant un tout, un système ou encore un état d'esprit ayant son système de valeur et de pensée. Cela dit, il faut préciser que toute production humaine est soutenue par une idéologie et, par conséquent, toute œuvre d'art contient en filigrane une idéologie. Dans le cadre précis de la littérature qui est une activité artistique verbale, le texte se charge d'ajouter à sa portée explicite un pouvoir supplémentaire de connotation qui l'enrichit de plusieurs sens seconds constitués de références verbales à des opinions, des croyances, des convictions et autres jugements de valeur qui sont révélés par les éléments linguistiques, les images élaborées par l'artiste.

La société des hommes constitue le point d'ancrage du texte littéraire. L'univers textuel représenté est donc toujours

¹¹⁰Pascal Fobah E. ; *Poétique et approche stylistique de la poésie francophone*, Thèse de doctorat, Paris IV Sorbonne p .385/386.

l'homologue de l'univers contextuel qui l'a vu naître¹¹¹. Consciemment ou non, la production artistique est largement tributaire de son environnement social qui y laisse des traces indélébiles. Aussi, les représentations sociales et des systèmes d'idées d'une époque donnée ou d'un individu donné sont-elles perceptibles dans les structures formelles des mots et des phrases d'un énoncé. Les sociolectes et les sociogrammes sont les indices révélateurs de cette prégnance sociale.

L'univers de référence des œuvres du corpus leur imprime des valeurs et des systèmes de pensée que sont les idées, les sentiments et les intentions du locuteur. En clair, c'est la vision du monde, les opinions, les prises de position du sujet énonciateur que cet univers révèle. Ces éléments qui constituent en fait l'idéologie confèrent à celle-ci une triple dimension : elle est affective parce qu'en rapport avec des questions psychologiques, intellectuelle parce que prompt à la systématisation à la rationalisation enfin elle est sensibilisatrice parce que portant toujours les rudiments pour la défense d'un intérêt et constitue dans la vie sociale ou politique le substrat de tout combat, de toute action.

4/ Approche synthétique

Chacun de ces concepts s'avère opératoire dans une dynamique bien précise. Le concept de *mot à charge dialectique* est largement révélateur de la teneur des conflits sociaux qui alimentent le texte et qui en constituent la dynamique pendant que les *idéologèmes*

¹¹¹ Le livre est un reflet du monde. Il en est une image stylisée certes, mais il restera fondamentalement lié au vécu des hommes que les auteurs essaient de traduire.

mettent en évidence les formes du référent extra linguistique dans le texte. Enfin, les *sociolectes* et *sociogrammes* ressortent la teneur sociologique du texte.

Si tous ces concepts se différencient au plan théorique, il convient de préciser qu'ils ont, dans la pratique, un lien commun. Ils fonctionnent tous comme de la matière à l'indexation du social dans le texte. Que ce social soit culturel, cultuel, conflictuel ou même rituel. Tout élément textuel révélateur de l'un de ces aspects en contexte constitue une identité remarquable qui, du fait de sa charge en valeur connotative, se distingue des autres éléments textuels. Cela implique dans l'approche d'un corpus la prise en compte de la situation de production du discours. Cette situation est déterminée par l'ensemble des circonstances historiques, sociales au milieu desquelles un énoncé est produit. Il faut entendre par là, l'entourage physique, historique et social où il prend place. Il s'agit d'explorer l'ancrage social du discours en identifiant l'image qu'ont les parties prenantes les unes des autres, leurs identités et également les mobiles idéologiques des actions et propos à partir des éléments textuels présents en contexte. L'identité remarquable relève davantage du sentiment de marquage. Elle est substantiellement liée à la culture du récepteur. Tout comme le marquage, elle équivaut au repérage de traits spécifiques perceptibles caractéristiques du message orienté sur lui-même et relevant de la mise en œuvre de la fonction poétique.

Pour Ducrot la connaissance parfaite de la situation d'un discours est nécessaire pour déterminer le référent des expressions employées tant pour les déictiques que pour les noms propres et

autres substantifs et savoir quelles caractéristiques internes d'un mot doivent être prises en compte dans l'interprétation ; pour choisir entre diverses interprétations d'un énoncé ambigu et préciser l'événement mentionné dans l'énoncé et repérer les participants directs de l'action. Elle est également nécessaire pour identifier la valeur illocutoire de l'énoncé et déterminer le caractère normal ou non d'une énonciation. Enfin elle est indispensable pour interpréter les expressions et structures susceptibles de renvoyer à un cadre de connaissance externe et sans lequel elles sont dépourvues de sens.

Ces principes de Ducrot sont d'une importance capitale dans l'appréhension de la dimension idéologique dans la mesure où elle est largement tributaire des conditions socio historiques et culturelles d'un groupe donné. Ce qui implique la notion de référence.

III/ Le décloisonnement isotopique

L'élaboration poétique ne réside pas qu'au niveau de la capacité du mot à générer des stimuli stylistiques. Elle opère également sur le signifié du mot. C'est-à-dire sa face conceptuelle. C'est cet aspect du mot qui fonde les isotopies textuelles. C'est également lui qui permet d'établir les aspects fondamentaux de la signification que sont la dénotation et la connotation. Autour du signifié gravitent donc les notions d'isotopie, de polysémie, de trope, de champ sémantique et notionnel mais aussi de connotation et de dénotation. Toutes ces notions interviennent dans la création poétique parce qu'étant étroitement liées au mot.

1/La notion d'isotopie et sa perversion

« Le terme (en grec, isos = « égal en nombre, semblable », et « topos » = « lieu, situation » a été introduit en sémantique par Greimas. En matière d'analyse stylistique ou poétique, il désigne un réseau de signifiés beaucoup plus large qu'un champ sémantique, puisqu'il rassemble toutes les unités qui, dans un texte, renvoient, par dénotation, connotation, ou analogie, à un certain domaine de réalités, à une certaine tonalité de signification. Il faut que les catégories sémantiques soient redondantes pour que puisse être définie une isotopie.¹¹² »

L'isotopie tient compte, selon ces propos, de toutes les variations sémantiques, toutes les implications et toutes les accointances de sens aussi bien objectives et que subjectives mettant en évidence une notion. Pour Greimas, l'isotopie est donc un ensemble redondant de catégories sémantiques.

¹¹² Michel Aquien ; Georges Moliné, op. cit. p.568.

Dans son approche du concept d'isotopie, Alain Vaillant écrit :

« L'ensemble des signifiés d'une langue est caractérisable par la réunion de traits distinctifs de signification : il convient de décomposer un mot en unités minimales dont l'assemblage par définition...constitue le sémème.¹¹³ »

C'est la récurrence de ces unités minimales qui constituent une isotopie.

Deux caractères essentiels ressortent de ces diverses approches. D'une part, l'idée de redondance et, d'autre part, celle d'unité sémique que les mots constitutifs de l'isotopie ont en partage. A partir de là, l'on peut dire que l'isotopie est l'ensemble redondant de lexies appartenant au même paradigme sémantique. Aussi pourrait-on dire que les mots fin, trépas, destruction funèbre anéantissement appartiennent à l'isotopie de la mort car partageant le sème de la finitude s'ils sont divisés en unités minimales.

Ce qui fonde cette notion, c'est une certaine cohérence interne du discours dans lequel l'isotopie est retrouvée. Cette cohérence est la conséquence de la répétition de certaines composantes sémantiques lui conférant son homogénéité. Tant qu'une unité lexicale évolue dans ce cadre prédéfini, elle respecte la convenance sémantique et se trouve rivé au sens objectif. C'est le domaine de la communication usuelle où un chat est un chat. Par contre, dès lors que cette cohérence est rompue et que des mots de sèmes incompatibles sont mis en

¹¹³ Alain Vaillant ; *La poésie, initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*, Paris, Nathan, 1972, p. 89.

rapport syntagmatique, ces mots en question ne renvoient plus à des réalités ou des notions figées. C'est à ce niveau que fonctionne la poésie et c'est là qu'elle puise toute sa richesse telle que l'attestent les propos qui suivent :

« C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit de deux termes qu'a jailli une lumière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est par conséquent fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs¹¹⁴ »

Le rapprochement dont parle Breton intervient dans une dynamique particulière qui rompt une pratique ordinaire du langage. En effet, sur le plan sémantique, le discours est régi par le principe de convenance sémantique. Ce principe établit des cloisons étanches entre unités lexicales relevant de sphères sémantiques différentes. La marge de liberté que prend le poète dans l'élaboration de son œuvre et qui provoque le rapprochement générateur de l'étincelle, entame ce principe et ouvre les isotopies les unes aux autres. La conséquence immédiate de cette opération est la dissolution expresse des barrières entre les étants, l'interpénétration des êtres, des phénomènes et des choses due à une métamorphose du mot qui s'enrichit d'apports culturels historiques et même individuels. Cette envolée poétique

« perpétuellement agissante tourmente le vocabulaire fixé, dilate ou restreint le sens des mots, opère sur eux par symétrie ou par conversion... il lui arrive aussi de développer les effets

¹¹⁴ André Breton ; *Le manifeste du surréalisme*, Paris, 1924, p. 31.

que peuvent produire les rapprochements de termes, leurs contrastes et de créer des contractions ou user de substitutions qui excitent l'esprit à produire des représentations plus vives que celles qui lui suffisent à entendre le langage ordinaire.¹¹⁵»

Le décloisonnement fonctionne donc par rapprochement et combinaison inattendus, par jeux de contrastes et de contractions apparents, par transferts et transports de significations. Tous ces facteurs sont générateurs de polysémie mais aussi d'ambiguïté sémantique, caractéristiques du discours poétique et surtout fondement de sa plurivocité.

C'est le décloisonnement lexical qui fonde l'image littéraire puisqu'elle met toujours en rapport deux réalités différentes sur la base d'une relation analogique ou de proximité. C'est sur cette base que Reverdy propose sa définition de l'image poétique :

« L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte- plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.¹¹⁶ »

Cette rupture isotopique n'obéit non plus au raisonnement logique ordinaire. La sélection se fait certes sur l'axe des paradigmes entre des unités qui s'équivalent au plan structurel de sorte que la convenance syntaxique demeure respectée. Mais le principe d'équivalence, qui lie les unités en paradigme, se déploie sur l'axe syntagmatique et y instaure ses modalités de

¹¹⁵, P. Valéry ; *Cahiers, Poétique et poésie*, Paris Gallimard Nouvelle revue française, 1975.

¹¹⁶ Michel Aquien, Georges Molinié ; op. cit. p. 564.

fonctionnement dont notamment les relations de similitudes et de contiguïtés. C'est dire que le décroisement isotopique est en étroit rapport avec la superposition des deux axes.

Le principe autour duquel cette conception du discours poétique prônée par Jakobson s'organise est celui de la non linéarité du message poétique. La linéarité est une propriété fondamentale du langage qui fait que les énoncés sont des suites d'éléments ordonnés venant les uns après les autres. Ainsi, chaque mot est une suite de phonèmes, chaque syntagme une suite de mots et ainsi de suite jusqu'à obtenir un discours complet.

Dans la constitution de la séquence poétique, Jakobson estime que les deux axes fondamentaux qui structurent le langage demeurent. La sélection continue d'être faite sur l'axe de la sélection et l'arrangement se fait toujours de façon horizontale. Mais, il n'y a plus de disposition rigide, de clivage entre ces axes. La séquence se constitue par analogie et par contiguïté. Le principe d'équivalence qui régit l'axe des rapports virtuels se déploie et subvertit l'axe des combinaisons. Cette projection du principe d'équivalence sur l'axe syntagmatique engendre une totale réécriture du message. Dès lors,

« partout on trouve le principe d'équivalence à partir duquel se tisse un réseau complexe de répétitions, parallélismes, symétries(...) »¹¹⁷

¹¹⁷ J. L. Chiss, J. Filliolet, D. Maingueneau ; op. cit. p. 121.

Afin de souligner davantage l'importance de cette projection dans la poésie, Jakobson atteste que

« la superposition de la similarité sur la contiguïté confère à la poésie son essence de part en part symbolique(...) tout élément de la séquence est une comparaison. En poésie où la similarité est projetée sur la contiguïté, toute métonymie est légèrement métaphorique, toute métaphore a une teinte métonymique.¹¹⁸ »

2/Décloisonnement isotopique et polysémie

La polysémie est liée au fait qu'une même occurrence d'un mot est susceptible d'être lue et comprise de diverses manières. Elles se révèlent comme une pratique inhérente à la poésie où, du fait du décloisonnement, les mots s'affranchissent du sens unique pour opérer dans l'univers de la plurivalence. Ainsi, l'ensemble des figures de significations procèdent du décloisonnement isotopique grâce à quoi, s'opère les glissements sémantiques, les transferts de sèmes dont la conséquence est l'attribution à un signifiant non pas son sens propre habituel, mais un sens lié au contexte. Par le jeu des associations lexicales, le poète accède au stade de l'image qui met en rapport d'analogie ou de proximité des référents étrangers les uns aux autres. Le but visé par ces entremêlements isotopiques est de cerner au mieux les rapports entre les étants, de les rendre perceptibles à l'esprit humain dont l'imagination saisit mieux les analogies que les concepts eux-mêmes. Cet objectif est expliqué par Reverdy en ces termes :

¹¹⁸R. Jakobson ; cité par G. Genette, op. cit. p. 356.

« Un poème n'est pas exclusivement composé d'images, encore qu'en lui même il constitue finalement une image complexe, inscrite, une fois établie, comme un objet autonome dans la réalité. Mais l'image est, par excellence, le moyen d'appropriation du réel, en vue de la réduire à des proportions pleinement assimilables aux facultés de l'homme. Elle est l'acte magique de transmutation du réel extérieur en réel intérieur, sans lequel l'homme n'aurait jamais pu surmonter l'obstacle inconcevable que la nature dressait devant lui.¹¹⁹»

Cette capacité de l'image se comprend davantage si l'on se réfère au sens propre du mot image qui signifie représentation apparente ou encore illustration. Elle fonctionne donc en essayant de rendre saisissables les choses aussi bien à l'esprit humain qu'à l'imagination grâce au rapprochement d'univers différents mais ayant des similitudes. La stimulation de ces intersections offre la possibilité de percevoir l'essence des êtres, des phénomènes et des choses mis en jeu.

L'analyse de la séquence ci-dessous de *Fer de lance* illustre cette dimension de représentation :

Signe

Légion de mouches tsé-tsé sur ma terre anémiée

Signe

Légion de scorpions sur le foie de ma terre en gésine

Signe

*Légion de fourmis-magnans jusque dans le regard infécond de
ma terre fourvoyée*

Signe

*Que de vautours et de sangsues sur le gris de ma peau ! F de l
p.90*

Il y a dans cette séquence un foisonnement de lexies référents à des êtres connus pour leur voracité, leur capacité de

¹¹⁹ Michel Aquien, Georges Molinié ; op. cit. p.564.

nuisance et de destruction avérée. Les mouches tsé-tsé, dans les zones tropicales sont célèbres pour leur capacité à inoculer les agents responsables d'un mal, la maladie du sommeil, qui fait de nombreuses victimes dans leur sphère d'action ; les scorpions sont reconnus pour les douleurs consécutives à leurs morsures. Il en est de même pour les fourmis-magnans que l'on nomme encore fourmis-lions à cause de leurs dons de guerriers. Les sangsues, parce que suceuses de sang, sont dangereuses pour la santé. Ces différents êtres vivants sont utilisés pour caractériser l'envahisseur dont il est question dans *Fer de lance*. Par un mécanisme de transfert et donc de transmutation des humains en animaux ou insectes nocifs, l'esprit du lecteur établit un parallèle qui lui permet de percevoir le degré de nuisance de cet envahisseur.

3/ Mécanisme de la mise en aventure du mot

La poétique tient le concept d'aventure du mot de Zadi Zaourou¹²⁰. Il trouve son fondement dans le travail orienté vers le signifié du mot et consiste en une analyse sémique des unités lexicales à partir de leurs traits sémantiques distinctifs. Il sera question de partir du signe linguistique, dont le mot est la projection, pour connaître le concept et les rapports sémiques qu'il a en contexte.

¹²⁰ B. Zadi Zaourou ; *Aventure du mot et quête universaliste* dans l'œuvre d'Aimé Césaire, Œuvre et critiques, XIX, 2, 1994, sous la direction de Wolfgang Leiner, pp 33-53.

3-1/ Rendement poétique de l'aventure du mot

Le mot aventure comporte les sèmes de nouveauté, d'imprévisibilité. Une aventure pour le mot serait alors son insertion dans un contexte linguistique inhabituel pour lui. C'est dans une aventure sémique que le mot s'engage. Mouvement que l'élucidation du terme d'isotopie permettra de cerner. L'isotopie est liée aux traits sémiques distinctifs qui constituent le signifié d'un mot. Dans cette logique, les mots dont l'analyse sémique révèle les mêmes traits distinctifs de signification sont de la même isotopie. Les unités de sens d'un mot le prédisposent à figurer dans des contextes linguistiques précis. Ses caractéristiques sémiques le destinent à une précision, une certaine objectivité dans un acte de parole.

L'aventure du mot se constate spécifiquement dans l'approche du mot en contexte, selon ses rapports d'imprécisions, ses degrés d'impertinences, sa capacité à rompre l'horizon d'attente et à susciter des séquences ambiguës c'est-à-dire des séquences laissant libre cours à l'interprétation de chaque lecteur, des séquences non-univoques. Ces traits caractéristiques du mot aventurier sont la conséquence de son insertion dans une sphère lexico sémantique autre que la sienne. Il y a rupture du principe de convenance sémantique, il constitue ainsi un stimulus stylistique aux conséquences poétiques inestimables.

3-2/ Dimension lexicologique du concept

La lexicologie est l'étude du lexique, du vocabulaire d'une langue, dans ses relations avec les autres composantes de celle-ci. C'est une étude scientifique des structures du lexique dans laquelle le mot est considéré comme partie prenante parce qu'étant essentiel dans la lexicologie des champs. Le concept d'aventure du mot provient d'une approche lexicologique. C'est d'elle et par elle que découle, en théorie, les notions d'isotopie, de champs lexico sémantique qui sont les éléments organisateurs du concept et qui permettent de cerner les propriétés sémantiques d'un mot, de déterminer ses emplois possibles. C'est grâce aux sèmes et donc à une analyse sémique que cette activité est possible. Ils sont des unités minimales de signification non susceptibles de réalisation indépendante.

Un point fondamental dans ces approches est leur dimension contextuelle qui est incontournable dans une approche du concept d'aventure du mot, en ce sens qu'un mot en aventure ne peut être identifié comme tel que par son environnement linguistique.

4/ Ses implications stylistiques et esthétiques

Le concept d'aventure du mot rend compte du phénomène de perméabilité lexico-sémantique. Il est consécutif à la liberté que se donne tout poète dans la sélection et l'agencement des unités lexicales constitutives de toute séquence discursive. Ces choix sont régis par les principes organisateurs de la poésie qui

est, avant tout, observation et expression des rapports secrets qui unissent les êtres, les choses et les phénomènes.

4-1/ Le principe d'analogie.

L'essence de l'analogie réside dans l'expression d'un rapport entre divers objets, diverses idées ou divers êtres. Pour Gineste

« l'analogie s'élabore à partir de deux champs de connaissances bien distincts, représentés à un certain niveau d'abstraction et dont les ressemblances ne pouvaient être envisagées jusqu'à ce qu'ait été porté le jugement d'analogie. Ce jugement d'analogie est le résultat d'un raisonnement inductif qui aboutit à poser l'analogie entre les deux champs concernés.¹²¹ »

Dans un cadre linguistique, elle s'exprime par le moyen des mots. Il y a combinaison d'unités lexicales empruntées à des domaines différents en vue de ressortir une relation de similitude. Il y a alors une interaction conceptuelle et sémantique engendrée par un mot en aventure. Ce croisement lexico-sémantique est générateur des images poétiques qui contribuent à l'accentuation du message et à son expressivité stylistique.

4-2/ Rapport de ressemblance : la comparaison

La comparaison repose sur le rapprochement de deux réalités similaires ou la mise en parallèle de deux termes d'un énoncé par un terme introducteur du genre *comme, ainsi que, tel*

¹²¹ Gineste; www.metaphore.com

etc. Les deux réalités mises en parallèles sont, a priori, étrangères l'une à l'autre. Leur mise en rapport génère l'image et l'effet expressif souhaité par le poète. L'image comparative naît parce qu'il y a intervention d'une représentation mentale étrangère à l'élément comparé. Ci-dessous quelques illustrations tirées du corpus :

*Larme, larme importune
Qui choit sans bruit, dans la nuit
Comme un rayon de lune
Dans la nuit qui fuit.
Le cœur vaste comme un rêve
Un rêve d'enfant L et l p. 16*

Dans ces vers de Birago Diop, deux comparaisons sont perceptibles. La première établit un rapport de similitude entre la chute de la larme et la chute d'un rayon de lune dans la nuit noire. L'élément comparé est mis en rapport par l'intermédiaire de l'outil comme avec un domaine qui lui est étranger, d'où la naissance de la comparaison figurative.

La seconde met en rapport le cœur et le rêve. Les deux réalités appartiennent à des registres sémantiques étrangers l'un à l'autre. L'on a ainsi dans *Fer de lance* de Zadi le fragment suivant :

*La foule, Dowré,
Mon peuple sa fleur neuve assise maintenant comme un
boudha pétrifié dans le silence éternel d'une pierre
d'Asie! F de l p.81*

Les domaines mis en rapport sont, d'une part, l'espèce humaine évoquée par le groupe nominal *mon peuple* et, d'autre part, les étants non animés suggérés par la pierre. C'est cette étrangeté

des domaines mis en rapport qui fonde la comparaison figurative dans cette séquence de Zadi.

Enfin, chez Senghor, l'on a dans *les Elégies majeures* :

*Cependant que s'évaporait comme l'encensoir le cœur du
pasteur
Et que son âme s'envolait, colombe diaphane qui monte
Voilà que j'entendis, derrière mon oreille gauche, le
batte-
ment lent du tam-tam. E m p.40*

Deux domaines ont cours dans cette séquence de Senghor. Ce sont le registre de l'élément physique et celui des émanations. A l'aide du comparatif comme la similitude est établie entre le cœur et les émanations d'un encensoir.

4-3/ Rapport d'identité : la métaphore

La métaphore est fondée sur la mise en rapport syntagmatique de lexies appartenant à des isotopies différentes, provoquant ainsi un stimulus stylistique sémantique. Le procédé de la métaphore agit sur la structure fondamentale du discours en rompant la cloison entre ses axes constitutifs. C'est à ce niveau que s'opère la projection du principe d'équivalence qui régit l'axe de la sélection sur l'axe paradigmatique. Dans la constitution de la séquence, les unités lexicales sont choisies non pas par convenance sémantique mais plutôt en fonction de rapports de similitude, d'équivalence entre les référents évoqués par les lexies mises en rapport. Ici, il s'agit de l'usage d'une lexie qui, au lieu du phénomène, de la chose ou de l'être qu'elle

désigne en temps normal, évoque un autre phénomène, une autre chose ou un autre être en vertu d'une similitude entre eux. C'est pour cette raison que Kleiber, définissant le fonctionnement de la métaphore, écrit :

« A la base de toute métaphore il y a une transgression de l'usage ordinaire des termes et combinaisons, en somme un délit littéral. Normalement, le terme lion n'est pas prévu pour être prédiqué d'un homme, de même que japper ne renvoie pas à une action faite par les vagues. Il y a donc quelque chose d'inconvenant dans les énoncés métaphoriques, qui sert de critère identificatoire partiel dans la plupart des définitions de la métaphore¹²² ».

Si Kleiber parle de transgression de l'usage, cette même réalité est désignée de diverses manières mais avec l'idée centrale de conflit ou d'incompatibilité. C'est en cela que Bonhomme la définit dans les termes suivants :

« La métaphore se définit ainsi comme une dénotation synthétique fondée sur la rupture cotopique- ou sur la jonction allotopique-, source de fortes incompatibilités dans le pôle tropique. Elle se manifeste comme un trope transitif reliant une quantité de cotopies grâce à son opérateur(...) qui établit les équivalences les plus inattendues entre les cotopies les plus diverses.¹²³ »

La surprise semble être érigé comme un principe générateur de la métaphore

Pour Marchal,

« une expression linguistique sera dite métaphorique dans la mesure où les termes qu'elle met en jeu appartiennent à

¹²² Kleiber; www.metaphore.com

¹²³ Bonhomme ; www.metaphore.com

des langages différents, à des univers sémantiques différents. Produire une métaphore revient essentiellement à produire un nouveau langage, ou plus exactement une nouvelle pratique langagière.¹²⁴ »

Outre la dimension de connexion entre réalités hétérogènes, la métaphore s'apprécie sous l'angle de la substitution. Dans cette logique Lacan affirme :

« L'étincelle créatrice de la métaphore ne jaillit pas de la mise en présence de deux images, c'est à dire de deux signifiants également actualisés. Elle jaillit entre deux signifiants dont l'un s'est substitué à l'autre en prenant sa place dans la chaîne signifiante, le signifiant occulté restant présent de sa connexion au reste de la chaîne. Un mot pour un autre, telle est la formule de la métaphore.¹²⁵ »

La personnification et l'allégorie sont toutes deux des variantes de la métaphore, car reposant sur le principe de collusion entre deux réalités qui, d'ordinaire, s'excluent.

L'allégorie est une image. Dans son procédé, elle traite des réalités abstraites en les représentant par des termes renvoyant à des réalités physiques. Elle procède donc à une description concrète de réalités intellectuelles, morales, psychologiques, sentimentales théoriques ou même religieuses. L'allégorie est contenue dans un discours qui est acceptable littéralement. Mais au-delà de cette première lecture, elle revêt une portée symbolique. Il est donc juste de dire que

« l'allégorie (du grec allegorein, parler autrement) est une image qui se développe dans un contexte narratif de portée

¹²⁴ Marchal ; www.metaphore.com

¹²⁵ Lacan ; www.metaphore.com

symbolique, selon une isotopie concrète entièrement cohérente, et qui renvoie terme à terme, de manière le plus souvent métaphorique, à un univers référentiel qu'une autre nature, abstraite, philosophique, morale etc.

Elle se reconnaît donc à deux caractères principaux :

- *la continuité de l'expression figurée ;*
- *la cœxistence systématiquement maintenu d'un double sens, littéral et symbolique¹²⁶ ».*

Ci-dessous des exemples tirés du corpus.

*Goutte à goutte choient les pleurs
Et l'Espoir trop las d'attendre
S'éteint loin de la rumeur L et l p.21
Mais dans le Futur que hante leur misère
Plane encor l'Espoir Baume liminaire
Vainqueur du Destin, créateur d'Eternel. L et l p. 55*

Dans la première séquence, l'espoir, réalité abstraite, est décrit avec des termes renvoyant à des réalités concrètes. L'Espoir devient ainsi, par le fait du verbe éteindre, une flamme qui perd sa vitalité. Dans la seconde, il est toujours matérialisé et plane, à l'image d'un oiseau. La dimension allégorique est perceptible au plan typographique avec la majuscule au début de la lexie Espoir.

Pour ce qui est de la personnification l'on retient qu'

« on appelle personnification le fait de donner, par une image, à des êtres non humains ou non animés, des sentiments et des comportements humains.¹²⁷ »

¹²⁶ Michel Aquien et Georges Molinié ; op. cit. p 446.

¹²⁷ Michel Aquien et Georges Molinié ; op. cit. p 608.

Dans son mécanisme, des termes référents à des réalités inanimées ou des animaux ou encore des choses abstraites sont employés comme sujet ou objet de verbaux impliquant une relation personnelle humaine ; ou bien encore, ces termes en question sont mis en rapport syntaxique avec des adjectifs, des adverbes, des compléments impliquant toujours une relation personnelle humaine. Il peut également faire des réalités désignées par ces termes des interlocuteurs. C'est ainsi que l'on a dans le corpus les exemples suivants :

*Peureux le ruisseau orphelin
Pleure et réclame
Le peuple de ses bords éteints
Errant sans fin, errant en vain
Nuit noire, nuit noire !*

...

*Les arbres inquiets
De la sève qui se fige L et l p.62
Dans leurs feuilles et dans leur tige
La nuit est morte Dowré
Et le hibou s'en est allé*

...

*Entends-tu le souffle de la nature qui s'éveille ?
Le chant du coq et du coq de pagode ?
Les cigales ont mis fin à leur concert
Les grillons aussi L et l. p.168*

Le *ruisseau* a peur et est orphelin, les *arbres* sont inquiets et la *nuit* est morte. L'on assiste, avec ces interconnexions, à une vision animée de la nature. Celle-ci revêt de nombreux traits humains qui consacrent la personnification.

5/Rapport de correspondance : les synesthésies

La correspondance s'établit entre au moins deux ensembles. Les synesthésies sont un rapport de conformité, de concordance entre deux univers sensoriels distincts évoqués par les lexies en rapport. Les synesthésies désignent un rapport de correspondance faisant que le mouvement ou la vibration d'un nerf sensitif donné influence le nerf d'un autre ordre sensitif de sorte que l'effet sur la description de l'effet produit sur le second nerf permet d'appréhender celui produit sur le premier organe. Par le mélange de champ sémantique, elles instaurent une harmonie entre des sensations relevant d'organes différents. Le rapport de synesthésie est donc révélateur d'une expérience subjective dans laquelle des perceptions relevant de modalités sensorielles s'appellent mutuellement. Les propos suivant de Gérard Genette éclaire davantage ce procédé :

« parmi les sensations de l'homme, il y en a qu'un certain nombre qui sont propres au sens de l'ouïe, mais comme c'est par lui qu'elle transmet le signe de l'objet qui nous frappe, toutes les expressions paraissent formées par lui. Des sons ne peuvent exprimer par eux même les sensations de la vue, du tact et de l'odorat. Mais ces sensations peuvent se comparer jusqu'à un certain point avec celles de l'ouïe et se rendre manifeste par leur secours (...) quand on dit qu'une couleur est éclatante, on n'entend point par là qu'une couleur puisse produire sur l'organe auditif la sensation d'un bruit violent, mais bien que cette couleur produit sur l'organe de la vue une sensation vive et forte comme celle à laquelle on la compare¹²⁸ ».

¹²⁸ Gérard Genette ; op. cit. p.198

Il naît ainsi une sorte d'interaction sensorielle qui instaure une fusion des sensations que le célèbre vers de Baudelaire extrait du son poème *Correspondances* explique fort bien :

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Cette concordance sensorielle permet aux poètes d'évoquer le toucher en terme musical, d'appréhender les données visuelles en terme de senteurs ou en termes sonores.

6/ Le principe de proximité

En poésie, le principe de proximité associe des lexies susceptibles d'apparaître dans le même contexte linguistique et qui entretiennent surtout un rapport de voisinage. Cette relation peut exprimer une relation de contiguïté ou une relation d'appartenance.

6-1/ Le rapport de contiguïté : la métonymie

La métonymie s'établit sur la base de la connexion, de la proximité, du voisinage au plan sémique. C'est une image qui naît du principe de la substitution. Avec elle, le mot établit pour désigner ou traduire une idée donnée est employé pour un autre mot exprimant une idée voisine, contiguë en conformité avec un rapport de proximité qui existe entre elles.

La métonymie (du grec metonymia, changement de nom) est

« une figure de contiguïté. Elle désigne un objet par le nom d'un autre objet autonome par rapport au premier, mais qui a avec lui un lien nécessaire, soit existentiel, soit de voisinage¹²⁹ ».

Sur la base de ce principe, on distingue une diversité de métonymies dont voici quelques-unes :

La métonymie du contenu pour le contenant ou l'inverse

La métonymie de l'effet pour la cause

La métonymie du lieu d'origine pour un objet ou une personne

La métonymie de la partie du corps pour le sentiment qui y est rattaché

A l'analyse, le mécanisme de la métonymie se fonde sur une manipulation qui peut être elliptique ou substitutive.

6-2/ Le rapport de contiguïté : la synecdoque

La synecdoque

« (du grec sunekdokhè, inclusion, compréhension au sens logique du terme) est, comme la métonymie une figure de contiguïté(...) fondée sur un rapport d'inclusion¹³⁰ ».

Son mécanisme consiste à désigner un objet, une réalité par le nom d'un autre objet, une autre réalité avec lequel ou laquelle il forme un ensemble, une unité de sorte que l'un est compris dans l'autre et que l'évocation de l'un implique nécessairement l'autre et vice-versa. Sur la base de ce rapport d'inclusion l'on distingue une diversité de synecdoques dont notamment :

¹²⁹ Michel Aquien et Georges Molinié ; op. cit. p 588.

¹³⁰ Michel Aquien et Georges Molinié ; op. cit. p 706.

La synecdoque fondée sur le rapport de la partie pour désigner le tout :

*Un sanglot qui se brise
Meurt dans un parfum de lilas
Une chimère hier exquise
Laisse mon cœur bien las.
L'odeur seule persiste
Sur un bouquet déjà fané
Et mon cœur est triste, triste
Comme un cœur de damné. L et l p. 13*

La lexie qui fonde la synecdoque est le cœur. C'est la partie de l'être humain qui est prise ici pour l'homme.

Le décroissement isotopique constitue un mécanisme fondamental de l'élaboration poétique. C'est l'élément instigateur de la dimension figurale et surtout analogique de la parole poétique. Et, il constitue le procédé de réalisation du principe jakobsonien de la projection du principe d'équivalence sur l'axe de la combinaison.

III/ Encodage para grammatical des mots

Les première et deuxième étapes du présent chapitre consacré à l'élucidation du fonctionnement du mot dans le discours poétique ont respectivement abordé les principes de stimuli stylistiques et de décroisement isotopique consécutifs à la présence d'identités sociolinguistiques remarquables qui procèdent de la dimension temporelle et spatiale de la langue et au fonctionnement du postulat jakobsonien de la projection du principe des équivalences sur l'axe des combinaisons. Cette troisième étape traitera de la notion d'écriture para grammaticale qui rend compte de l'établissement d'une syntaxe nouvelle propre au système du poème.

Il est précisément question de saisir l'essence de ce nouvel ordre syntaxique établi et d'en décrire les incidences dans la structure du texte poétique.

Dans son essence, l'écriture para grammaticale déroge à la logique syntaxique usuelle non pas dans le sens de l'agrammaticalité mais plutôt dans le sens d'une certaine liberté de sélection et de combinaison. Cette logique nouvelle observe et choisit les mots en fonction de leurs aspects phoniques, les juge dans leur rapport à l'idée, à l'émotion et aux sensations à exprimer. Ils sont mis en rapport syntagmatique de sorte que les uns fassent écho aux autres et que, les vers qu'ils construisent se répondent. Cela implique que l'attention est transférée pour, ainsi dire, vers les valeurs mélodiques, sensibles des unités lexicales. Désormais, les choix lexicaux du poète sont justifiés

par la qualité sonore des unités lexicales. En quelque sorte, il écoute les mots et les choisit en fonctions des liens qu'ils ont ou entretiennent en niveau phonique avec la réalité qu'il désire exprimer.

Il y a, ici, la résurgence du postulat jakobsonien. Cette fois, il n'est plus essentiellement sémantique mais également morphologique et syntaxique. Le principe d'équivalence se répand dans toute la structure du poème de sorte que, comme le pense Mallarmé :

« Ces petites compositions merveilleusement achevées s'imposaient comme des types de perfection, tant les liaisons des mots avec les mots, des vers avec les vers, des mouvements avec les rythmes étaient assurés, tant chacune d'elles donnaient l'idée d'un objet en quelque sorte absolu, dû à un équilibre des forces intrinsèques, soustrait par un prodige de combinaisons réciproques à ces vagues velléités de retouches.¹³¹ »

L'encodage para grammatical répond au souci de donner aux séquences beauté, force et douceur. Il est régi par le principe de la composition qui consiste en l'arrangement des termes dans l'énoncé. La composition a une valeur fondamentale dans l'élaboration poétique que Quintilien exprime dans les termes suivants :

« La composition est aux pensées et aux paroles ce que l'arc et la corde sont à la flèche. Il y a des endroits dont le sens n'a rien que de médiocre, et le chois du vocabulaire et des figures rien que de commun, qui par conséquent ne se peuvent soutenir que par l'avantage de la composition. Mais que l'on prenne même des endroits choisis, qui soient exprimés avec plus

¹³¹ Mallarmé S. cité par G. Genette ; op. cit. p.328

*de force, ou de douceur, ou de beauté, si l'on change l'ordre des mots, on ne trouvera ni beauté, ni force, ni douceur.*¹³² »

L'élément clé, pour lui, se situe au niveau de l'ordre des mots. Celui-ci est seul responsable de la poétisation à ce niveau essentiel de l'élaboration poétique. Le principe grammatical régulateur de l'ordre des mots est la syntaxe. Les choix syntaxiques des poètes dans la dynamique de poétisation sont soumis à la nécessité de générer des structures susceptibles de produire plus d'intensité. Dans cette optique, la syntaxe habituelle fait place à une syntaxe stylistique. Définissant ce mécanisme de substitution Christiane Seydou écrit:

*« A la syntaxe grammaticale se substitue une syntaxe stylistique dont les procédés sont para grammaticaux : parallélismes, répétitions, oppositions, chiasmes, redondances jeux rythmiques et phoniques etc. ainsi à une économie de moyens linguistiques maximum correspond une intensité de signification accrue du fait que, pour chaque phrase, la participation de l'auditeur est requise dans le processus de décryptage implicite qu'entraîne précisément cette substitution.*¹³³ »

Trois grands traits ou facteurs rendent compte de cette syntaxe stylistique dans la production poétique. Ce sont les relations de correspondance, les relations d'opposition et les aspects cycliques des séquences.

¹³² M. Aquien, G. Molinié ; op. cit. p.97.

¹³³ Christiane Seydou ; *La devise in Langage et cultures africaines*, de Calame Griaule, Paris, Librairie François Maspero, 1977.

1/ Caractère cyclique

La dimension cyclique de la structure poétique se fonde sur les répétitions qui impliquent l'idée de tour et de retour. Son effet est sensible dans la mesure où elle engendre un soulignement qui constitue une mise en relief. A tous les niveaux de l'écriture poétique les phénomènes réitératifs sont présents. Chez Senghor, l'on a ainsi :

*Je vis donc – car je vis – Georges Washington et Phillis
Wheatley, bouche de bronze bleu qui annonça la
liberté
- son chant l'a consumé –
et Benjamin Franklin, et le marquis de la Fayette
sous son panache de cristal
(...)
Je vis Booker T. Washington le patient et William
...
Et je vis – que je chante ! – tous les Justes les bons,
que le
Le destin dans son cyclone avait couché E m. p. 41*

L'indice fondateur du retour cyclique ici est la répétition de *je vis* dont la reprise donne l'occasion au poète d'énumérer et de rendre hommage en quelque sorte à ceux qu'il estime être *les Bons, les Justes*.

L'on a également :

*J'ai demandé souvent
Ecoutant la Clameur
D'où venait l'âpre Chant
Le doux chant des Rameurs.

Un soir j'ai demandé aux jacassants Corbeaux
Où allait l'âpre Chant, le doux Chant des bozos ;*

*Ils m'ont dit que le Vent messenger infidèle
Le déposait tout près dans les rides de l'Eau,
Mais que l'Eau désirant demeurer toujours belle
Efface à chaque instant les replis de sa peau*

*J'ai demandé souvent
Ecoutant la Clameur
D'où venait l'âpre Chant
Le doux chant des Rameurs*

*Un soir j'ai demandé aux verts Palétuviers
Où allait l'âpre Chant des Rudes Piroguiers ;
Ils m'ont dit que le Vent messenger infidèle
Le déposait très loin au sommet des Palmiers ;
Mais que tous les Palmiers ont les cheveux rebelles
Et doivent tout le temps peigner leurs beaux cimiers. L et
l. p.69*

Le poème *le chant des rameurs* de Birago Diop est entièrement construit sur la reprise, le retour d'une séquence interrogative à laquelle succède une séquence apportant la réponse à l'interrogation initiale.

Enfin dans, *Fer de lance* de Zadi, on retrouve :

*Ils croient qu'elle danse
Zoukou-la-chenille
Qu'elle danse un triomphe certain
...
Zoukou qui danse et danse
Qui danse
Zoukou qui danse et meurt au lever du jour – oh !
Qui danse –
Zoukou qui danse
Didiga – piège –à- nigauds ! F de l p. 77*

*Quels mots ma langue aride maintenant et tout soudain,
forgerait-elle pour servir de baume à tes mains qui
tangent
ta main qui tangué*

qui tangué
 qui tangué et tangué
 Tes mains qui tanguent et disent à l'époux d'un soir qu'il
 Peuple à jamais
 -Immortel souvenir –
 les lacs
 futaie
 et taillis
 Les rudes sentiers du Jura ?
 Yaako :
 Yaako yaako
 oh! yaako *F de l p.69*

Dans ces séquences de *Fer de lance*, le retour cyclique est manifesté aussi bien par des reprises phoniques, lexicales que par le retour de certains schémas syntaxiques.

A la suite de ces illustrations, l'on pourrait dire que la dimension cyclique de l'écriture poétique est multiforme et est perceptible à tous les paliers à travers les phénomènes réitératifs. Ce qui se justifie dans le propos qui suit :

La poésie concentre ainsi un grand nombre de répétitions qui se retrouve à tous les niveaux :

- *au niveau des phonèmes, sous forme d'assonance, d'allitération, de rimes d'homophonies diverses*
- *au niveau du rythme, par la répétition de schéma syllabique ou métrique ;*
- *au niveau lexical avec une reprise qui peut être approximative ou totale, et qui peut être liée à la place du mot ou du syntagme ;*
- *au niveau syntaxique, même la répétition est soutenue par des effets de parallélisme, soit quant elle s'accompagne d'une inversion, par un chiasme(...) ¹³⁴ »*

¹³⁴ Michel Aquien et Georges Molinié ; op. cit. p.527.

2/ Relations de correspondance

Dans le discours poétique les unités lexicales sont disposées de sorte à établir entre elles des rapports harmonieux qui font que l'une appelle ou rappelle l'autre. Il s'établit entre elles un lien de correspondance qui peut être syntaxique, phonique ou même sémique.

Dans le cas des correspondances syntaxiques, il s'agit d'un jeu subtil sur les fonctions syntaxiques qui sont bouleversées de sorte à obtenir des expressions variées et plus expressives. Dans le cas des correspondances sémiques, c'est sur le plan sémantique que le poète établit les relations pendant qu'au niveau sonore, elle consiste en une récurrence sonore ou phonique faisant que chaque unité lexicale converge vers les autres, les rappelle en vertu d'une qualité sonore qu'elles ont en commun.

Cette relation de correspondance n'est rien d'autre que l'expression de l'état poétique que Valéry définit comme étant

« une émotion capable de transfigurer n'importe quel spectacle ou moment de l'existence en le musicalisant c'est-à-dire en faisant que ces éléments résonnent l'un par l'autre et se correspondent harmoniquement. Ainsi naît une sensation d'univers, perception d'un monde au sens fort, un système complet de rapports, dans lequel les êtres, les choses, les événements et les actes s'ils se ressemblent, chacun à chacun, ressemblent à ceux qui peuplent et composent le monde sensible immédiat dans lequel ils sont empruntés.¹³⁵ »

¹³⁵ G. Genette ; op. cit. p.325.

3/ Relations d'opposition

Les relations d'opposition fonctionnent sur la base de contrastes sémantiques qui leur donnent toute leur force. Pour ce faire, le locuteur rapproche, dans le discours, des termes qui sont opposés dans la logique ordinaire. Il y a là une volonté manifeste de mettre en relief un contraste. Pour y parvenir le locuteur assemble des mots pas absolument contraires mais qui ne sont pas logiquement compatibles. Il y a une rencontre inattendue qui n'atteint pas le stade de l'image littéraire. Cette relation d'opposition inter lexicale fonde l'alliance de mots qui est la mise en rapport d'unités lexicales que l'on pourrait dire hétérogènes. Pour Molinié,

« l'alliance de mots est une figure de type microstructural(...) on lui trouvera deux spécifications. D'une part, elle apparaît généralement dans le rapport syntaxique d'un caractérisant à un thème substantival ; d'autre part, ce rapport syntaxique véhicule une relation sémantique simplement incongrue ou tout le moins inattendu.¹³⁶ »

Des relations d'oppositions découle également l'oxymore qui établit une relation de contradiction entre deux termes dont les positions dans la séquence font qu'ils dépendent l'un de l'autre ou qu'ils sont coordonnés entre eux.

La structuration para grammaticale du discours donne lieu à une syntaxe stylistique qui procède de la volonté de donner du relief à l'expression de sorte qu'elle soit davantage perceptible. Elle prend en compte les phénomènes de réécriture dont les synonymies, les antithèses, les symétries et autres parallélismes. Il convient

¹³⁶ Michel Aquien et Georges Molinié ; op. cit. p.274.

d'adjoindre à ces éléments des indices syntaxiques et sémantiques empreints de subjectivité susceptible de mettre en évidence une perception une vision ou un état d'âme du locuteur. Il s'agit ici des syntagmes construits avec des unités lexicales antithétiques. C'est la mise en rapport syntagmatique de mots ou groupe de mots qui renvoient à des réalités différentes ou bien l'alliance de deux mots de sens contradictoires. Ces connexions suscitent un effet de surprise qui attire l'attention. Il s'agit aussi de la position de certaines parties du discours notamment l'adjectif qualificatif dont l'antéposition ou la postposition est toujours évocatrice.

Les trois facteurs ci-dessus exposés (mise en aventure du mot, identité remarquable et syntaxe stylistique) et qui décrivent le fonctionnement du mot dans la parole poétique sont caractéristiques de la poétisation du mot et donc de la fonction poétique. Elle est la conséquence de cette organisation particulière du discours. Dans cet encodage, la visée strictement informative est déclassée. Le contenu informatif du message est secondaire. Le primat est accordé à la matière. La fonction poétique naît de la pratique littéraire du langage. La particularité de la fonction poétique réside dans le fait que, contrairement aux autres fonctions où le texte est destiné à informer, commander, convaincre, elle joue sur la structuration du message à proprement parler, prise elle-même comme objet d'intérêt. Cette prééminence accordée à la structure du discours le dote de traits spécifiques témoignant d'une réarticulation des principes fondamentaux du discours. Cette nouvelle organisation se fait dans le but d'accéder au BEAU. La fonction poétique est

l'essence d'un message lorsque sa forme sensible est recherchée par son producteur comme l'essentiel de son discours. Cette réorganisation orientée obéit à un nouvel ordre. Dans ce régime de communication particulier, il naît un affaiblissement de la dichotomie combinaison/substitution. Du fait de cet affaiblissement,

« on retrouve dans la phrase, la strophe, le texte, tous les éléments impliqués dans l'acte de choix préalable au langage. C'est-à-dire que l'axe de la sélection est projeté sur l'axe syntagmatique. Le texte poétique se reconnaît dans l'abondance des synonymies, des antithèses, des symétries, des parallélismes.¹³⁷ »

L'observation de la conséquence pratique de cet aspect dans la parole poétique a permis à Mlle Monique Parent de dégager les caractéristiques suivantes :

« L'effritement progressif et sensible du pôle informatif dans la parole poétique.

Phénomènes de réécriture provoquant les répétitions les synonymies et divers types de parallélismes.

Présence des modes d'approche par analogie et par contiguïté des êtres des phénomènes et des choses.

Insistance sur la qualité sonore des signes.¹³⁸»

¹³⁷ Monique Parent, *La fonction poétique dans deux textes de J. Perse* in Revue de philologie et de littérature romane, Université de Strasbourg, IX- 1971.

¹³⁸ Monique Parent ; cité par Zadi Zaourou, in *Thèse d'Etat*, op.cit., 1981, p. 38

Tous ces facteurs découlent d'une pression exercée sur le matériel verbal et donc sur le mot. Cette pression manifestée par des modifications verbales, syntaxiques et même sémantiques vise à donner au mot un pouvoir neuf. Ce sont ces marques d'innovations de l'élaboration poétique qui fonde la perceptibilité du discours poétique et qui contribuent également à la négation du principe d'arbitraire du signe linguistique. C'est ce caractère que Genette résume dans son propos suivant :

« En poésie tout semble devenir hiéroglyphe y compris les sons élémentaires de la langue ; la poésie transmue, transfigure le langage, elle l'arrache entièrement à son arbitraire, la convention sociale, et miraculeusement, elle le rend à la nature.¹³⁹ »

Il s'agit donc d'un travail de composition dans l'optique de constituer un tout homogène de sorte que l'imagination, l'entendement et les sens puissent être pénétrés par la force de l'expression. L'aboutissement d'un tel travail est d'établir une certaine parité de valeur et de pouvoir expressif entre la forme et le fond, le son et le sens, le poème et l'état poétique.

¹³⁹ G. Genette ; op. cit. p.234.

Il a été question d'établir dans cette première partie les facteurs généraux qui interviennent dans l'élaboration du texte poétique. Au nombre de ceux-ci l'on a les ressources de la langue que le poète exploite en valorisant surtout le mot dont les manipulations démultiplient la puissance du texte tant au niveau structural qu'au niveau sémantique. L'élaboration poétique opère aussi bien sur l'aspect formel que sur le poids des mots. Cette omnipotence du mot dans l'élaboration poétique constitue un point d'accord entre tous les poètes. Cependant, il importe de dire que celui-ci se poétise effectivement sous l'impulsion de l'artiste qui le charge de valeurs multiples en fonction de son inspiration. La densité particulière des mots dans le texte poétique est donc davantage le fait de l'encodeur que celui de la valeur propre des mots eux-mêmes. Intervient également comme facteur déterminant de l'élaboration du texte poétique les particularités du producteur. Dans le cadre de ce travail qui concerne l'espace francophone au sud du Sahara, c'est la diversité culturelle et linguistique largement hétérogène qui confère au texte poétique francophone sa spécificité. Ces facteurs de l'écriture poétique passent par le moule de poète-créateur qui procède par une manipulation sémantique et/ou syntaxique dont l'analyse du fonctionnement du mot dans le discours poétique rend compte. Ce fonctionnement se décline sous divers aspects essentiels. Il s'agit de la génération de stimuli stylistiques, du décroisement isotopique ou encore de l'encodage para grammatical. Toutes ces opérations lexicales font du texte poétique, en général, et du texte poétique francophone, en particulier, le fruit d'un travail de composition aboutissant à l'élaboration d'un énoncé où le sens est pratiquement en

adéquation avec la forme. Cela confère une prédominance de la fonction poétique dans le texte. bCes facteurs établis nous donnent les moyens d'explorer notre corpus dans une dynamique d'analyse structurale mais également, dans la logique d'une analyse sociologique de sorte à mettre en évidence “ *la partie immergée*¹⁴⁰” du texte qui est liée aux éléments idéologiques, socio historiques et pulsionnels.

¹⁴⁰ J. Kristeva ; cite par Johanne Pru'homme et Lyne Légaré (2006)
<http://www.signosemio.com>

DEUXIEME PARTIE

MANIFESTATION DU PHENOMENE POETIQUE DANS FER DE LANCE, LEURRES ET LUEURS ET LES ELEGIES MAJEURES.

La première étape de notre étude a été consacrée à l'établissement des potentialités stylistiques inscrites dans le code linguistique des poètes francophones. Ce qui aura permis de mettre en évidence des concepts considérés comme des entrées pour l'exploration d'un corpus poétique francophone au sud du Sahara.

Sur la base de ces concepts qui rendent compte des propriétés stylistiques de la production des poètes francophones et qui constituent des outils d'analyse textuelle, la seconde étape, qui a cours ici, procèdera à un travail d'analyse de séquences des ouvrages du corpus. Celle-ci s'attellera, par un travail de démontage structurel par le moyen des entrées précédemment élaborées. Fondamentalement, cette deuxième partie sera le cadre de description du fait poétique pris comme phénomène perceptible dans les ouvrages du corpus. Par phénomène poétique, il faut entendre tous les faits, tous les éléments qui, dans la production textuelle, se manifestent à la conscience du lecteur comme des marques de poésie. En un mot, tous les éléments considérés comme signe palpable de l'expression poétique. Il s'agit notamment des faits d'écriture, des procédés stylistiques pertinents du point de vue de la fonction poétique du message c'est-à-dire des phénomènes de polysémie et d'ambiguïté, les diverses formes de symbolisation, les réseaux de références intertextuelles et extra textuelles, le jeu des sonorités, la syntaxe, le statut du mot et ses rapports avec les autres mots, les tropes, les images et la diversité des procédés de style à travers lesquels le poète met en valeur les mots.

Le chapitre présent sera composé de trois chapitres. Pendant que le premier analysera les phénomènes d'aventure du mot qui découlent logiquement du décroisement isotopique, le deuxième se

consacrera aux phénomènes d'interférences liés, eux, à la capacité du mot à provoquer des stimuli stylistiques. Le troisième axe abordera les faits de syntaxe stylistique dans les œuvres du corpus.

CHAPITRE I

LES MANIFESTATIONS DE L'AVENTURE DU MOT DANS FER DE LANCE, LEURRES ET LUEURS ET LES ELEGIES MAJEURES.

Le concept d'aventure du mot constitue un moyen de décryptage du texte littéraire. Ce chapitre donnera l'occasion d'étudier les ouvrages du corpus à partir de ce concept pris comme une entrée du texte poétique.

Le procédé consistera à analyser certaines lexies empruntées à divers domaines de la réalité et mise en aventure dans chacune des œuvres du corpus. Il sera ensuite question d'en analyser les conséquences dans les ouvrages du corpus.

// Analyse de mots en aventure dans le corpus

1/Aventure de mot dans Fer de lance

1-1/ Le syntagme *Fer de lance*

*Te voici
Fer de lance :
l'aiguillon du soir
dard insoupçonné des sentiers déserts
burin
burin retors
vilebrequin !*

*Fer de lance –ô ma flamme écarlate surgie des ruines
parolières- tu es le petit jet de venin destiné au talon
du passant*

*Le suc aussi
La sève de vie qui ruisselle gaiement pour le passant...F de
l p.20*

*Va donc ton chemin,
« FER DE LANCE »
Va ton chemin,
Aiguillon du soir,
Dard insoupçonné des sentiers déserts
Burin
Burin retors
Vilebrequin !*

*Et que n'entrave ta route nul orage ni déferlement de flots
sarcastiques
Nul rocher te dis-je
Ni brasier ni blindé !
Va ton chemin
Et me féconde ce sol mien que du doigt je
désigne à ta marche virile
O ! FER DE LANCE. F de l p. 73.
Sur ton fronton, traîtrise éburnéenne, le cinglant baiser de
mon fer de lance
-FER DE FEU-*

Fer de lance
Beau losange d'acier neuf
Va donc ton chemin
O mon wyégweu punitif
Et me balafre tous ces pecqueneaud en quête de renom...
Et surtout, ce petit homme au cœur de roc ! F de l. p.99.
Maintenant donc FER DE LANCE
Va ton chemin
Va ton chemin ô ma parole flamme et jet d'onde pure.
Va donc et me balafre ce roué petit homme étrange vipère.
aux desseins funestes qui fascine, pour les abattre, ma
Terre-Mère et mon PAYS BIEN-AIME F de l p.168.

A l'observation des différentes occurrences du syntagme '*fer de lance*' dans le texte de Zadi, l'on constate une pluralité sémique impliquant un entremêlement isotopique selon les caractères suivants :

Le syntagme '*fer de lance*' comporte les sèmes fondamentaux suivants :

- 1° outil de guerre forgé dans du fer
- 2° inanimé

En contexte, le syntagme nominal '*fer de lance*' est impliqué dans des séquences linguistiques ayant des sèmes incompatibles avec ses sèmes fondamentaux. Certes, au départ, le sème d'outil demeure puisque le *fer de lance* reste un objet:

Fer de lance :
Aiguillon du soir
burin
burin retors
vilebrequin
beau losange d'acier neuf

Mais il y a une progressive mutation de cet instrument qui se signale, d'entrée de jeu, dans l'apostrophe qui annonce chacune de ses occurrences :

*Va donc ton chemin,
« FER DE LANCE »
Va ton chemin,
Aiguillon du soir,
Dard insoupçonné des sentiers déserts
Burin*

L'on fait le constat d'une récurrence notable de la deuxième personne qui introduit un appellatif. Cet usage du vocatif permet d'apostropher, d'attirer l'attention de l'interlocuteur afin de s'adresser à lui pour lui donner un ordre, lui adresser une prière ou pour faire une recommandation. Ces divers éléments liés à la fonction conative du langage confère à l'objet dont il est question, le statut humain que l'idée du baiser frontal vient renforcer :

*Sur ton fronton, traîtrise éburnéenne, le cinglant baiser de
mon fer de lance
-FER DE FEU-*

Le syntagme aventurier s'insère également dans une autre séquence qui assure sa liquéfaction :

*Fer de lance –ô ma flamme écarlate surgie des ruines
parolières- tu es le petit jet de venin destiné au talon du
passant
Le suc aussi
La sève de vie qui ruisselle gaiement pour le passant(...)*

Enfin le *Fer de lance* se mue en fait langagier ; il est parole :

*Va donc ton chemin
O mon wyégweu punitif
Et me balafre tous ces pecqueneauds en quête de renom
Et surtout, ce petit homme au cœur de roc !
Va ton chemin ô ma parole-flamme et jet d'onde pure.
Va donc et me balafre ce roué petit homme étrange
vipère.*

La mise en aventure du syntagme *Fer de lance* lui assure une mutation totale le conduisant au stade humain.

1-2/ Mise en aventure de lexies désignant les êtres vivants animés et non humains dans *Fer de lance*

Les éléments dont il est question dans la séquence suivante sont des insectes. La mise en aventure des mots qui les désignent n'est pas sans effet sur eux :

*La parole des sages ne trouva nul écho dans ce peuple
Les criquets s'abattirent
Les criquets blancs et roses de leurs rudes casernes
Et ils riaient, Dieu, leurs prêtres et prélats F de l p.47
Ou encore :
Signe
Légion de mouches tsé tsé sur ma terre anémiée
Signe
Légion de scorpions sur le foie de ma terre en gésine
Signe
Légion de fourmis-magnans jusque dans le regard
infécond de
ma terre fourvoyée
Signe*

Que de vautours et de sangsues sur le gris de ma peau !
Dowré
Voici venir le temps des crimes légitimes F de l p.90
Or vous
Cigales chétives qui vous mêlez de chanter
Avant que ne revienne ce dernier quart de nuit, savourez
ma querelle implacable...F de l p. 104
Eh vous autres venus de si loin pour empester mes jours
Coq gaulois à crête-fausse-flamme-arrogante
Gallicinés futiles
Vous savez si peu rythmer nos haines de vipères
Je vous salue pieusement, bourreaux à genou dont
la ruse me traque et me nargue jusque
dans le secret de ma rare intimité F de l p.106
Mézi
O ! Mézi, ma fleur de mandragore
Didiga-grand-soleil-tonnant !
Vois comme ils s'acharnent !
Ces vautours à mandibules de fourmis-magnans
Comme ils s'acharnent sur la carcasse délabrée du
pachyderme.
C'est le grand sacrifice du règne, Mézi,
L'interminable festin des fils du soleil
Leur festins à eux tigres amphibies et grêles mes piranhas
à peau de silure. F de l p.109

Ces extraits de l'œuvre de Zadi mettent en scène des êtres vivants animés et non humains. Les lexies désignant ces étants sont les sujets ou les objets ou encore les compléments du nom de verbaux ou de nominaux exigeant une relation personnelle humaine. Pour l'essentiel, les étants évoqués dans ces vers sont les scorpions, les criquets, les mouches tsé-tsé, les vautours, les cigales, les sangsues, les tigres amphibies et les piranhas. Il est important de préciser que c'est par association sémique que ces désignations sont utilisées. La lecture du poème permet de comprendre que les référents exacts de ces unités lexicales ne

sont nullement les étants désignés en premières intentions par elles. Il s'agit d'un chemin détourné utilisé pour désigner d'autres êtres, humains ceux-là. Il y a une sorte de parallélisme caractériel qui fonde la sélection d'unités lexicales désignant des étants vivants animés non humain pour parler d'êtres humains. Il en est ainsi, parce que l'on a un trait caractériel révélé par un trait sémique que tous les étants évoqués dans le texte partagent ; c'est celui de la voracité qui a un rapport avec l'idée de destruction. La gent acridienne, les piranhas, les vautours, les sangsues, les tigres amphibies sont associés à cette idée. Ces procédés conduisent à une animalisation des êtres dont le poète parle. Le parallèle est établi afin de mettre en lumière les caractères poussés à l'extrême de l'élément repère du discours.

1-3/ Mise en aventure de lexies désignant l'espace dans *Fer de lance*

*« Nous vous sacrons rois
Portez couronnes et jaquettes
Plumets jaunes et rouges
Toges impériales...
Portez diadèmes d'or et diamants
A volonté
Mais nous restons au gouvernail des navires d'abondance
Aux portes des greniers
Aux goulots des puits d'eau
Des puits d'or
Des puits d'or noir
Nous vous sacrons rois
Petits rois de plomb
A vous le gant de velours
A nous le ceste*

Et sus à vos ouragans d'infâmes salubrité » F de I p.24-25

La nuit est longue

La nuit des dévoreurs d'âmes

La nuit est longue

La nuit tronqueuse de vaillance

La nuit est longue

La nuit qui truque les vaillances

Notre nuit

La nuit des brouilleurs de vue

Nuits

Les nuits de l'Afrique défunte : celui là de trop

De trop vouloir peser sur la terre d'éburnie F de I p.30

Ils sont venus du nord

Du nord et de l'est

Du sud

Ils sont venus d'Occident

Ils sont venus Dowré

Des rives de la trahison

*Et déjà les hameaux de mes bourgs faubourgs et
bourgades*

frémisaient du bruit de leurs bottes :

Montjoie

Même le harki hurlait Montjoie! F de I p. 67

Légion de mouches tsé tsé sur ma terre anémiée

Signe

Légion de scorpions sur le foie de ma terre en gésine

Signe

*Légion de fourmis-magnans jusque dans le regard
infécond de*

ma terre fourvoyée F de I p.90

Pour les lexies désignant l'espace, le constat est qu'elles sont mises en rapport syntagmatique avec des verbaux, des adjectifs ou des nominaux impliquant une relation personnelle humaine. Il est surtout question, dans l'œuvre de Zadi, de L'Afrique, de la terre du poète qui n'est autre que l'Afrique en

général. La mise en aventure aboutit à une perception humaine du continent africain qui parle, qui est anémié.

Le constat est que, par la mise en aventure des mots, le poète parvient à animer l'inanimé et à donner une dimension humaine à l'inhumain. Il en résulte une progressive suppression des barrières entre les choses.

2/Aventure de mots dans Leurres et lueurs

2-1/ Les lexies temps et rêves.

*Dans les vastes nuits lunaires où sans bruit
Le temps oubliant de rendre l'heure brève
Semble contempler l'infini qu'il conduit. L et l p.12
Le long isolement
Pèse sur un cœur
Que la fuite du temps
Remplit de frayeur. L et l p 14
Reviendra-t- il jamais notre temps du « Vin triste »
Après ces mornes jours d'un temps triste incertain...L et
l p. 24
Sans rêves et sans souvenir
Dans les bras du temps qui vogue. L et l p. 30
L'amazone amoureuse sentit ses veines
Se tordre entre les doigts du Temps révolu. L et l p.42
Sans vous je ne veux que pleurer ma peine amère
Car le temps est parti portant je ne sais où
Tout ce que j'eus en moi de tendre et de sincère :
Echos d'un murmure et reflets d'un souvenir,
Mes rêves les plus doux, mes plus fougueux désirs. L et l
p.48.
C'est un doux rêve que le destin achève
Ne troublez point, laissez telle la nuit
Avec ce bleu liquide où couve le rêve
C'est un peu de nous encore qui s'enfuit. L et l p.12
J'avais fait un beau rêve
Rien qu'un peu d'amour aujourd'hui*

Mais comme une bulle qu'on crève
Mon rêve s'est enfuit. L et l p.13
L'orbe d'un rêve
Emprisonne un front
Qui se heurte sur la grève. L et l p.14
Je voudrais vous confier mon rêve de folie
Mon beau rêve si insensé
Hanté par le spectre de la mélancolie. L et l p.15
Automne morose
Heures grises
Qui brisent
Les rêves enclos
Dans leur linceul. L et l p.19
Lentes, lentes des barques glissent
Ainsi que de lointains remords
Et des rêves d'amour se tissent
Sur la trame des rêves morts
(...)
Ma mémoire exhume et caresse
Tous les rêves qui ne sont plus
(...)
Et mon rêve trop las d'attendre,
Et des rêves d'amour languissent
Sur la trame des rêves morts. L et l p.29

Les mots *temps* et *rêve* sont les lexies en aventure choisies dans l'ouvrage de Birago Diop.

Le temps est essentiellement une réalité immatérielle. Sous la plume du poète, ce mot est mis en relation avec des verbaux, des substantifs et des épithètes appartenant au registre lexical de l'être humain. C'est ainsi que l'on a le temps qui *oublie*, qui *songe* et qui est *triste* :

Dans les vastes nuits lunaires où sans bruit
Le temps oubliant de rendre l'heure brève
Semble contempler l'infini qu'il conduit.
Reviendra-t-il jamais notre temps du « Vin triste »
Après ces mornes jours d'un temps triste incertain.

C'est une vision humaine du temps qui ressort de ces vers de Birago Diop. Ce processus d'allégorisation confère au temps la stature d'un être qui manque et dont le poète souhaite le retour. Cette qualité humaine se concrétise davantage avec les traits physiques humains dont le poète revêt le temps dans la séquence ci-dessous :

*Sans rêves et sans souvenir
Dans les bras du temps qui vogue.
L'amazone amoureuse sentit ses veines
Se tordre entre les doigts du Temps révolu.*

Le temps, au-delà de la majuscule allégorisante possède des doigts, des bras. Il est alors susceptible de tenir dans ses bras et dans ses doigts des êtres.

A terme, la mise en aventure du mot temps aboutit à sa perception sous un angle entièrement humain.

Quant au mot rêve, il subit, lui aussi, une profonde mutation. Il n'est plus seulement un fait ou un phénomène propre à l'homme. C'est plutôt une réalité humaine ; animée, vivante. C'est en cela qu'il peut mourir et se lasser d'attendre :

*Et mon rêve trop las d'attendre,
Et des rêves d'amour languissent
Sur la trame des rêves morts*

Mieux, le rêve se voit soumis à une hantise au même titre qu'un être humain qui est susceptible d'être hanté par une pensée ou un esprit quelconque :

Je voudrais vous confier mon rêve de folie

*Mon beau rêve si insensé
Hanté par le spectre de la mélancolie.*

A l'image du temps, le rêve apparaît sous des traits humains. La mise en aventure de ces deux mots conduit à une perception métamorphosée de leurs référents respectifs.

Le processus de mise en aventure contribue ainsi à la rupture progressive des cloisons entre les êtres.

2-2/L'aventure de mots désignant l'espace dans *Leurres et lueurs*

*Près de l'océan qui t'empêche de vivre
La vague du désert roule à l'horizon ;
Calme tu dors et le soleil qui t'enivre
Te berce à l'éclat de ses brûlants rayons.*

*De ton lourd sommeil nul chant ne te délivre
Ville qu'endormie l'autre incantation
Et mon âme saoule des rêves des livres
Voudrait entrevoir tes sourdes visions.*

*Elle voudrait ouïr ta voix qui s'est tue
Et le murmure de tes nuits révolues
Où s'agitaient tes pensers vers l'avenir.*

*Le flot rugit, la vague lèche la plage,
La mer s'avance que tu laisses venir
Calme dormeuse en songeant à un autre âge. L et l p.53*

Ce poème de Birago Diop est centré sur un lieu : la ville sénégalaise de Saint Louis. Une analyse lexicale permet de dégager trois dimensions dans l'aventure du nom *Saint Louis*. Dans un premier temps, l'on fait le constat de la connexion entre le nom *Saint Louis* et des verbaux propres aux êtres animés. Ce

sont les verbes *dormir, bercer, songer, enivrer, taire, avancer*. Cette connexion inhabituelle provoque déjà une mutation du référent Saint Louis dans le poème. Cette ville devient capable de mouvement, de réflexion, puis se dote de la faculté de la parole.

Comme on le constate, le référent de ce poème qui est, a priori, inerte et sans vie, s'anime. Cette animation s'accroît davantage lorsque des épithètes désignant des états propres aux êtres vivants lui sont conférées. Ce sont les épithètes *calme, endormie*.

Enfin certains nominaux ou groupes nominaux notamment *murmure, ta voix, pensers, visions* achèvent la mutation du référent et en font un être humain auquel le poète s'adresse directement tel que cela se perçoit à travers l'usage du pronom personnel de la deuxième personne (*tu, te*) et ses variantes que sont les possessifs *tes, ta, ton*.

3/Aventure de mots dans *Les élégies majeures*

3-1/ Les lexies Mort et Alizés

*Tu me regardais de tes yeux trop bleus, tes yeux de
masque
blanc
Lorsque lancinante une main te toucha l'épaule
La Mort nous frôla de son aile, aigle fulgurant sur sa
proie.
Et le peintre traçait dans la poussière : souvenez-vous de
Paul,
de Léopold souvenez-vous. E m p. 25*

Georges ami, toi qui avais déjà le masque blanc sur le visage

- Ainsi les sculptent vos voyants pour figurer les hôtes des Champs Méridiens-

As-tu vu dis-moi son visage ? Est-elle, la Mort, au vrai sans

visage

Comme le néant béant ? Ou bien t'a-t-elle souri de son sourire

fétide

Avec de rares dents et qui sentent le soufre jaune ? Toi l'ami

de son grand ami

Parle, a-t-elle une tête de dragon ? Non, les dragons de la souffrance, tu les as bien connus. E m p. 55

Je chanterai le mufle humide et robe blanche et croissant d'or de ma génisse

A la Toussaint d'enfance, chanterez le retour des Alizés. E m p. 9

« Mes amis oh ! Voici les Alizés, les vrais Alizés sur leurs ailes,

mer et ciel.

« Comme des anges, ils arrivent des Canaries, mais ils partirent

Des Açores, de je ne sais quelle îles encore

« On dit des Rivières du Nord, de l'île où jeunes filles se nourrissent de glace

Et pendant trente jours, soufflèrent sifflèrent les Alizés sur leurs ailes rythmées E m p. 12

Joie de la liberté !

Comme le lézard bleu à tête jaune, jouir du soleil de la fraîcheur des eaux

De la fraîcheur des alizés la nuit quand sous les draps noirs

on les entend longuement murmurer alentour des hautes terrasses. E m p. 13

(...)

Nuit Alizés du Royaume d'Enfance, qui chantez à Joal

Jusqu'au milieu de l'hivernage E m p.15

Ecoutez regardez ! Alizés se sont tus, s'est levé l'Harmattan

*Et rechantaient les alizés à la floraison de nos joies.
 Et je salue leur surrection dans l'alizé de l'allégresse E m
 p.17
 Non, sous tes yeux je serai soufflerai sur ma fièvre le
 sourire de tes yeux alizés.
 Mais chante sur mon absence tes yeux de brise alizés, et
 que
 L'Absente soit présente E m p.19
 En attendant, parmi les vents, légères les ailes des alizés
 L'esprit ouvert comme une voile, mobile comme une
 palme E m p.20*

Dans cet extrait qui met en évidence le mot aventurier
 choisi dans les *Elégies majeures*, l'on fait le constat que *l'alizé*
 désigne un vent doux en général. Les sèmes propres de cette
 unité lexicale sont donc les suivants :

- 1°sème de l'inanimé
- 2°sème du mouvement
- 3°sème de douceur.

Dans ses occurrences contextuelles le mot "Alizé" ne
 manque pas d'attirer l'attention sur lui. Cela, à partir des
 associations syntagmatiques auxquelles il donne lieu. L'on
 constate, en effet, son insertion ou sa mise en relation avec des
 unités lexicales dont les sèmes sont, par principe de convenance
 sémantique, incompatibles avec les siens.

Cette rupture se constate dans les vers ci-dessous :

*A la Toussaint d'enfance, chanterez le retour des Alizés.
 Mes amis oh ! Voici les Alizés, les vrais Alizés sur leurs
 ailes,
 Mer et ciel
 Et pendant trente jours, soufflèrent sifflèrent les Alizés
 sur
 Leurs ailes rythmées E m p.12*

Lorsque le locuteur chante le retour des Alizés, la lexie évolue dans sa sphère sémantique attendue. Etant donné que c'est un vent accompagné de douceur. Mais dès lors que *les Alizés* sont dotés d'ailes qui facilitent leur mouvement, il y a une rupture isotopique et donc association des sèmes d'être vivant animé aux sèmes ordinaires des alizés. Ceux-ci subissent alors une métamorphose et prennent donc les caractères de la gent ailée. Cela impose une lecture de second niveau afin de percevoir le propos réel du locuteur.

L'animation se fortifie davantage quand les alizés se voient attribuer des traits sémiqes humains :

*Il ferait si bon de dormir sous les Alizés
 Mais s'étaient réveillés les Alizés pour bercer mon
 sommeil
 A l'aube.
 Ecoutez regardez ! Alizés se sont tus, s'est levé
 l'Harmattan
 Et rechantaient les alizés à la floraison de nos joies
 Nuit Alizés du Royaume d'Enfance, qui chantez à Joal
 Jusqu'au milieu de l'hivernage E m p.15*

Si le mot alizé reçoit des sèmes qui assurent sa transformation et son identification à d'autres réalités, il transfère lui aussi ses sèmes spécifiques à des notions et réalités qu'il modifie en leur imprimant ses caractères :

*Nuit Alizés du Royaume d'Enfance
 Et je salue leur résurrection dans l'alizé de l'allégresse E
 m p.17
 Non, sous tes yeux je serai soufflerai sur ma fièvre le
 sourire de tes yeux alizés.*

*Mais chante sur mon absence tes yeux de brise alizés, et
que
L'Absente soit présente E m p.19*

La lexie *alizé* dans *les Elégies majeures* se situe au centre d'un vaste mouvement sémique qui l'insère dans les isotopies de l'animation, de l'humain.

3-2/ La mise en aventure de lexies désignant l'espace dans *Les élégies majeures*

*Ils t'adorèrent à genoux avec leurs boucliers, bouches
bruis-
santes et qui n'en finissaient plus dans la lumière si
trans-
parente de Cannes.
Mais il y a Carthage, l'ivre de sang fumant de fumeuses
sub-
tilités, de fièvres intestines
Qui dérobe ses flottes dans les baies de prudence lorsque
saisi par la fureur rythmée de ton Afrique E m p.48*

L'élément spatial mis en évidence chez Senghor est bien *Carthage*, ville mythique africaine. Cette ville est présentée dans le texte comme réalité animée de vie et capable d'être transportée hors d'elle sous l'effet de l'émotion.

La notion d'isotopie, entendue comme la récurrence de traits sémiques dans un énoncé est fondamentale dans la détermination des mots en aventure dans un discours. Dans le corpus et, tel qu'on le constate après les lexies analysées, les mots en aventure le sont du fait de l'entrelacement de diverses isotopies incompatibles dans les mêmes séquences verbales. Les éléments spatiaux sont perçus au moyen de notions humaines, et vice versa ; les éléments abstraits sont présentés au moyen de termes qui réfèrent à des réalités concrètes. Il naît ainsi une sorte de

« fraternité entre tout ce qui est. Entre l'homme et l'animal, l'animal et la plante, la plante et le minéral, le minéral et la plante et l'homme¹⁴¹ »

Cela exige, pour l'interprétation des dites séquences, une lecture de second degré qui ne s'accommode pas des sens premiers des mots. Il y a alors une grande densité sémantique ; ce qui, naturellement, accroît la plurivocité des séquences. La mise en aventure sémique des mots établit un mode nouveau d'appréciation des êtres, des phénomènes et des choses. Cette nouvelle dynamique de lecture a recours à des représentations mentales, à la perception figurative des faits et des êtres mais aussi des phénomènes. Cet état nouveau des choses est le fait de la mise en rapport analogique de référents étrangers les uns aux autres. Dans la parole poétique, cet état dépend, au niveau

¹⁴¹ Memel Fotey cité par Zadi Zaourou ; Revue canadienne des études africaines, volume 9/numéro 3, Québec, ALF Schwarz, Université Laval, 1975, p. 455.

linguistique, du statut du mot et de ses rapports avec les autres mots. La valeur de ses rapports est fonction de ce qu'ils engendrent dans la production textuelle en termes de contribution à la fonction poétique. C'est ce dont il sera question dans la suite de ce chapitre.

III/ Le rendement poétique des mots en aventure

La mise en aventure lexicale est une technique d'élaboration du discours poétique. A l'analyse, elle consiste à opérer une sélection de lexies qui sont ensuite combinées en ayant à l'idée non pas de dire les choses dans leur état habituel, mais de procéder à la mise en rapport de réalités différentes sur la base d'une relation d'analogie ou de proximité les liant. Cette technique vise toujours la mise en évidence d'un rapport dont Aristote fait la description expliquée ci-après à partir du verbe semer :

« « Semer » signifie l'action du laboureur qui répand les semences dans le sein de la terre ; et pour exprimer l'action du soleil qui répand partout ses rayons, on manque de terme propre. Cependant, cette chose que je veux exprimer a le même rapport avec la lumière que semer avec les grains ; c'est pourquoi un poète a dit, parlant, du soleil, « semant sa lumière divine ».¹⁴²»

Il ressort que le but ultime de ces manipulations lexicales est de parvenir à exprimer tous les rapports possibles et à traduire toutes les expériences. Au bout du compte, ce mécanisme technique génère toujours des impressions esthétiques. Mieux, il constitue un phénomène précédant un autre. Et dans cette relation logique, le premier phénomène admet le second comme image, et le second, de fait, admet le premier comme antécédent.

Dans le cadre précis de notre travail, l'aventure du mot est l'antécédent d'un ensemble d'impressions esthétiques qui

¹⁴² M. Aquien et G. Molinié ; op. cit. 350.

constituent ses implications stylistiques et qu'il est question d'étudier comme étant son rendement stylistique.

1/ La notion d'image

La notion d'image renferme une diversité d'acceptions et de considérations tenant compte tant d'aspects sensibles qu'abstraites. Ainsi, l'image est d'abord la reproduction donnée d'un objet sur une surface polie. On la rencontre alors dans la peinture. C'est l'image picturale. L'image est aussi la projection des apparences d'un objet formées par les points qui se retrouvent sur le prolongement des rayons lumineux. C'est l'image reflet.

Elle peut être aussi la représentation mentale d'une perception ou d'une impression antérieure. C'est la dynamique de l'image souvenir qui, elle, est psychique. Il s'agit alors d'une vision intérieure qui demeure en l'absence du fait, du phénomène ou de la chose qui l'a fait naître.

Enfin l'image peut être la représentation exacte ou analogique d'un être, d'une chose ou d'un phénomène. Le fondement de cette acception de l'image est surtout la ressemblance. C'est-à-dire qu'il y a un rapport de similitude, d'analogie entre la réalité et ce qui l'évoque.

L'image est, en général, caractérisée en fonction de son support, de son véhicule. On a ainsi les supports visuels, mentaux et verbaux. Il convient de préciser que toute image peut être présentée en termes d'expression verbale.

1-1/ L'image verbale

L'élément clé de cette étape est en rapport avec les moyens qui révèlent l'image. Ce travail étant une réflexion ayant pour cadre l'art littéraire qui, par essence, est verbal, il appartient de dire ce qu'est l'image verbale. Par image verbale, s'entend une représentation imagée dont la parole constitue le média.

1-2/ L'image littéraire

L'image littéraire est d'abord une représentation qui opère dans un cadre linguistique. Dans le domaine précis de la poésie, où le poète exploite le système linguistique à des fins de création, c'est une manière de rendre plus sensible une idée, un sentiment ou une chose, au moyen de la parole, en lui prêtant les formes ou les apparences d'autres objets, d'autres choses, d'autres phénomènes présentant avec lui des rapports de similitudes étroits. Cette représentation s'accompagne toujours de valeurs affectives et s'adresse surtout à l'esprit qui perçoit ainsi les similitudes aussi bien abstraites que concrètes.

L'image est alors fondée sur des points communs que le locuteur souhaite mettre en exergue. Ainsi, les objets, les choses ou les phénomènes choisis présentent sous une forme plus expressive les points ou caractères sur lesquels le poète voudrait insister. Elle consiste en l'expression de rapports secrets ou apparents qui lient les choses de l'univers les unes aux autres et que le poète, parce que doué, perçoit et essaie de communiquer par le biais des mots.

Sur le plan structurel, l'image réside au niveau de l'articulation des mots de la chaîne parlée. Tout signe linguistique implique deux types d'arrangement qui sont la combinaison et la sélection. L'image naît dès lors qu'à un mot se substitue un autre sur la base d'un rapport de ressemblance sémantique qui lie leurs signifiés respectifs. Ce transfert de sens participe de l'accentuation du message poétique dont Genette donne la caractéristique dans les propos suivants :

« l'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corollaire obligé de la poésie (...) les machinations de l'ambiguïté sont aux racines même de la poésie.¹⁴³ »

Les rapports qui fondent l'image littéraire sont de deux ordres. Les rapports fondés sur la similitude et ceux qui sont fondés sur la contiguïté. Ce sont eux qui permettent de dégager une typologie de l'image littéraire. Celle-ci est surtout le résultat d'un changement ou d'un chargement de sens au niveau du mot en rapport étroit avec l'idée. Dans l'image, l'idée s'exprime par un mot signifiant une autre idée associée à la première soit par ressemblance, soit par contiguïté. Elle suscite, par la révélation de l'analogie ou de la proximité qui existe entre les référents de ces unités lexicales, une surimpression qui en constitue l'effet poétique. C'est ce procédé que Molinié essaie de traduire lorsqu'il dit que :

« d'un point de vue strictement structural, l'image désigne le système sémantique suivant : un signifiant n°1 renvoie

¹⁴³ Gérard Genette; op. cit. pp.153/154.

à un signifié n°2 tel que celui-ci est composé d'un dénoté propre (s2), des valeurs connotatives superlativisées du signifié 1 et en plus d'une représentation vague du dénoté du signifié 1 (s1). C'est cette surimpression de deux dénoté, le dernier indiqué n'étant que vague, qui seule définit, structurellement, l'image comme réalité spécifique.¹⁴⁴ »

L'expression imagière s'adresse davantage à l'esprit et à l'imagination. Elle provient surtout d'une observation du monde sensible et abstrait et consiste en l'expression des profonds rapports analogiques qui lient le monde visible au monde invisible ou permettant de passer de l'un à l'autre et que la poésie se donne pour tâche d'exprimer. C'est pourquoi Claudel estime qu'il y a poésie

« partout où il y a silence, partout où il y a attention, une certaine attention, et surtout partout où il y a rapport ; ce rapport secret entre les choses, les personnes et les idées qu'on appelle l'analogie, et dont la rhétorique a fait la métaphore, il y a poésie.¹⁴⁵ »

1-3/ Les images par analogie

Les images analogiques dans le corpus se concentrent autour des structures comparatives et métaphoriques.

1-3-1/ Image comparative

Dans son principe de fonctionnement, la comparaison résulte du mode de pensée par analogie. Elle exprime un rapport analogique et rapproche deux réalités distinctes à partir de

¹⁴⁴ Georges Molinié, op. cit. p.176.

¹⁴⁵ P. Claudel cité par G. Genette ; op. cit. p. 384.

termes non apparentés sur le plan sémantique. Ces termes sont reliés par un mot ou une expression traduisant la similitude avérée. Dans la comparaison les termes repères et images sont clairement présentés dans le contexte linguistique.

Dans les œuvres du corpus, les comparaisons se font selon deux modes que l'on détermine à partir de l'essence du terme imageant. Celui-ci peut-être un objet, un être ou encore un fait, une situation.

Dans *lueurs et leurres* nous avons les cas suivants aux pages 16, 27 et 38.

Larme, larme importune
Qui choit sans bruit, dans la nuit
Comme un rayon de lune L et l p.16
Dans l'eau calme comme un miroir
Se réfracte une lueur mauve L et l p.27
Comme des feuilles mortes craquent mes os L et l p.38

Termes repères	Morphèmes de comparaison	Termes imageants
larme	comme	rayon de lune
l'eau calme	comme	un miroir
mes os	comme	des feuilles mortes

Dans l'image de la larme que le poète assimile à un rayon de lune, le rapprochement est rendu possible par l'existence une similitude fondée sur la non perceptibilité du bruit produit par l'objet repère. Le bruit produit par une larme qui coule est aussi imperceptible que celui d'un rayon de lune qui fuit. Le terme

repère est *larme*, le terme image est *rayon de lune* pendant que l'outil de comparaison est *comme*.

L'image des os craquelant est, quant à elle, fondée sur la perceptibilité du bruit produit. Les réalités mises en rapport sont les os et les feuilles mortes. A priori, elles n'ont aucun lien logique. Et pourtant le poète les assemble. L'une (les feuilles mortes) est utilisée comme représentation de l'autre (les os). L'image résulte du verbal craquer qui évoque un bruit sec produit sous une pression quelconque. Il ressort qu'il y a similitude entre le bruit sec produit par les feuilles lorsqu'on les comprime en marchant sur elles, par exemple, et le bruit produit par les os du locuteur sous un effet quelconque.

Dans l'image de l'eau calme, par contre, la comparaison est construite entre le syntagme *eau calme*, qui est le comparé et le syntagme *un miroir* qui fait office de comparant. Le moyen utilisé pour établir la comparaison est le mot *comme*. A priori, ces deux syntagmes se réfèrent à des univers sémantiques étrangers l'un à l'autre. L'image comparative naît parce que malgré cet éloignement fondamental, le poète lie les deux syntagmes dans son propos. Cette liaison n'est, toutefois, pas fortuite. Elle repose sur un élément commun à la fois à l'eau et au miroir. Cet élément est la nature plane de la surface de chacun des deux mais aussi leur capacité à refléter une perception visuelle.

Dans *Fer de lance* cette structure comparative se respecte. Toutefois, le texte de Zadi offre un aspect fondamental dans le

choix de l'objet imageant. Observons les vers suivants pour cerner cet aspect :

Et les sots qui croient qu'elle danse, Zoukou-la-chenille
Qui danse
Qui danse
Qui danse tel un troufion gaulois dans les
Sables du Djebel
Tel un marine yankee dans les plaines d'Asie
Tel un boer idiot dans les boues d'Angola F de l p.
74
Dancez sur mesure la danse étrange de la mort
Kwali
Kwali
Dowré
Semblable à la danse de la mort le destin des
nations
Il danse et redanse en vrille spiralée, le destin des
peuples
F de l p.120

Situations repères	Morphèmes de comparaison	Situations imageantes
Zoukou-la-chenille qui danse	tel	un troufion gaulois un marine yankee un boer idiot
le destin des nations/ il danse en vrille spiralée	semblable	la danse de la mort kwali kwali vers l'avant vers l'arrière

Dans la première comparaison, l'élément comparé est *Zoukou la chenille*. Pour cette réalité unique l'on dénombre trois comparants qui sont : *Un troufion gaulois, un marine yankee, un*

boer idiot. Ces comparants appartiennent tous au champ lexical de l'homme pendant que le comparé est un insecte. Il y a donc mise en rapport de réalités étrangères l'une à l'autre par l'intermédiaire de l'outil de comparaison *tel*. Entre ces réalités distinctes, le poète établit un lien de ressemblance. Il réside au niveau de la description du mouvement des deux éléments mis en relation. Le mouvement de déplacement de la chenille assimilé à une danse est identifié aux actions du troufion gaulois dans les sables du Djebel, aux mouvements du marine yankee dans les plaines d'Asie et, enfin, aux mouvements du Boer idiot dans les boues d'Angola. Ces comparants décrivent tous une situation conflictuelle historique dans laquelle les éléments imagés de la comparaison sont des soldats défaits ou des troupes défaites par leur méconnaissance du terrain d'opération. Le *troufion gaulois* rappelle à l'esprit la guerre d'Algérie pendant que le *marine yankee* évoque le souvenir de la guerre du Vietnam et que le *Boer* rappelle la guerre d'Angola. La comparaison figurative se fonde sur les rapports de ressemblance entre la finalité de la danse de la chenille et celle des actions et mouvements des éléments comparants. Cette finalité étant la perte, la défaite, la mort.

Dans la seconde comparaison, le comparé est le *destin des nations* pendant que le comparant est la danse de la mort. Ces deux situations sont mises en rapport au moyen de l'outil de comparaison *semblable à*. Si, à priori, elles sont étrangères l'une à l'autre, le poète leur trouve une ressemblance. Celle-ci se fonde sur le mouvement qui s'apparente à des secousses de l'une et de

l'autre. La description de la danse de la mort qui a cours, laisse apparaître une cadence dans laquelle alternent progression et régression, haut et bas. De même que la danse de la mort, le destin des peuples est rythmé de succès et de défaite, de moments fastes et de périodes ternes et de désolation. La comparaison se fonde donc sur l'aspect de dualité dans laquelle se confronte dialectiquement temps fort et temps faible. La mise en rapport du destin des peuples avec la conception de la mort chez les bété en Côte d'Ivoire qui, dans sa danse rituelle, avance et recule exprime le fait que, à l'image de cette danse spiralée, le destin d'un peuple ne peut être rectiligne et qu'il a toujours des moments de gloire et des périodes de difficulté.

Les deux comparaisons en cours mettent en scène des situations où l'élément instigateur de l'image n'est plus un objet ou une réalité cosmique. Il s'agit d'un fait qui constitue une référence socioculturelle et historique qui n'est explicitée que par le cadre contextuel. Cela voudrait dire que la construction de l'image comparative emprunte aussi bien aux choses qu'aux faits et aux événements.

1-3-2/ Image métaphorique

Le corpus est dominé par l'image métaphorique qui fonctionne selon le mode de pensée par analogie. C'est une image analogique qui consiste à établir un rapport d'identité entre deux réalités différentes à partir de leurs termes respectifs qui n'appartiennent pas au même champ lexico-sémantique. Elle

est surtout le résultat de la substitution d'une lexie à une autre selon un principe d'équivalence liant les deux mots. La métaphore, selon Christiane Seydou,

« établit une relation entre deux termes en jouant sur leur valeur connotative ; le rapport établi par la langue entre A et B est suffisamment impertinent au niveau de l'expression pour que soit rompue la linéarité normale du message et suscitée une recherche de la conscience linguistique qui, pour comprendre, se trouve contraint de faire le bilan de toutes les composants des signifiés correspondant et à A et à B, susceptible d'autoriser ce rapport. Une fois trouvé le contact entre A et B, par l'un de leurs composantes sémantiques communes, il n'en reste pas moins proche à la conscience la présence de toutes les autres composantes qui demeurent ouvertes à d'autres sollicitations et enrichissent le terme A.¹⁴⁶ »

Tout comme la comparaison, la métaphore possède ses constantes. Il y en a deux. C'est, d'une part, une réalité repère et, d'autre part, une réalité imageante. A ces deux éléments s'ajoute une variante qui est le facteur d'identification qui constitue la substance même de l'image. C'est d'elle que naît l'intersection sémantique qui fonde l'identification métaphorique.

La structure de la métaphore est variante et se fonde sur le nom, le verbe et l'adjectif.

1-3-2-1/ La métaphore nominale

Elle se construit essentiellement autour de substantifs. La métaphore nominale revêt une pluralité de forme. On dénombre trois formes de métaphores construites autour du nom.

¹⁴⁶ Christiane Seydou ; op. cit. p. 260.

***la forme déterminative**

Le mot métaphorique est ici un complément du nom introduit par une préposition. Sa structure est la suivante :

Groupe nominal (GN) +préposition (prép.) + groupe nominal (GN)

Dans mon cœur des larmes de sang
Le souffle d'une âme en éveil
Le cri de mon cœur dessus le cliquetis des tanks
Un idéal qui mûrit F de l p.90

Termes repères	Termes imageants
des larmes	de sang
le souffle	de mon âme
le cri	de mon cœur

Plainte, plainte...
Que pousse l'âme esseulée
Sur l'aile d'un rêve L et l p.17
Lentement, lentement s'exhale
Du fond du sachet de l'ennui
Où languissant le rêve s'affale L et l p .25
A nouveau tout va se remplir
De l'arôme des souvenirs L et l p.49
Un soleil tout nu
Verse des flots d'or sur la rive
Verse des flots d'argent
Sur le fleuve
Verse des flots de sang L et l p.83

La construction métaphorique fondée sur le rapport de détermination consiste à appliquer à un nom un complément désignant une réalité étrangère à celle désignée par le nom complété. Il y a, alors, application d'un nom à une chose ne

partageant pas la même sphère sémantique. C'est ainsi qu'on a des *larmes de sang*, le *souffle d'une âme* chez Zadi et l'*aile d'un rêve*, le *sachet de l'ennui*, l'*arôme des souvenirs* chez Birago Diop.

***la forme appositive**

Le terme suscitant l'image est mis en apposition à celui qu'il accompagne.

Sa structure est la suivante :

GN +GN apposé ou bien GN apposé+GN.

Les deux groupes nominaux sont parfois reliés par une virgule.

Le poète Zadi a recours constamment à cette métaphore comme le montrent les vers suivants :

Or vous

Cigales chétives qui vous mêlez de chanter F de l p.96

Porte au loin ma voix Dowré mon frère

Toi bel oiseau de mes nuits

Souche

Souche indéracinable F de l p.103

Et vous surtout libellules aux hanches de guêpe maçonner

Sveltes papayers si lourds de lourdes papayes F de l p.105

Réalité repère	Terme imageant apposé
Vous	cigales chétives
Toi	bel oiseau
Toi	souche indéracinable
Vous	libellules aux hanches de guêpe maçonner
	sveltes papayers

Il y a dans chacune de ces images une identification, une assimilation entre des êtres humains que représentent les

pronoms personnels (vous, toi) et des êtres non humains. Ceux-ci, en contexte, remplacent d'une part les Blancs envahisseurs et, d'autre part, les amis mais aussi les femmes de son terroir que le poète célèbre. Le rapprochement entre les Blancs et les cigales chétives révèle la connotation dépréciative que le poète associe à ces peuples envahisseurs. Elle met en évidence également leur statut d'intrus dans sa société.

A l'opposé, il identifie son frère à un bel oiseau et à une souche indéracinable. Ce rapprochement traduit une grande admiration qu'il voue à ce frère.

La forme appositive de la métaphore consiste à juxtaposer deux termes ou deux propositions qui évoquent des réalités incompatibles. La juxtaposition est faite sur la base d'un lien analogique existant entre les réalités évoquées par les termes et les propositions. Elle permet, par un procédé qualificatif, d'attribuer à des êtres ou des choses des traits qui, d'ordinaire, ne leur sont pas applicables. C'est de cette étrangeté que découle l'image métaphorique. L'on a dans le corpus le syntagme *cigales chétives* apposé au pronom personnel *vous* ; les syntagmes *bel oiseau* et *souche indéracinable* apposés au syntagme *Dowré, mon frère*.

L'objectif, à terme, est de mettre en évidence des qualités au même titre que le feraient des adjectifs qualificatifs. La métaphore appositive est donc un moyen de porter un regard mélioratif ou péjoratif sur un être ou une chose. C'est ce qui justifie que des hommes et des femmes soient assimilés à des

papayers ou des guêpes maçonnes dans l'intention d'insister sur leur élégance et leur belle prestance.

Leurres et lueurs donne aussi des illustrations de la métaphore appositive :

*Ils m'ont dit que le vent messenger infidèle
Le déposait tout près dans les rides de l'eau* L et l p.69

L'expression *messenger infidèle* est apposée au substantif *vent* et confère à cet élément cosmique des traits humains. Cela provoque une anthropomorphisation.

1-3-2-2/ La métaphore verbale

La métaphore verbale résulte d'un verbe mis en aventure. Au plan structurel, elle présente un seul terme et laisse supposer le second qui se perçoit dans le verbe générateur de l'image. Dans son mécanisme, elle procède d'un rapport substantif/verbe. Il s'agit de l'application à un substantif d'un verbe dont il n'est le sujet ou l'objet attendu. Par exemple, un verbe qui suppose un objet ou un sujet humain est combiné à un objet ou sujet non humain. Il y a alors rupture de la convenance sémantique. Les métaphores générées par des verbaux foisonnent dans notre corpus. En voici quelques illustrations :

*Le ciel est grisâtre et froid
Pâle le soleil grelotte
Morne mon rêve sanglote
Goutte à goutte choient les pleurs
Et l'Espoir trop las d'attendre
S'éteint loin de la rumeur.* L et l p. 21

Le flot rugit, la vague lèche la plage L et l p.53

Objet repère	Verbe métaphorique	Comparant implicite
Le soleil	grelotte	être humain
le rêve	sanglote	être humain
l'espoir	s'éteint	une flamme
le flot	Rugit	un fauve
la vague	lèche	être humain-animal

Ces métaphores fondées sur des verbes mettent en rapport, soit deux réalités concrètes entre elles ; soit encore une réalité concrète et une autre qui est abstraite. Il faut, toutefois, noter qu'avec ces images dont le verbe est la source, seule la réalité comparée est clairement exprimée. Le terme imageant est chaque fois évoqué par le verbe.

Les verbes responsables des images dans ces vers de Birago Diop sont *grelotter*, *sangloter*, *rugir lécher* et *s'éteindre*.

Les quatre premiers, selon leur analyse sémique, ne peuvent admettre que des sujets animés animal ou humain. Leur mise en rapport syntagmatique avec des choses non animées provoque une sorte de métamorphose en être humain des ces réalités.

Le cinquième, le verbe *s'éteindre*, par contre, est propre à la flamme ; or, son sujet est une donnée abstraite. Nous avons un processus de concrétisation ; c'est-à-dire d'attribution de caractère concret à une notion abstraite. Cette forme concrète permet de faire ressortir davantage la perte de l'espoir qui, pareillement à une flamme s'estompe faute d'activation.

Fer de lance n'est pas en reste de la création d'images métaphorique à partir des verbes :

*Et déjà les hameaux de mes bourgs faubourgs et
bourgades
frémisaient du bruit de leurs bottes F de l p. 67
Tes mains qui tanguent et disent à l'époux d'un soir
qu'il
peuple à jamais F de l p. 69*

Objet repère	Verbe métaphorique	Comparant
les hameaux de mes bourgs faubourgs et bourgades	frémisaient	être animé
tes mains	tangent et disent	objet /être humain

Ces verbaux fonctionnent aussi bien dans la dynamique de l'anthropomorphisation que dans le registre de la chosification : Le verbe *frémir* est propre aux êtres animés mais, ici, il s'applique à une chose pendant que le verbe *tanguer*, qui est propre aux choses, est mis en rapports contextuels avec une lexie évoquant des traits humains : la main.

1-3-2-3/ La métaphore adjectivale

La métaphore adjectivale se réalise, au plan structurel, par le moyen des adjectifs. En règle générale, certains adjectifs ne peuvent être normalement joints qu'à des noms animés ou même spécifiquement humains. De même que d'autres ne peuvent qualifier que des noms de choses. Toute combinaison contraire à

ce principe entraîne des métaphores. Et, notre corpus regorge de cette forme métaphorique à divers degré :

Signe

Légion de mouche tsé tsé sur ma terre anémiée

Signe

Légion de fourmis magnan jusque dans le regard infécond de

Ma terre fourvoyée F de I p.90

L'univers à cette heure nous observe, Dowré.

Le ténébreux univers des démunis

Ceux qui pour briser leur soif que l'ouragan des champs de bataille ou le froid silence des morgues F de I p.92

Objet repère	Adjectif métaphorique	Comparant implicite
ma terre	anémiée	Humain
le regard	infécond	Humain
ma terre	fourvoyée	Humain
le silence	froid	chose concrète

Dans ces images, la réalité image se trouve évoquée par l'adjectif suscitant la métaphore du fait de sa classe sémantique.

Leur analyse donne les résultats suivants :

Les participes passés pris comme adjectifs qualificatifs *anémiée* et *fourvoyée* révèlent, au plan sémique, des traits animés spécifiquement humains. De ce fait, ils doivent être joints à des nominaux référant aux hommes. Leur mise en rapport avec la terre, réalité cosmique non animée rompt la convenance sémantique et suscite, par conséquent, des images métaphoriques qui ont la particularité de donner des attributs humains à la terre. Il y a une transmutation de celle-ci. Ce qui permet de cerner le piteux état dans lequel se trouve l'espace auquel le poète se

réfère : l'Afrique exploiter et martyriser par les esclavagistes et le colonisateur.

Ce principe est le même avec l'adjectif *infécond* qualifiant le regard. La fécondité est une qualité propre aux êtres animés. Le regard infécond traduit donc une incapacité du regard de faire évoluer un état donné.

Dans *leurres et lueurs* on peut citer les exemples suivants :

Après ces mornes jours d'un temps triste L et l p.24
Peureux le ruisseau orphelin pleure L et l p.62

Objet repère	Adjectif métaphorique	Comparant implicite
le temps	triste	être humain
le ruisseau	orphelin	être humain
le ruisseau	peureux	être humain

Dans ces trois vers, les *adjectifs triste, orphelin et peureux* se rapportent respectivement aux nominaux temps et ruisseau. De par leur analyse sémique, ils demanderaient pourtant à se rapporter à des substantifs qui désignent des êtres animés spécifiquement humains. Cette sélection inattendue entraîne un transfert de valeurs humaines à ces réalités qui aboutit à leur anthropomorphisation. Désormais, ils sont pris et observé comme des êtres animés humains.

L'analyse de l'image analogique admet l'existence de deux pôles. L'un fonctionne comme le repère et l'autre comme image. Chacun de ces pôles est emprunté à un domaine précis. L'observation des thèmes ou encore des comparés mais

également des réalités imageantes laisse découvrir deux domaines d'emprunts des pôles constitutifs de l'image. Par sa nature, la réalité ou bien l'objet image qui permet de caractériser la réalité ou l'objet repère appartient au monde physique, au monde des choses et des phénomènes naturels ou bien elle relève de l'histoire et de la mythologie. Cette distinction permet de scinder le champ des images en deux. Celui des images naturelles et celui des images culturelles.

L'image naturelle est essentiellement marquée par une référence à la réalité cosmique, aux phénomènes naturels aux sentiments et aux sensations humaines. La réalité image dans la structure de l'image relève alors de la pure nature. Le contexte linguistique seulement permet d'accéder à sa substance.

En guise d'illustration, observons les vers suivants dans le corpus :

Djègba
O l'éclair de mes nuits d'égarement
Luciole salvatrice parmi les ronces de nuit qui me
guettent :
Ronces conjurées !
Flamme
Flamme éclatante ma route assurée
Djihorrolo Djègba- ô mon rameau de balisier F de l
p.84

Les images métaphoriques de ces vers de Zadi procèdent par une identification d'un être, en l'occurrence Djègba, à des éléments de la nature. Ces éléments naturels sont remarquables par la beauté pour le *rameau balisier* utilisé pour la décoration

mais aussi pour la luminosité qu'ils génèrent. C'est le cas de *l'éclair* et de *la luciole*.

Chez Birago Diop, l'on peut se référer aux vers suivants :

*Sous l'effet d'une puissante drogue
Je voudrais dormir, dormir
Sans rêves sans souvenirs
Dans les bras du temps qui vogue. L et l p.30
Les morts ne sont pas sous la terre
Ils sont dans l'Arbre qui frémit,
Ils sont dans le Bois qui gémit,
Ils sont dans l'Eau qui dort L et l p.64*

Les données cosmiques non animées reçoivent dans ces vers des attributs humains. Ces images sont naturelles dans la mesure où il s'agit de rapprochements établis entre des réalités appartenant au domaine naturel.

L'œuvre de Senghor possède également un certain nombre d'images naturelles :

*Toi, laisse de sable et de tendresse, rivière de délices
Et collines du Nord
Il pleut à cataractes sur Dakar sur les pylônes du cap
Vert ;
Je suis gorgé d'eau fade comme papaye d'hivernage*

*Et ceux qui arrivaient de France comme des pommes
rouges,
Ceux qui tombaient de Kaolack, fruits lourds du rônier
Velours de peaux noires, pétales de peau roses ! E m
p.11*

*Un matin donc, arrivèrent en courant Isabelle la belle aux
yeux de transparence bleue, Soukeïna de soie noire, sourire
de soleil sur les lèvres de mer ! E m p.12*

Dans l'image naturelle, les éléments structurants sont empruntés au domaine de la nature.

L'image culturelle fonctionne par l'évocation de faits socio culturels, historiques ou mythologiques pris comme terme ou réalité image dans la structure d'une image. Il s'agit d'une culturalisation de l'image selon Genette. L'image ainsi culturalisée fonctionne sur le modèle de l'allusion ou encore du parallélisme de situation. Ce parallélisme met en rapport des situations décrites ou évoquées en vue de mettre en évidence les liens de similitude qu'elles ont. Celles-ci suggèrent et éveillent à l'aide d'un mot ou d'un syntagme des faits ou des situations pouvant être liés à l'histoire, à la mythologie ou à la religion. Elle fait appel à la conscience individuelle ou collective. Pour cela, l'image culturelle intègre le cadre général des connotations liées aux affects du sujet. Son décryptage mais aussi sa production exige une connaissance de l'environnement socio culturel d'une époque donnée. Elle fait, par conséquent, appel à un ensemble de références et d'associations qu'un mot ou un syntagme est à même de susciter à l'esprit ou à la conscience de tout lecteur.

Le corpus fait cas d'images culturelles comme le prouvent les vers ci-dessous :

J'ai dit à mes frères du Nord
- *ceux du clair pays –*
Et du Sud où sévissait le mauvais soleil vorstérien F de l
p.92

J'ai dit aux frères du Nord (...)
Qu'elle vient d'atterrir chez nous, l'Etoile rouge qui folâtrait en
Chine et dessus les marais d'Indochine

*L'Etoile de feu
L'Etoile de sang
L'Etoile de lave
L'Etoile ardent fœtus à raffermir
pour ma survie. F de l p.92*

Dans cette séquence de *Fer de lance*, le mauvais soleil vorstérien rappelle le contexte de ségrégation raciale en Afrique du sud, système dont Vorster fut l'un des ardents défenseurs ; "l'étoile qui folâtrait" évoque toujours, au plan socio historique, les luttes libératrices où les révolutionnaires arboraient des tenues assorties d'étoiles symbole annonciateur d'une victoire. Dans *lueurs et leurres* l'on note à la page 30 les vers suivants :

*Mon cœur sans fibre
Sort de l'amour où
Pour lui tout vibre
Quand rien ne lui est doux.
Et tel le squelette pale
Du tableau de Goya,
Soulevant la dalle
De sa tombe, il dit « Nada ! » L et l p.30.*

Birago Diop fait référence au chef-d'œuvre du célèbre peintre espagnol. La compréhension de cette image impose la connaissance préalable de cet indice culturel.

Chez Senghor, on a :

*Tu n'as pas distribué tes chemises, donné ta chaussure droite
Et tu as gardé la gauche.
Ton pain, tu ne l'as pas rompu, tu nous as enseigné
Comment multiplier le mil le riz, comme Jésus aux noces de Cana
Tu nous as partagé ton savoir louis d'or, ne laissant rien
Pour toi*

Pour nous moquer et dominer E m p.27

La réalité repère de cette image est largement tributaire de la séquence biblique montrant Jésus-Christ partageant aux convives du pain qu'il a multiplié. Dans l'oeuvre de Senghor, l'on pourrait citer l'image de l'île de Gorée :

*Ton âme a glissé à travers les mailles la voilà échappée,
ton
Ame, de la maison des esclaves
Elle a contournée l'île de Gorée, on l'a perdu de vue
Virant à tribord la voilà ; comme un long lent bateau
blanc vers les fjords de douceur E m p.26.*

L'île de Gorée contournée par l'âme nous introduit dans l'histoire du peuple noir fortement marqué par la traite négrière. L'on sait que dans ce commerce, le port de Gorée constituait un point de non retour et donc de séparation éternelle à l'image de la mort qui emporte définitivement ceux qui en franchissent le cap. Cette référence culturelle donne l'occasion au poète d'exprimer l'idée douloureuse de la séparation éternelle.

L'on a, enfin :

*Entrer au royaume d'Enfance pour accomplir la promesse à
Sira Badral
Comme Mohammed El Habib le Terrouzien, célébrant Diom-
beutt Mbodj dans sa splendeur d'ébène
Ainsi Moïse la nuit nubienne et Miriam se fâcha contre elle,
Et Dieu de lui jeter la lèpre blanche E m p.64.*

Dans cette dernière séquence trois faits sont évoqués. Chacun d'eux expose un accomplissement, la réalisation d'une prophétie ou, tout au moins, d'une promesse. Sira Badral,

Mohammed El Habib et Moïse sont chacun dans son registre les réalisateurs d'une promesse.

Les images du corpus se construisent à partir d'éléments appartenant soit au milieu naturel soit à un contexte culturel. Ce mécanisme de naturalisation ou de culturalisation de l'image aboutit à la poétisation du référent.

2/ Images et poétisation du référent

Le statut naturel ou culturel d'une image est révélateur d'un processus de poétisation du référent. Ce processus consiste en une nomination rayonnante, embellie ou stylisé du référent. Le but de cette désignation détournée est surtout esthétique. C'est-à-dire qu'elle répond à un objectif de beau recherché et participe de l'édification de l'œuvre d'art.

Dans le corpus le recours au principe de poétisation du référent est présent.

Dans *Leurres et lueurs* l'évocation de la ville de Saint Louis en est édicatrice :

*Saint Louis au bord de l'Océan
Paresseusement endormie
Quel songe bleu vers le néant
Hantait tes nuits toutes amies L et l p.25
Près de l'océan qui t'empêche de vivre
La vague du désert roule à l'horizon
Calme tu dors et le soleil qui t'enivre
Te berce à l'éclat de ses brûlants rayons L et l p.53*

Cette évocation de Saint-Louis, ville sénégalaise, ne manque pas d'émouvoir grâce aux mots animés d'idées mais aussi d'images présentant cette ville sous une belle forme humaine. La poétisation du référent (Saint Louis) est réalisée par un procédé d'identification attribuant les caractères humains qu'exprime l'expression *paresseusement endormie*, l'adjectif *calme* et les verbes *dormir* et *bercer*.

Dans le livre I de *Fer de lance*, d'autres formes de poétisation du référent se révèlent. Observons, à cet effet, les vers suivants :

*Doublement vous l'avez assassiné
Et votre cœur est assis
Paix sur ton âme Osagyefo...
Survivra donc seul ce cri tardif surgi de vos poitrails
vides ?*

*Ghana
O ! Fièvre et tendre nostalgie de mes siècles de règne
Ghana Ghana
Je fus nourri à toutes les ambroisies
Aux clairs sonores versets du Coran
Aux rites vodoliens secrètes vibrations de mon âme béate
Des lunes durant aux psaumes des deux testaments
Ghana
Ma terre de pèlerinage
Mais quel baiser m'offres tu, toi, pour ma survie ?
Ah ! Paradis de mes gloires trépassées. F de l pp. 43-44*

Les référents sur lesquels portent le processus de poétisation de Zadi dans les vers ci-dessus sont le Ghana et Kwamé Nkrumah. Ils sont présentés sous un aspect idéal. Si le Ghana apparaît comme le concentré de toutes les conceptions religieuses signe de son ouverture et de son éclectisme, Nkrumah

apparaît comme un fils prodige, victime de l'incompréhension des autres notamment les Occidentaux mais aussi des siens.

Chez Senghor, c'est dans *l'élégie des alizés* que nous percevons une dimension de poétisation du référent :

*Nuit d'Afrique ma nuit !
Tu le sais en cette saison des flamboyants, sous ces
prémices
promesses de l'été
Tu sais quel fut mon labeur sous la lampe, quelle ma
peine
Et les angoisses, tu te rappelles ô Nuit ! quand je me
faisais
bâillonner pour ne pas mes pieds crier
Me faisais garrotter comme un voleur, et ne pouvais
bondir
m'enfuir dans les ténèbres fourrées des forêts.
Nuit et Nuit claire Nuit blonde, que les serpents avaient
promise
A Nyilane la douce, Nuit calme et Nuit palmes, ma douce
Nuit ma nuit nounou
Nuit alizéenne élyséenne Nuit joalienne, Nuit qui me rend
à la candeur de mon enfance
Nuit Nuit, tu as été en les nuits sombres l'Amie qui cause
avec l'Ami et peuple l'insomnie
L'Amie qui trouve la solution, qui s'incline et console.
Nuit amie en ces nuits, je dis ma blonde qui consoles, sou
tiens le combattant au plus bas de la pente
O Nuit ma Nuit et Nuit non nuit !...E m p.15*

La nuit que Senghor décrit ou évoque est totalement métamorphosée par la verve poétique. Elle n'est plus simplement cette période du jour situé entre le coucher et le lever du soleil. C'est plutôt une compagne, une mère câline, un compagnon de difficiles moments et donc un soutien capital dans l'exécution des rudes tâches, des moments de solitudes et de dépression à

l'image de ceux d'un combattant désespéré suggéré par l'idée du *combattant au plus bas de la pente*.

Dans cette dynamique de poétisation du référent, la lexie le désignant demeure en l'état et son signifiant ne varie pas. Cependant, il s'enrichit d'un ensemble de valeurs transférées. Ce processus d'enrichissement est consécutif à sa mise en relation avec d'autres lexies dont les valeurs et charges sémantiques ou connotatives influent sur elle et contribuent ainsi à sa surdétermination.

3/ Les correspondances sensorielles

Les fusions sensorielles sont réalisées dans le corpus par une structuration particulière de la métaphore dans une dynamique de synesthésie. Cette dynamique consiste en une perception simultanée d'une réalité par diverses instances sensorielles.

L'œuvre de Birago Diop est celle qui dans le corpus illustre le mieux cette dynamique. Ainsi, l'on a, aux pages 20, 22 et 56:

*Bientôt sonnera minuit
Où va mourir cette année ;
Chaque minute qui fuit
Heurte une amère pensée*

*Une volute bleue, une pensée exquise
Montent l'une sur l'autre en un accord secret*

*La chanson sourde et berceuse de la mer
Répète au soir tombant ce regret amer
Et le soir clément console la pirogue*

Ces séquences de Birago Diop évoquent deux réalités : la pensée et le regret. Si la première est une faculté psychique dont la connaissance est l'objet, ou encore une représentation dans la conscience, la seconde est un sentiment, un état de conscience marqué par la douleur consécutive à un remord. Ces deux états de conscience sont mis en rapport avec des épithètes relatives aux sens du goûter. C'est ainsi que la pensée devient exquise et le regret amer. Les qualités de la pensée et du regret sont ainsi perçues à la lumière d'un ordre sensoriel différent.

Chez Zadi, on a, aux pages 31 et 32 :

*Ecoute ami
ma voix au timbre câlin
des profondeurs du plus vil des tombeaux remontant
jusqu'à toi comme un air de jazz.
(...)
Je sais qu'il te plaira d'écouter ma voix au timbre
câlin
Ma voix des profondeurs du doute insondable
remontant jusqu'à toi comme un air de jazz.*

Dans cette séquence, le rapport est établi entre une réalité perceptible par l'ouïe et une autre en rapport direct avec le toucher. C'est la qualité du son de la voix qui est appréciée en l'assimilant à une caresse.

Pendant que chez Senghor on notera :

*Sa barbe déroulait la splendeur des comètes ; et à ses
pieds
Sous les ombrages bleus, des ruisseaux de miel blanc de
frais
parfums de paix.
(...)
Les bourgeois et les paysans paisibles, coupeurs de canne*

cueilleurs de coton

*Et les ouvriers aux mains fiévreuses, et ils font rugir les
usines, et le soir ils sont soûlés d'amertume amère. E
m p. 40*

Ces séquences exposent l'usage des synesthésies qui, dans la perception des choses, font appel à toutes les sphères sensorielles afin que les rapports perçus par le poète et exprimés dans le texte soient saisis par le lecteur.

Le fonctionnement de l'image constitue l'une des valeurs fondamentales de la poésie. Elle brise les barrières entre les étants et semble nous inviter dans un monde unifié où il n'y a plus de cloisonnement entre le concret et le concret, le visible et l'invisible, le matériel et l'immatériel entre l'animé et l'inanimé mais surtout entre le cosmique et l'humain. Le décroisonnement qui en est la source engendre, dans le corpus, des mutations et des transmutations qui contribuent à la force de l'image, et donc, à l'expressivité du discours poétique dans les ouvrages du corpus. L'aventure du mot permet de rendre compte d'un pendant fondamental du discours poétique qui se structure autour de sa densité sémantique, la profusion des analogies et des associations, les correspondances entre les étants.

CHAPITRE II/

INDEXATION DU SOCIAL DANS LE PHENOMENE POETIQUE

Les identités remarquables sont des traits socio linguistiques et stylistiques perceptibles dans le discours. Ces traits sont marqués de valeurs que la linguistique, l'histoire ou la dimension spatiale leur confèrent. Les lexies ainsi identifiables se distinguent par les effets par évocation, les allusions culturelles et les tâches euphoniques qu'elles provoquent.

// Interférences sociolinguistiques dans le corpus

« Dans la littérature française d'ailleurs il bruit quelque chose d'indéfinissable qui n'est pas dû seulement à quelque flamboiement verbal ou à l'étrangeté des métaphores mais à de subtils déplacements syntaxiques à des vocables inconnus.¹⁴⁷ »

En rapportant ces propos de Millet, Dominique Combe faisait une observation caractéristique des littératures francophones : celle des interactions linguistiques et sociolinguistiques dans les écrits des auteurs francophones. Dans le cas de la poésie, il est question de poètes ayant une culture et une langue natale mais dont les œuvres sont écrites dans une langue étrangère. Or, chaque langue exprime une particularité, décrit un espace avec son histoire et ses principes organisateurs. Mieux,

« chaque langue construit un monde particulier dont la singularité est irréductible à tout autre¹⁴⁸ ».

C'est dire que toute langue est accompagnée par un environnement culturel qui marque les œuvres d'art qui s'y produisent. Les littératures francophones et surtout la poésie francophone donnera lieu à des tensions entre idiomes linguistiques mais aussi entre univers socioculturel caractérisant chacune de ces langues. Les conséquences d'une telle situation dans la production sont multiples et multiformes.

L'objet du présent travail est d'analyser l'impact de cette situation sur la langue d'écriture mais aussi d'étudier les divers

¹⁴⁷ R. Millet cité par Dominique Combe ; op. cit. p.146.

¹⁴⁸ Revue *Science et vie* ; hors série, numéro 224 juin 2004.

procédés de cette co-occurrence sociale et linguistique dans les ouvrages du corpus.

1/ Interférences linguistiques

L'interférence linguistique est une manifestation du plurilinguisme. Elle est la conséquence de l'existence de plusieurs idiomes linguistiques chez un sujet donné :

« Il y a interférence quand un sujet bilingue utilise dans une langue cible A un trait phonique, morphologique, lexical ou syntaxique caractéristique de la langue B¹⁴⁹ »

Ces interférences linguistiques décrivent la coexistence dans le texte de divers idiomes linguistiques. Ce qui est un caractère propre des écritures francophones que Moura expose dans les termes suivants :

« Les écritures euro phones posent le problème des tensions entre les langues et entre les univers symboliques. Elles sont le lieu de conflit, de refus et d'entente, de compromis, par lesquels sont déterminés des modes d'insertion de chacune des langues, de chacun des univers symboliques dans l'espace mental commun en formation...¹⁵⁰ »

¹⁴⁹ J. L. Chiss, J. Filliolet, D. Maingueneau ; op. cit. p. 32.

¹⁵⁰ Jean Marc Moura ; *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Puf, 1999, p. 43.

L'hétérolinguisme sera une marque essentielle de ces écritures. Selon Moura celui-ci peut être analysé à travers les étapes suivantes :

« Le degré zéro de ce travail d'écriture est l'acceptation sans réserve de la tradition littéraire européenne avec le risque de tomber dans l'exotisme le plus superficiel.

Le premier degré de l'appropriation linguistique est l'acceptation du postulat que la langue européenne peut exprimer, au prix de modifications lexicales et syntaxiques plus ou moins légères, une vision autochtone du monde.

Le second degré du travail sur la langue concerne deux processus généraux, l'un para textuel : l'explication, l'autre textuel : la mise en contexte. La première est une information factuelle, destinée au public occidental et donnée soit par des notes de bas de page, soit par un glossaire.

La mise en contexte vise à donner au texte un aspect plus homogène. Elle prend le plus souvent la forme d'un bref développement à la suite d'un mot ou d'une expression¹⁵¹. »

Ces deux derniers aspects (modifications lexicales et syntaxiques et explication et la mise en contexte) sont déterminants dans les œuvres du corpus.

1-1/ Les mécanismes des interférences

Les interférences se produisent lorsque des transformations syntaxiques, morphologiques spécifiques à une langue donnée sont

¹⁵¹ Jean-Marc Moura ; op. cit. p. 97 à 108.

appliquées à des segments d'une autre langue dans laquelle le locuteur s'exprime. Ces mécanismes se résument dans les termes suivants :

« Une interférence grammaticale a lieu lorsque les modalités d'ordre, d'accord, de sélection et de modification automatique appartenant au système de la langue S sont appliquées à des segments à peu près équivalents de la langue C, sans en respecter les normes, ou quand des modalités obligatoires de C sont omises, faute de modèle équivalent dans S.¹⁵² »

Ces insertions sont surtout consécutives aux contacts de langues qui, très souvent, engendrent la projection d'un système grammatical d'une langue source à une langue-cible. Elles sont aussi liées au constat d'une unité lexicale adéquate dans la langue d'expression. C'est ce phénomène de lacune qu'exprime le propos suivant :

« Prenons le cas d'un bilingue s-c qui identifie un mot s1 de la langue s, avec un mot c1 de la langue c ; ultérieurement, il fera correspondre le mot s2 à c2, s3 à c3, etc. mais pour le composé s7 + s8 + s9, il ne trouve pas d'élément adéquat dans la langue c. Cette expérience de « lacune » peut être la condition de l'interférence.¹⁵³ »

L'usage de l'interférence est lié à une défaillance constatée et qu'il importe de combler.

¹⁵² André Martinet ; (sous la direction de) *Le langage*, Paris, Gallimard, 1968, p. 658.

¹⁵³ André Martinet ; op. cit. p.665.

1-2/ Les interférences lexicales

Les œuvres du corpus regorgent d'unités linguistiques du terroir linguistique africain. Du fait de leurs sonorités et de la relative obscurité sémantique qu'elles suscitent, ces unités lexicales constituent des identités remarquables et sont révélatrices d'une interférence linguistique.

1-2-1 /Relevés d'unités lexicales interférées dans le corpus

Chez Senghor, l'on a :

*Je salue ton salut à l'Afrique :aux faces noires d'ivoire
comme aux visages de vermeils.
Il n'y aurait pas de chant si tar et darbouka
n'accomplissaient
L'orchestre, prêtant leur
Rythme syncopé aux kamenjahs et aux rebahs, au naï suave
Oud lyrique, au quanoun. E m p. 50*

Dans *Fer de lance* de Zadi, nous avons :

*Soukoukalba-terreur-de-l'iroko
Okpô Et tous me nomment Odwapahi
...Ogo ma mère défunte
Rires matinaux du kaolinkola
Odwapahi
!*

p. 66 :

Yééké

Yééké yéékélééé

p.68

Qu'on l'ensevelisse au mépris de tes pas huilés Gopé

...

Le miracle de ta danse ointe d'huile de Gueuli

O Gopé
 Gopé-la-guêpe-maçonne
 Derrière l'arbre il s'est caché
 p.69
 Yaako
 Yaako yaako
 Oh yaako F de l p.71
 Témoin de mon ascendance
 Nawaïenne F de l p.72
 Qu'il m'entende le preux du pays de Godji
 Lébé
 Tchétchè Lébé
 Et plus jamais ne soufflera la pierre mon plus tenace
 Ennemi, Guédé-l'orage-du-souterrain-pays-des-ré-fugiés ! F
 de l p.74
 Zoukou-la-chenille
 Zoukou qui danse(...)
 Qui danse tel un troufion gaulois
 Tel un marine yankee
 Tel un boer idiot
 Tel un mutin(...)
 À Yam la coquette F de l p.78
 Mon bleu touraco si fier et allègre à souhait
 Sur la branche du kôdô F de l p.81
 Béooobé ! F de l p.82
 Ma saine voix tissée de kagnè
 Djègba ma reine F de l p.83.
 Le cor de Bottey
 L'ancêtre de Yakolo F de l p.84
 Djihorrolo Djègba ô mon rameau de balisier p.85
 Dans mon sang, le sang du preux : Kanégnon
 Toussaint F de l p.92
 Le chant
 De ralliement et le cri de l'attounglan royal
 J'ai dit aux frères du Nord
 Et du Sud où sévissait le mauvais soleil vorsterien
 ...ceux d'Orient et du Soleil Levant
 ...elle vient d'atterrir chez nous, l'Etoile rouge... p.94
 Nomme moi Goblé
 Coléoptère aux élitres dures
 Aux jambes de fer

Nomme moi tel Zaboto
DJISSOROU
Arbre Sonore F de l p.99

La première implication de ces unités interférées est la rupture de l'homogénéité, au plan linguistique, du discours poétique. Celle-ci l'est en fonction des aires de distribution de la langue d'écriture. Dans le texte poétique les éléments interférés constituent une richesse non seulement pour l'effet de surprise qu'ils génèrent mais également pour le pouvoir de suggestion qui leur est attribué. Par cela, ils constituent un facteur clé dans l'élaboration du contenu connotatif. Les effets par évocation que provoquent ces unités interférées mettent en selle les facteurs socioculturels. Dans la mesure où elles ont des référents ne faisant pas nécessairement partie de l'expérience quotidienne de chacun des possibles lecteurs, elles suscitent un désir de découverte. Leur traitement fait donc appel à des interprétations sociolinguistiques.

Par ce fait, chaque texte poétique implique une lecture particulière. D'où l'idée que :

« tout texte poétique doit être décodé en fonction de l'architecture qui lui est propre. C'est là que les interférences lexicales, moyens d'atteindre une certaine plurivocité jouent un rôle trop souvent ignoré.¹⁵⁴ »

Cette plurivocité fait du texte poétique un espace d'interactions sociolinguistique, culturelle et symbolique.

¹⁵⁴ J. L. Chiss, J. Filliolet, D. Maingueneau ; op. cit. p.141 à 160.

1-2-2/ Approche spécifique des interférences lexicales

Ces diverses unités interférées sont susceptibles d'occuper trois domaines précis. Ce sont le domaine des noms, le domaine des substantifs et celui des interjections.

1-2-2-1/ Les noms propres

S'agissant des noms propres, il s'agit aussi bien des désignations anthroponymiques que des désignations toponymiques.

« Le nom, et peut-être surtout le nom de lieu, est un objet mémoriel, un vestige dans lequel s'est peu à peu sédimenté de la vie, de l'histoire, donc de la lutte, du désir, de l'utopie, toutes choses qui s'y trouvent encore simultanément.¹⁵⁵ »

La présence de noms propres dans le texte constitue une piste privilégiée dans l'analyse des textes à forte interaction culturelle.

1-2-2-1-1/ L'anthroponymie

L'anthroponymie est une branche de l'onomastique qui a pour spécificité l'étude des noms de personne dans leur étymologie et dans leur histoire. Dans le cadre littéraire qui est le nôtre, elle évoque, à partir de données extralinguistiques, les valeurs associées aux noms par le fait de l'histoire et de la culture. Ainsi donc, les

¹⁵⁵ Antonella Emina ; op. cit. p.47.

noms de personnes dans le discours esthétique sont dotés d'une multivalence. Pendant que certains noms du corpus sont perceptibles par leur valeur sociohistorique ou mythologique, d'autres, spécifiquement issus des langues africaines, sont perceptibles par leurs constitutions phonologiques ou du fait de leur statut descriptif. En effet, les noms africains, dans leur grande majorité, décrivent un fait, une situation ou encore exprime une caractéristique, une identification, un programme de vie.

Les noms de personnes fonctionnent à partir d'effets par évocation et engendrent, par conséquent, des faits de résonance liés à des facteurs socioculturels.

Chez Senghor, par exemple, on note :

*Je suis gorgé d'eau trouble, qui inonde ma maëstrichtien.
Insomnie insomnie ! Et tu n'es plus Balsamine de Ngasobil,
Tu n'es pas cri au mitan d'Août.
Et ceux qui arrivent
Je ne suis pas le guêpier de Nubie le gonoleck de Barbarie
Mais combassou du Sénégal, j'ai revêtu ma livrée bise. E m
p.14*

Pendant que dans le texte de Zadi il s'agit de :

*Soukoukalba-terreur-de-l'iroko
Okpo Et tous me nomment Odwapahi
...Ogo ma mère défunte
Rires matinaux du kaolinkola
Odwapahi
Lébé
Tchéché Lébé
Et plus jamais ne soufflera la pierre mon plus tenace
Ennemi, Guédé-l'orage-du-souterrain-pays-des-ré-fugiés ! F
de l. p. 74*

L'anthroponymie comporte des incidences aussi bien sémantiques qu'esthétiques dans la production poétique. Il en est ainsi parce que l'anthroponymie revêt le caractère d'un genre littéraire complet. Un nom, en général, surtout dans les cultures d'Afrique noire au sud du Sahara, constitue une véritable parole synthétiquement élaborée dans le style des slogans, des proverbes et autres maximes. Au-delà de sa pertinence stylistique, il exprime un grief, un défi à relever, une prière, une injonction ou une sollicitation. Cette dimension est largement présente dans le texte de Zadi comme en témoigne les fragments ci-dessous :

*Et tous me nomment Odwapahi ;
Nul ne sait pourtant que ce nom me vient de l'autre monde
et qu'elle le voulut ainsi, Ogo ma mère défunte qui seule
savait si bien me barioler au lever du jour des beaux
rires matinaux du kaolinkala
Dowré
Enseigne au peuple en extase l'énigme de mon nom de salut.
Odwapahi :
Qui vite les attaque !
Odwapahi la langue opiniâtre et plus tenace et
Ferme que langue de pieuvre
Chante Dowré le dard de ma langue langue d'iguane pour
que renaisse le temps des enfances paisibles. F de l p.64*

Pour le poète, le nom qu'il tient de sa mère défunte, est tout un enseignement et constitue même une énigme. C'est-à-dire qu'il est doté d'un sens caché qu'il faut découvrir. Sa transcription littérale traduit l'idée d'offensive. Elle lève donc un coin de voile sur sa portée sémantique. Ce nom confère à son porteur, au-delà de l'idée d'offensive, celle de l'initiative de l'attaque. Son évocation n'est pas sans suggérer des motivations profondes qui justifient son

attribution. S'il prône l'action, le sens de l'initiative, n'est-ce pas dans l'optique de conjurer une certaine indolence antérieure ? Ou encore ne répond-t-il pas à l'ambition d'endiguer un phénomène et d'aboutir à une certaine stabilité recherchée et rêvée ?

Le nom, dans cette dynamique, est doté d'une fonction propitiatoire que confirme la séquence ci-dessous :

*Nomme moi par trois fois, Dowré mon frère :
Arbre sonore chacun croit que nul génie ne
l'habite.
Ombre à la voix de pigeon
Soukoukalba terreur de l'iroko
Nomme-moi tel et que raidisse à mon commandement la
Folle légion des calaos venus des ventres du ciel pour
agacer le timbre de ma voix F de l p.64*

La nomination devient alors une force agissante à même de neutraliser un adversaire, un ennemi. Il ressort de là que la nomination est en étroite rapport avec les faits, la situation ou son contexte de production. La présence de noms propres dans le discours poétique fait appel à tout un contexte personnel, culturel, historique et géographique. C'est de là que provient sa grande charge connotative.

Une autre incidence du nom dans le texte poétique est sa capacité évocatrice et invocatrice :

*Kaïdara !
Ah génie tutélaire de mes ancêtres
Ton nom pour ma survie sommeille sur la langue des
Bergers du nord et des pays du soleil levant.
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 Kaïdara ».F de l p.25

Ou encore :

Et moi je dis aux criquets du ciel
A la dague du ciel aux bouches de feu
Aux grenades ventruës
A leur morale surtout leur morale-
A toutes ces morts ricanant sur mon front dressé :
« Dorénavant
Ni Socrate ni Platon ni Zénon l'Elée !
J'ai vu surgir des tripes du soir l'ombre d'Ogotomméli.
Le suivaient Koffi Kpékpé, Gbaka Lékpá...et Waï de Yacolo
Prosternez vous au passage du docte cortège et que prêche
Tierno Bokar le sage de bandiagara.
Nous ressusciterons nos morts !
Et qu'ils soient célébrés aux quatre rives de notre
diaspora ! »
F de l pp.36-37.

Ces deux extraits sont fondés sur l'évocation de personnages historiques ou encore de personnages réputés pour leur valeur en terme de sagesse et de savoir que le poète juge digne de vénération pour les Africains. Leur évocation dans le discours ambitionne de les faire connaître afin qu'ils bénéficient des honneurs dus à leur rang.

L'élégie de Carthage de Senghor se bâtit sur ce même procédé.
C'est-à-dire l'évocation de figures anciennes emblématiques :

*L'odeur de ton élan rythmé, Didon ; mais non ! devant les
Belles-de-nuit qui m'encerclaient m'obsédaient
(...)
Je me rappelle, Didon, le chant de ta douleur qui charmait
Mon enfance
(...)
Sur toi je pleure, sur toi Didon, ma trop grande désolation.*

*Et sur toi Hannibal, qui héritas de son ressentiment, assumas
 Ses imprécations comme le serment d'Hamilcar.
 J'appelle la charge de foudre et les éclairs sur ton front
 Gauche, toi le sourire hellène sur la puissance des Barcides.
 La puissance du nord, tu fus prêt de la crouler
 (...)
 Je ne lamente pas ta défaite Hannibal...*

*Héros sombre et sans ombre.
 (...)
 Je ne chante pas ton courage : en lettres d'or et sur le marbre
 Noir Hannibal, je rythme ta passion aux yeux de lynx. E m. p.48*

Dans les fonctions du langage telles que établies par Jakobson, le nom propre et son utilisation dans la production poétique de nos poètes de référence surtout Zadi et Senghor, occupent deux paliers essentiels. Il s'agit de la fonction phatique et de la fonction conative. Le nom remplit une fonction phatique parce qu'il permet d'attirer l'attention, d'apostropher. Sa dimension conative provient de ce qu'il permet d'invoquer, de convoquer, de solliciter ou même de célébrer. La dimension évocatrice et invocatrice permet au nom de remplir une double fonction langagière. Elle permet non seulement d'apostropher, d'attirer l'attention de l'autre mais aussi et surtout de le solliciter ou de lui donner des ordres.

Ce mécanisme fonctionne dans *Fer de lance* où le poète a recours constamment à son double Dowré :

*Nous voici Dowré
 A la racine de la nuit
 Et la foule est compacte
 La foule (son cœur son corps et son âme et rut)*

Tiens ferme Dowré mon frère et porte au loin ma voix

*Ma voix des profondeurs
 La fine et douce chanson fluée de ma gorge profonde*
 F de l. p. 19.
Dowré
Scrute en chantant le ciel si gras d'étoiles repues,
Le ciel aux étoiles.
Scrute le ciel mon frère et dis au firmament que mon oeil
Les dénombre ; par milliers par milliers de milliers...
 F de l. p.63.

Chacun des livres de *Fer de lance* est introduit par cette formule d'appel adressée à Dowré. La fonction conative s'érige en mode opératoire d'amorce du poème chez Zadi.

Une forme particulière de nomination apparaît chez Zadi et Senghor. Elle se constitue à partir d'un nom issu des langues africaines suivi d'un substantif français. Cette forme est illustrée par les séquences suivantes :

Chez Zadi :

Zoukou-la-chenille !
Je la vis par un temps d'hivernage sur le sentier désert.
 (...)
Et le sot qui croit qu'elle danse, Zoukou-la-chenille
Qui danse(...) F de l p.74
Nome moi Goblé :
Coléoptère aux élitres dures
Aux jambes de fer
Au vol triomphant parmi les légions fragiles des magnans
Penauds. F de l. p.94
Badè la loutre postée en amont du cours d'eau
O Badè !

*Sors donc de l'eau pour que remontent le cours d'eau les
Bancs de poissons que tu terrifies !*

Chez Senghor :

*Austère-je fus longtemps enfant. Et je te sentais si perdue
Que pour toi j'aurais bien donné-que n'aurais donné ?
La ceinture de Diogoye le Lion.*

Il s'agit d'un mécanisme d'association dans la désignation
des êtres propre aux cultures oralistes.

1-2-2-1-2 /La toponymie

Cette autre tendance de l'onomastique, aspect de la
lexicologie étudiant les noms propres, s'intéresse particulièrement
aux noms de lieux. Dans un cadre littéraire, ils sont toujours
porteurs d'une charge émotionnelle. Cette charge est soit liée à un
effet de surprise dû au fait de la présence concomitante de lexies de
systèmes linguistiques différents :

Il en est ainsi des lieux suivants évoqués par Zadi :

*-ah l'intrépide enfant des berges du Nawa-
O vous accourues pour cette nuit de victoire des
Saints rochers du Nawa
Vous tous
Vous toutes accourues du bas guidoko et des
Lointaines contrées de Bogrou
Hommes de Yacolo
Femmes de Yacolo
Dites, ô virils archers de mon sol valeureux. F de l. p.105*

Chez Senghor on découvre :

*Et ceux qui arrivaient de France, comme des pommes
rouges,
ceux qui tombaient de Kaolack, fruits lourds du rônier. E m
p.11
De Kafountine à l'extrême Fongolimbi, sur l'empan du pays
J'entends au loin, de l'orient au Ponant, la marée montante
Des rutes nocturnes. E m p.19*

Outre leurs aspects linguistiques, les lieux et contrées évoqués sont des véhicules de traits culturels et d'appartenances identitaires. C'est le signe d'un enracinement dans l'espace comme on le constate dans le Livre III de *Fer de lance* :

*Allons Dowré
Vers les terres de Zatory allons
Allons jusqu'aux marches du pays Bogrou
Allons à Grand Zatory
Allons jusqu'au trépied du lignage Gbazi
(...)
Conduis-moi jusqu'à Zatory
Que je parle à l'aïeul Gnablè
Que je parle au chef Dagrou
Que je parle à Sèkya le maître des initiés
Que je parle à Zadi du lignage Gbazi
(...)
Je veux troubler...perturber
Leur rendre amère leur propre salive à ceux
De Zatory F de l p.147.*

Les indices toponymiques dans les ouvrages sont dotés d'une grande capacité d'évocation des expériences liées aux lieux et contrées. Les contrées évoquées sont issues de l'univers immédiat du poète. Il se trouve fortement lié à ces éléments géographiques avec lesquels ils tissent des rapports d'identification dans la mesure où

« le lieu, le territoire, le paysage dans lequel on vit et où l'on est enraciné, ont un rôle important envers une personne ou une communauté(...) ce sont les points de repères des racines culturelles et de la valeur, du sens et de la signification que les pratiques culturelles du groupe leur attribuent.¹⁵⁶ »

L'évocation de ces lieux revêt donc une dimension culturelle et d'enracinements culturels du locuteur. Par delà ces implications, ils sont, pour le lecteur étranger à la sphère linguistique et géographique d'origine du locuteur, une ouverture sur cet ailleurs transcrit dans la production poétique. Cela se justifie par le fait que

« la fiction littéraire apparaît(...) comme un moyen par lequel on peut apprendre quelque chose de vraiment nouveau et utile par rapport à l'expérience territoriale individuelle ou sociale.¹⁵⁷ »

La parole poétique devient, pour tout francophone, le cadre de découverte de tous les paliers culturels qui contribuent à l'édification de l'espace culturel commun.

L'onomastique dans le corpus est expressive à divers degrés. Dans un premier temps, elle agit dans une dynamique prenant en compte les aires de distribution de la langue d'écriture. La prise en compte de ces facteurs dans l'approche du texte implique nécessairement une analyse sociolinguistique susceptible de dévoiler les voix multiples, les différents paliers culturels qui interagissent dans le texte poétique. Il est alors justifié de dire que :

« les oeuvres littéraires peuvent ainsi être d'abord interprétées et ensuite utilisées en tant que témoignages des racines

¹⁵⁶ Antonella Emina ; op. cit p.31/32.

¹⁵⁷ Antonella Emina ; op. cit. p.44.

culturelles et des liens profonds qui unissent une société à tel lieu, territoire, ou paysage¹⁵⁸. »

Les noms qui foisonnent dans le corpus connotent ainsi l'étranger (pour les récepteurs non originaires du cadre spatial auquel ils sont empruntés) dont ils traduisent une vision spécifique de la réalité. Les créateurs tiennent compte de ce facteur de délocalisation linguistique. C'est d'ailleurs pour cela que l'on a une forme bien originale de nomination des animaux qui allie dans des mots composés termes français et termes en langues locales.

Chez Senghor, cela se perçoit à la page 46 :

*Austère – je fus longtemps enfant. Et je te sentais si perdue
Que pour toi j'aurais bien donné- que n'aurais je donné ?
la ceinture de Diogoye le Lion.*

Chez Zadi on découvre cette forme :

*Zoukou-la-chenille !
Je la vis par un temps d'hivernage sur le sentier désert.
(...)
Et le sot qui croit qu'elle danse, Zoukou-la-chenille F de l
p.74*

*Badè la loutre postée en amont du cours d'eau
O Badè !
Sors donc de l'eau pour que remontent le cours d'eau les
bancs de poissons que tu terrifies ! F de l. p.129*

Ces noms d'origines linguistiques étrangères à langue d'écriture sont liés à tout un contexte personnel, culturel, historique, géographique. Par cela, ils sont dotés d'un grand

¹⁵⁸ Antonella Emina ; op. cit. p.31.

pouvoir de connotation qui constitue un ferment pour le texte poétique. C'est de cette charge connotative que découle leur faculté d'évocation et d'invocation.

Dans un second temps, ces noms et dénominations constituent par eux-mêmes une poésie et sont révélateurs d'une pertinence stylistique ayant surtout un caractère laudatif. Ils sont une marque de glorification du destinataire.

1-2-2-2 /Les substantifs

*J'ai en exécution : le poto-poto où s'enfonce lentement
Toutes patiences. E m. p.11*
*Que d'offrir, Jean Marie, ô dans ton cercueil d'ouzugou
Couché ? Dis que lui offrir s'il n'est blanc comme corps
D'opale. E m. p. 26*
*Mais qui a dit, comme le maître de la masse et du marteau,
Maître du dyoung-dyoung du tam-tam, coryphée de la
danse...E m. p.33*
*Oui elle m'a baisé, banakh, du baiser de sa bouche
Et Maïmouna mon amour mon amante. Et son regard sur
Moi comme une tour tata E m. p. 63*
*Salue ton salue à l'Afrique
Il n'y aurait pas de chant si tar et darbouka
n'accomplissaient
L'orchestre, prêtant leur
Rythme syncopé aux kamenjahs et aux rebahs, au naï suave
Oud lyrique, au quanoun.
...mouvement musique harmonie, que je vous chante de la
voix
D'or du dyali !
Ils m'ont dit sa bravoure d'amazone, sa langue de soie fine,
La poseuse d'énigmes E m. p. 65*

Chez Zadi également, de nombreux substantifs qui interfèrent dans le discours poétique en langue française de *Fer de lance* sont empruntés aux langues locales :

Tiens ferme Dowré mon frère et porte loin ma voix
(...)
Tiens ferme ce bissa Dowré
Tiens le ferme et dis et redis après moi :
Didiga
Yakolo, didiga
Didiga
Yakolo didiga
Didiga
Didiga z'ra F de l. p. 19
Ah! Ces vrilles poilues et pourrissantes empesant ma langue
Et mon palais
Vibre dôdô
Que je dévore ma part de sente
Roucoule dôdô
Que m'égare à mon tour le sentier des mystères
Rugis
Ah ! Rugis mon arc d'étranges veillées
Guide mes pas qui s'embourbent
Racle ma gorge qui s'enroue
Laboure ma langue. F de l. p. 59
Ah ! L'amie, mon bleu touraco si fier et allègre à souhait
Sur la branche du kôdo
La branche si grêle et qui rythme si bien ta danse o toi ma
palombe ! F de l. p. 78
Tu vois que ma voix coule encore
Pure et pure
Ma saine voix tissée de kagnè ! F de l. p. 82

Ces syntagmes empruntés, en général, à la langue natale du poète réfèrent, le plus souvent, à des réalités typiques du terroir du locuteur qu'aucune lexie du patrimoine linguistique de la langue d'écriture ne saurait rendre avec toutes les nuances et toute la spontanéité de la langue locale. Ils contribuent une fois de plus au contenu connotatif du poème en évoquant des valeurs ou des éléments factuels propres à l'expérience quotidienne du terroir.

1-2-2-3/Les interjections.

Les interjections sont des mots invariables traduisant une réaction affective. Ce sont surtout des paroles qui sont brusques et qui expriment de manière spontanée une émotion. Dans le corpus, c'est l'œuvre de Zadi qui donne une parfaite illustration de ces mots invariables du terroir originaire du poète intégrés à la langue française. Ainsi, l'on a aux pages 21, 66, 92 et 107 les interjections suivantes :

*Les diseurs de symboles ?
Mes rivaux ?
Okpô !
Que d'épines et ronces dans le charme de leur voix !
Ah ! Soleil
Dominons.
Prends garde à l'arme que tu tiens elle s'irriterait
Des ronces qui rendraient incommode ton chant
Le chant de vérité
L'immense pluie qu'il me faut libérer pour la survie de ce
Peuple sevré
Yééké
Yééké yéékélééé
J'entends des grottes et vallées de la sylvie le chant de
Ralliement et le cri réitéré de l'attounglan royal...
Béooobé
Vous voilà
Maître d'hier aujourd'hui et faussement pétrifiés dans la
Fausse prosternation du palefrenier servile et désuet.
Ohooo !
Que je vous rompe en visière
Et d'un rude coup d'index !
Didiga-ma-rage-écumante
Racca ! F de l. p.107*

Empruntées à la langue d'origine du poète, ses interjections renforcent son ancrage dans celle-ci.

1-3/ Interférences et enrichissement linguistique

La création poétique francophone a lieu dans un cadre général de contacts, l'on dira même de conflits linguistiques, politiques et économiques. C'est pour cela que Pierre Dumont est en droit de dire en substance que l'Afrique est une terre de conflit et que la langue en est le terrain privilégié. Toutefois, cette confrontation est source de dynamisme. Est dynamique tout phénomène, toute chose ou toute réalité non statique et sensée évoluer, progresser dans le sens surtout de l'enrichissement, la perfection. Prise comme phénomène social, la langue n'échappe pas à ce principe. C'est pourquoi, l'on pourrait la définir comme suit :

« La langue(...) est le produit de toute une série d'époque au cours desquelles elle se cristallise, s'enrichit, se développe et s'affine. ¹⁵⁹»

Dans le corpus, l'impact manifeste de ce contact est l'interaction linguistique qui, loin de détériorer la langue d'écriture, l'enrichit dans la logique suivante décrite par Staline :

« (...) le croisement de deux langues ne donne pas une nouvelle langue¹⁶⁰(...) » mais précise t-il *« il se produit un certain enrichissement du vocabulaire de la langue victorieuse(...)»*

¹⁵⁹ Joseph Staline ; *Le marxisme et le problème de linguistique*, Editions en langues étrangères, Pékin, 1975, p. 5.

¹⁶⁰ Joseph Staline; op. cit. p.27

Cet esprit d'enrichissement linguistique s'exprime sous la plume de Pierre Emmanuel dans un poème adressé à Senghor :

*« Ce français d'ébène aux odeurs si cambrées
Aux rythmes rutilants de cymbales » E m. p. 84*

Senghor, lui-même, l'exprime dans une correspondance adressée à des poètes de l'hexagone et dans laquelle, parlant des poètes francophones, il écrit :

*« ils ont inséré leurs néologismes, pas toujours exotiques,
leurs images folles et leurs rythmes syncopés dans le génie de la
langue française.¹⁶¹ »*

La manifestation tangible de ce fait, dans le corpus, est l'interaction linguistique qui fait cohabiter dans le texte deux ou plusieurs idiomes. La langue française, langue d'expression des œuvres, est influencée ou marquée par les substrats des langues auxquelles elle s'est superposée dans l'esprit des poètes. On a alors un discours poétique français fortement bigarré de vocables locaux. Et, le corpus regorge de séquences mettant en évidence cette dimension.

Chez Senghor, on constate cela dans les séquences ci-dessous:

*Que t'offrir, Jean Marie, ô dans ton cercueil d'ouzigou
Couché ? Dis que lui offrir s'il n'est blanc comme son corps
D'opale
Bleu comme le paradis de ses yeux ? E m p.26
Je salue ton salue à l'Afrique : ...*

¹⁶¹Léopold Sédar Senghor; op. cit p. 88.

*Il n'y aurait pas de chant si tar et darbouka
 n'accomplissaient
 L'orchestre, prêtant leur
 Rythme syncopé aux kamenjahs et aux rebahs, au naï suave
 Oud lyrique, au quanoun. E m p.50
 Et dans le printemps blanc, les ombres bourdonnaient sur
 Les prés vert et or
 Les thrènes tordaient leurs bras dolents, elles étaient tristes
 Ndeïssante ! Jusqu'aux larmes
 Tandis que dans les artères les fûts, les jambes des poulains
 Des pommiers des coq E m p.58
 Oui ! Elle m'a baisé, banakh, du baiser de sa bouche
 Et ma mémoire en demeure odorante de l'odeur fraîche du
 Citron...
 Je dis banakh du baiser de sa bouche, la bien aimée,
 Maïmouna mon amie ma sœur E m p.63*

Pendant que chez Zadi on le découvre dans les éléments
 suivants :

*On te croit cigale Dowré mais ta voix séduirait
 même le fier Dopé
 Qui donc mieux que toi peut se vanter de redonner
 vigueur aux invalides
 Par la chanson
 La fine et douce chanson fluée de ta gorge ample ? F de l
 p.30
 J'ai vu souffler sur Accra les terribles vents du ponant
 Et j'ai tressailli
 Et sept fois j'ai juré le nom de Madi mon totem
 Sept fois j'ai craché le malheur qui déjà ma prenait à la
 gorge F de l p.38
 Djègba
 O l'éclair de mes nuits d'égarement
 Luciole
 Luciole salvatrice parmi les ronces de nuit qui me guettent :
 Ronces conjurées !
 Flamme
 Flamme éclatante ma route assurée
 Djihrrulo Djègba-O mon rameau de balisier- F de l p.84*

*Nul ne sait pourtant que ce nom me vient de l'autre monde
et qu'elle le voulut ainsi, Ogo ma mère défunte qui seule
savait si bien me maquiller au lever du jour, de poudre
jaune, blanche et rouge : les beaux rires matinaux du
kaolinkola, du katro et du gueuzé. F de l p.100*

Enfin chez Birago Diop on a :

*Un soir j'ai demandé aux jacassants Corbeaux
Où allait l'âpre chant, le doux chant des Bozos ; L et l. p.69*

Les titres de deux poèmes des extraits de *Leurres et lueurs* issus de langues locales. Se sont Diaka à la page 78 et Kassak à la page 81 :

*Diaka
Dans la plaine lointaine
L'heure est déjà tardive
Les lucioles rivent
De l'ombre sur la rive.
Kassak
La terre saigne
Comme un Sein d'où coule du lait
Couleur du couchant.*

Ces éléments lexicaux sont issus du répertoire linguistique originel des poètes ou, en tout cas, sont étrangers à la langue française. Ils constituent par conséquent des prêts ou des emprunts linguistiques. Ce recours aux structures linguistiques locales et leur insertion dans la langue française est consécutif au besoin d'exprimer dans la langue de l'autre l'âme africaine, de traduire une expérience surtout affective, un fait culturel. D'où le constat que :

« les besoins du Noir, besoin de conception, besoin culturel, ne sont pas satisfaits. Ils ont le sentiment d'appartenir à une autre

culture que la langue française ne peut ni concevoir ni exprimer.¹⁶² »

Conscient de cette faiblesse les poètes optent pour la méthode ci-dessous décrite par Senghor :

« Nous sommes pour une langue française, mais avec des variantes, plus exactement des enrichissements régionaux.¹⁶³ »

Dès lors, on assiste à divers procédés qui agissent dans le sens d'adaptation de la langue française aux exigences de la réalité locale. Ces pratiques donnent libre cours aux xénismes qui sont des unités lexicales largement perceptibles en contexte par leur étrangeté. Ils se définissent ainsi :

« Lorsque les termes étrangers demeurent effectivement étrangers dans un système linguistique parce qu'ils expriment des réalités qui n'ont pas leurs correspondants dans la langue d'accueil, on les qualifie de xénismes. Un tel emprunt entraîne l'insertion dans la langue cible d'une forme de néologie phonique.¹⁶⁴ »

La néologie est la création d'unités lexicales dans une langue donnée. Elle peut aussi consister en l'emprunt à une langue donnée ou en l'insertion dans une langue de vocables désignant un référent inconnu jusqu'alors dans la langue cible. C'est à ce niveau que s'établit l'enrichissement. Et, la langue française se colore et s'améliore au contact de la réalité africaine qui lui donne une couleur locale. Elle devient alors à mesure d'exprimer, dans une certaine mesure, la volonté du poète en empruntant aux langues africaines les mots dont elle a besoin.

¹⁶² Gabriel Manessy ; *Le français en Afrique noire: faits et hypothèses*, in *l'écrivain francophone à la croisée des chemins*, Paris, Karthala, 1977, p.351.

¹⁶³ Pierre Dumont ; *le français langue africaine*, Paris, Harmattan, 1990, p. 142.

¹⁶⁴ Jean- Marie Essono ; *Précis de linguistique générale*, Paris l'Harmattan, 1978, p. 129.

Cela se réalise naturellement parce que la langue est avant tout un phénomène naturel et comme tel elle s'enrichit, se développe à partir des influences et des apports de toutes les époques qu'elle traverse.

Toutefois il convient de noter que la poésie francophone, au-delà de l'enrichissement linguistique et donc culturel qu'elle apporte à la langue française, fait de cette langue un canal pour exprimer le génie francophone qui s'est constitué par un long processus de cristallisation. La poésie francophone est donc plurielle par essence et comporte les apports européens, asiatiques mais surtout négro-africains.

Au total l'interférence linguistique, dans le corpus, englobe les domaines des noms propres, des substantifs et des interjections. Ces éléments lexicaux qui foisonnent dans le corpus donnent lieu à une certaine polyphonie voire même une plurivocité, symbole non seulement du statut plurilingue des poètes mais aussi et surtout de la coexistence en eux de plusieurs paliers culturels dont leur production poétique porte la marque indélébile.

Les mots étrangers à la langue d'écriture, les archaïsmes et néologismes sont porteurs d'un grand rendement poétique que Jakobson exprime dans les termes qui suivent :

*« Ils surprennent l'oreille par sa nouveauté, par un nouvel assemblage phonique ;
Il oblige en quelque sorte le lecteur à arrêter son attention sur sa forme même, sur la création lexicale dont il est l'objet, alors que la perception du langage quotidien est à peine consciente ;
Il incite à réfléchir sur le sens du mot, à se référer au contexte ou au sens des étymons repérables¹⁶⁵ ».*

¹⁶⁵ Michele Aquin, Georges Molinié ; op. cit. , p.597.

Ces unités interférées construisent donc tout un univers qui invite à la découverte.

2/ Manifestation culturelles et rituelles

Parlant d'indices socio culturels, certaines structures textuelles sont révélatrices d'un patrimoine culturel ou même cultuel. C'est le matériel linguistique qui oriente vers ces sources à partir des connotations qui foisonnent dans un lexique chargé de symbolisme aux yeux du lecteur. Le lexique, bien qu'étant un élément essentiel dans l'approche du texte pris comme un système et donc, donnant privilège aux relations entre éléments du même système, contribue largement à élargir l'horizon d'étude du texte en faisant référence à des données extra textuelles en rapport avec les opinions courantes, les croyances populaires et ésotériques, les savoirs factuels.

2-1/ Indices culturels et culturels dans les œuvres du corpus.

Le culte est une pratique réglée, un rituel dont la fin est de rendre hommage à une divinité. Selon Senghor,

« le culte qui est la religion en acte, s'exprime en Afrique noire par le sacrifice(...) Le sacrifice est, avant tout, une entrée en relation avec l'Ancêtre, le dialogue du Toi et du Moi. On partage avec lui les aliments dont la force existentielle lui donnera le sentiment de la vie. Et la communion va jusqu'à l'identification en

sorte qu'un mouvement inverse la force de l'Ancêtre flue dans le sacrificateur et dans la collectivité qu'il incarne.¹⁶⁶ »

Les pratiques cultuelles impliquent l'idée de dialogue avec une force supérieure ou supposée telle. Dans les ouvrages du corpus, ce dialogue est établi avec les Anciens, les Ancêtres qui, en Afrique noire sont élevés aux rangs de forces transcendantes, desquelles l'on peut solliciter des bienfaits.

Ce dialogue avec les anciens est fortement évoqué dans le corpus.

Chez Zadi l'on a une adresse aux ancêtres dans la séquence suivante :

*Esprit de mon père
O Béhé
Esprit de ma mère
Et toi
Waï de Yakolo
Et vous aussi
Souffles qui planez sereins
Dessus l'île aux cyclones,
O vous
Puissances qui m'avez engendré
Nawa Nawa
Eau vive à la gloire de l'esprit
Source
Vivante source aux mystères
Parole impérissable de mes ancêtres
Force-eau vive-énigme-et-force
Vous m'avez convoqué
Me voici à vos pieds
Très humble et nu
Plus nu que la lune à la face du soleil
Plus nu que l'étoile du berger dans la couche de*

¹⁶⁶ Janheinz Jahn ; *L'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Seuil, 1964, p. 123.

Tcho-la-lune son céleste époux
Pères
Vous m'avez convoqué
Et voilà que je me prosterne
Que je vous tiens le genou
Que je m'enroule m'enroule
A l'image du pangolin
Que je redeviens nourrisson fœtus et
Têtard de la mare spermale
Ame et désir du couple
Pères
Donnez à ma voix ma parole souffle et vigueur et
Tracez ma route au milieu des ronces, des
Dragons et des fauves
Que je tienne là
Tout près
Pour éclairer le sentier au long cours
Le rayon de lumière et le taison de soleil que
Vous m'avez confiés pour que je vienne à bout
des ténèbres et des monstres qui ravagent
l'Afrique-mère. F de l p.125-126

Dans cette séquence de Zadi, il est question d'une prière lancée aux Anciens. Et, en conformité avec le culte d'adoration des Anciens dans les pratiques africaines, la sollicitation est d'abord adressée aux plus proches parents défunts. C'est pourquoi le poète fait appel en premier lieu à l'esprit de son père et de sa mère avant de remonter dans la lignée incarnée par le souffle et les puissances qui l'ont engendré. Le procédé mis en évidence ici par Zadi est d'abord l'évocation. La récitation de sa généalogie met en éveil tous les esprits du clan, de la lignée. Il s'agit d'une convocation. La communication ainsi établie avec toute l'ascendance détentrice des pouvoirs et puissances ancestrales, le locuteur peut exprimer sa préoccupation. A la suite de l'évocation de la lignée devant laquelle il se prosterne, signe de soumission et de totale dévotion, il peut

exprimer son vœu. La quête de la puissance et de la force lui permettant d'être digne de son ascendance afin de pouvoir perpétuer la lignée en maintenant le flambeau légué par eux :

*Donnez à ma voix ma parole souffle et vigueur et
Tracez ma route au milieu des ronces, des
Dragons et des fauves
Que je tienne là
Tout près
Pour éclairer le sentier au long cours
Le rayon de lumière et le tesson de soleil que
Vous m'avez confié pour que je vienne à bout
Des ténèbres et des monstres qui ravagent
L'Afrique-mère.*

C'est une prière en vue d'obtenir la puissance qui permettra la pérennisation du clan, de l'Afrique, mère de l'humanité.

Dans cette même veine, Senghor adresse sa prière aux Masques dans *Chants d'ombre*¹⁶⁷ :

*Masques ! O masques
Masques noirs masques rouges, vous masques blancs-et-noirs
Masques aux quatre points d'où souffle l'Esprit.
Je vous salue dans le silence !
Et par toi le dernier, ancêtre à tête de lion.
Vous qui gardez ce lieu forclos à tout sourire de femme, à tout
sourire qui se fane
Vous qui distillez cet éternité où je respire l'air de mes
pères*

¹⁶⁷ Léopold Sédar Senghor ; op. cit. p. 25/26.

*Masques aux visages sans masques, dépouillés de toute
fossette*

comme de toute ride

Qui avez composé ce portrait, ce visage mien penché

Sur l'hôtel du papier blanc

A votre image, écoutez-moi !

Voici que meurt l'Afrique des empires c'est l'agonie

D'une princesse pitoyable

Et aussi l'Europe à qui nous sommes liés par le nombril

*Fixez vos yeux immuables sur vos enfants que l'on
commande*

Qui donnent leur vie comme le pauvre son dernier vêtement

*Que nous répondions présents à la reconnaissance du
Monde*

Ainsi le levain qui est nécessaire à la farine blanche

*Car qui apprendrait le rythme au monde défunt des
marchands*

Et des canons ?

Ce poème de Senghor obéit à la même structuration que l'extrait de Zadi. Il est largement dominé par un appel à une force ; appel dont l'apostrophe, le vocatif et l'interpellation fondent la présence. Ces éléments impliquent la volonté d'établir la communication avec les divinités. Evocation et invocation sont donc les données essentielles de cette quête.

Dans le poème, l'on note deux mouvements. Du vers 1 au vers 15, c'est le premier mouvement. Dans celui-ci, il s'agit d'une évocation des Masques. Elle consiste en la mise en exergue de tous leurs attributs, de toutes leurs qualités. Il énumère certains attributs qui constituent une forme d'exaltation des ancêtres qui sont présentés dans leur valeur de réalités atemporelles et sources d'éternité et de pérennité. C'est une sorte de célébration qui se termine par une apostrophe afin qu'ils se tiennent à l'écoute. Cette louange, à eux adressée, les prédispose à écouter les supplications

qui sont exprimées dans le second mouvement du poème. Celui-ci se résume en leur invocation. C'est un appel qui est lancé à ces Forces immuables afin qu'elles apportent assistance à la descendance dans cette vie pleine de turpitudes :

*A votre image, écoutez-moi !
Voici que meurt l'Afrique des empires c'est l'agonie
D'une princesse pitoyable
Et aussi l'Europe à qui nous sommes liés par le nombril
Fixez vos yeux immuables sur vos enfants que l'on
commande
Qui donne leur vie comme le pauvre son dernier vêtement
Que nous répondions présent à la reconnaissance du Monde
Ainsi le levain qui est nécessaire à la farine blanche
Car qui apprendrait le rythme au monde défunt des
marchands
Et des canons ?*

Cette structuration témoigne de ce que, dans les croyances du locuteur, les êtres, les choses et les phénomènes entendent l'homme, le comprennent et sont susceptibles d'interférer dans sa vie soit pour le secourir soit encore pour nuire en sévissant contre lui. La prière intervient donc pour s'attirer leur faveur. L'usage abondant de la fonction conative formule la sollicitation de leur alliance.

Birago Diop exprime la relation ou le culte des anciens dans son poème *Viatique* :

*Dans un des trois canaris
Des trois canaris où reviennent certains soirs
Les âmes satisfaites et sereines,
Les souffles des ancêtres,
Des ancêtres qui furent des hommes
Des aïeux qui furent des sages,*

*Mère a trempé trois doigts,
Trois doigts de sa main gauche :
Le pouce, l'index et le majeur ;
Moi j'ai trempé trois doigts de la main droite :
Le pouce, l'index et le majeur.*

*Avec ses trois doigts rouges de sang,
De sang de chien,
De sang de taureau,
De sang de bouc,
Mère m'a touché par trois fois.
Elle a touché mon front avec le pouce,
Avec l'index mon sein gauche
Et mon nombril avec le majeur.
Moi j'ai tendu mes doigts rouges de sang,
De sang de chien,
De sang de taureau,
De sang de bouc,
J'ai tendu mes trois doigts aux vents
Aux vents du Nord, aux vents du Levant
Aux vents du Sud, aux vents du Couchant :
Et j'ai levé mes trois doigts vers la Lune,
Vers la lune pleine, la lune pleine et nue
Quand elle fut au fond du plus grand canari.
Après j'ai enfoncé mes trois doigts dans le sable
Dans le sable qui s'était refroidi.
Alors mère a dit : « va par le monde, va !
Dans la vie ils seront sur tes pas. »*

*Depuis je vais
Je vais par les sentiers
(...)*

Devant moi s'avancent les Souffles des Aïeux. L et l. p.71

Birago Diop, dans cette séquence, étale un rite. Il s'agit d'une pratique rituelle propitiatoire. Les faits et gestes sont codifiés et exécutés dans un ordre rigoureux et sous la houlette d'un maître d'initiation. Dans l'exécution, c'est seulement à la fin qu'une parole est prononcée par la mère qui fait office de prêtresse :

*« Va par le monde, va !
Dans la vie ils seront sur tes pas. »*

La cérémonie a lieu dans une sorte de temple où sont gardés les trois canaris qui sont le lien avec les ancêtres à qui l'office est adressé. Dans les conceptions religieuses d'Afrique noire, les ancêtres demeurent toujours présents et sont susceptibles d'apporter soutien à la descendance si celle-ci les sollicite :

« Le défunt, l'ancêtre, demeure en liaison avec sa descendance et peut faire bénéficier celle-ci de l'efficacité de sa puissance vitale¹⁶⁸ »

Le poème *Viatique* est donc toute la symbolique d'une vision de la religion. Les différents gestes rituels accomplis sont une voie de sollicitation des Anciens. L'aboutissement est leur présence permanente ou encore la présence permanente des Souffles des Aïeux sur les chemins empruntés par le locuteur :

*Je vais par les sentiers
(...)
Devant moi s'avancent les Souffles des Aïeux.*

Ils constituent donc des avant-gardistes dont le rôle est de défricher les voies difficiles et d'éclairer les voies obscures de sorte que l'avancée de la pupille soit sans embûche.

Le culte des anciens est donc une sollicitation de la médiation des ancêtres. Ces extraits ouvrent la lucarne sur l'univers des croyances magico-religieuses des sociétés d'Afrique noire. Sociétés dans lesquelles il existe un lien indéfectible entre le monde visible et le monde invisible ; celui des vivants et des morts. Le

¹⁶⁸ Janheinz Jahn ; *Muntu*, op. cit. p.120.

culte des ancêtres ou des masques qu'ils ont légués, les pratiques d'adorations dans leurs grandes diversités qui apparaissent dans la poésie africaine sont parties prenantes de tout un héritage du patrimoine culturel négro africain. Et ce patrimoine constitue pour ces poètes une source inépuisable.

III/ Interférences sociohistoriques

1/ /Indices socio historiques dans l'élégie de Carthage

*C'est encore toi mon Amie qui me viens visiter m'habiter
m'animer*

*C'est bien toi ce soulèvement soudain dans ma poitrine, ces
palmes harmonieuses*

*Qui du fondement de mon être, jusqu'au front d'ébène bleue
de mon père*

S'agitent, sous la menace de l'orage.

(...)

*Et plus près de nous virant à bâbord, la grâce aillée d'un
voilier*

*Qui salue le palais de marbre maure, asymétrique, et le
souvenir de Carthage.*

*Embaument les lauriers de leur parfum berbère, lorsque
légères sur la brise rose*

Les hirondelles striquent de cris leurs arabesques d'ombre. E

m p45

C'est donc ici qu'abordèrent jadis le courage et l'audace

*En cette Afrique, ici qu'affadis par la lymphe consanguine,
les Tyriens s'en vinrent chercher*

*Une seconde fois le fondement et floraison. Souvenir sou
venir !*

(...)

*L'odeur de ton élan rythmé, Didon ; mais non devant les
belles-de-nuit qui m'encerclaient m'obsédaient*

je fermes et je ferme toutes mes fenêtres

(...)

*Je me rappelle, Didon, le chant de ta douleur qui charmait
mon enfance*

(...)

*Tu pleurais ton dieu blanc, son casque d'or sur ses lèvres
vermeilles*

*Et merveilleuse, tu pleurais Enée dans ses senteurs de sapin
Ses yeux d'aurore boréale, la neige d'avril dans sa barbe
diaprée*

*Que n'avais-tu fidèlement consulté la Négresse, la grande
Prêtresse de Tanit couleur de nuit ?*

*Elles écoute au loin les sources des fleuves dans les ténèbres
des*

*Prêtresses de Tanit couleur de nuit ?
Elle t'aurait dit le chiffre Iarbas, fils de Garamantis.
Mais tu dédaignait sa sombre splendeur, à l'imdomptable.
Que n'avais-tu donc percé l'entente des dieux aryens, de
leur*

*fidèles
si infidèles comme ton Enée. Pourtant ce soir
Sur toi je pleure, sur toi Didon, ma trop grande désolation.*

(...)

*Et sur toi Hannibal, qui hérita de son ressentiment, assumas
Ses imprécations comme le serment d'Hamilcar.*

(...)

La puissance du Nord, tu fus bien prêt de la crouler

(...)

*Tes éléphants blancs blindés oh !
Leurs barrissements naufragent les cœurs des vétérans, au
moment que les cavaliers numides
sur les ailes, en javelines de feu font flamber leurs fureurs
berbères barbares
Nous l'assumons, la substance avec la pulpe des mots. E m
p.47*

*Je ne lamente pas ta défaite Hannibal. La mort en Bithynie
te trouva droit debout
Héros sombre et sans ombre.
Ce soir, telle la stèle sur le promontoire, les pieds vineux
dans la boue du Désastre
Je ne chante pas ton courage : en lettres d'or et sur le
marbre
Noir Hannibal, je rythme ta passion aux yeux de lynx.
Jugurtha Jugurtha, mon héros mien enfin, et mon Numide
Dans la jeunesse du matin soliel, m'a frappé ta beauté, celle
de ton regard d'or blanc. E m p.48*

*C'était donc le quatre avril mil neuf cent soixante-huit
Un soir dans un quartier gris, un quartier
malodorant de boue d'éboueurs
Où jouaient au printemps les enfants dans les rues
fleurissaient
le printemps dans les cours sombres E m. p. 38*

*Une maison mauvaise de matous de marlous, se tient debout
un homme, et à la main le fusil Remington.*

*James Earl Ray dans son télescope regarde le Pasteur
Martin Luther King regarde la mort du Christ :*

(...)

*Le blanc regarde, dur et précis comme l'acier, James Earl
vise et fait mouche*

*Touche Martin qui s'affaisse en avant, comme une fleur odo-
rante*

*Qui tombe : « mon frère chantez clair Son nom, que nos
os exultent dans la Résurrection ! E m. p.39*

Ces extraits de Senghor évoquent la mythique histoire de Carthage et, par conséquent, les guerres puniques. Les lexies qui foisonnent dans les extraits, plongent tout lecteur dans cet univers rappelant le sac de Troie, la fuite d'Enée, l'idylle avec la reine Didon et le suicide de cette dernière. Ils évoquent également l'assassinat de Martin Luther King que l'évocation de la seule date du *quatre avril mil neuf cent soixante-huit* suffit à rappeler à l'esprit.

2-/Indices socio historiques dans Fer de lance

*La horde qu'il n'avait cessé d'intoxiquer déferla sur
l'empire*

De l'Almamy Samory

*Troufions blancs et spahis conquièrent une à une des cités
vides ; le peuple c'était levé*

*Et sous la bannière du plus génial des stratèges que le
Manding ait jamais connu, avait commencé sa longue
Arche vers les pays du soleil levant. Face à l'ennemi,
Les soldats d'élite firent merveille...*

L'ennemi s'était juré d'en finir, juste en quelques semaines.

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...*

*Ils allaient
 Front haut,
 Ces conquérants infatigables,
 Et leurs têtes noires effrayaient les fauves à l'affût.
 Nulle entrave n'inquiétait leurs jambes trempées
 Et leurs cœurs étaient granit.
 Sur le chemin de la gloire,
 Ni la soif ni la faim n'arrêtait leur marche. F de l. p.50/51
 Il y a dans mon regard une braise qui trouble et les
 terrifie...
 J'ai dit aux frères du Nord
 -ceux du clair pays-
 Et du sud où sévissait le mauvais soleil vorstérien F de l.
 p. 92
 Cette nuit là Dowré
 Mon chien s'est suicidé
 Ah tragique destin de félin !
 Tous les chiens mouront
 Les poulains aussi
 Et même le « cheval blanc » de Pap'Rémo. F de l. p.127*

Cette séquence de *Fer de lance* évoque les guerres samoriennes lors de la pénétration française en Afrique occidentale, le système d'apartheid en Afrique du Sud et enfin le complot du cheval blanc de l'histoire récente de la Côte d'Ivoire.

Du fait de leur pesanteur, de leur teneur ou encore leur capacité à renvoyer à un ailleurs indispensable à la compréhension de la séquence textuelle où l'élément est apparu, ces éléments lexicaux sont des identités remarquables.

L'interférence consiste en la coexistence dans un même champ textuel d'unités lexicales issues de systèmes lexicaux, d'idiomes linguistiques différents. C'est également le constat de la présence de sociolectes révélateurs d'un univers précis et spécifiquement africain dans les ouvrages du corpus.

Ces divers éléments textuels jouissent d'une grande capacité d'évocation et constituent un champ privilégié pour la manifestation de la résonance des mots. De par ce statut particulier, ils contribuent très largement à l'édification de la plurivocité du texte poétique qui est, avant tout, un discours équivoque ouvert à toutes les sensibilités socioculturelles et donc à toutes les lectures possibles.

III/ Le conflit comme mode d'élaboration du poème

Les identités remarquables recouvrent un autre domaine non moins caractéristique de la société des hommes. Il s'agit des rapports qui existent entre les êtres. Ces dits rapports sont fondamentalement marqués par des confrontations. L'on assiste à la répercussion, dans le texte littéraire, des rapports inter-personnels ou inter-structurels marqués par des conflits. Si ces antagonismes qui opposent deux forces ou deux principes existent entre des personnes, des entités territoriales ou des groupes sociaux à déterminations multiples, ils peuvent exister à l'intérieur d'une conscience, d'une personne. L'analyse de la confrontation qui découle de la rencontre d'éléments ou de sentiments contraires dans les ouvrages du corpus se fera à partir du concept de mot à charge dialectique précédemment exposé.

1/ Analyse de mots à charge dialectique dans *Fer de lance*

*L'immense pluie qu'il me faut libérer pour la survie de ce **Peuple sevré***

L'épithète sevrée contient le sème de la privation. Il indique le fait de priver quelqu'un de quelque chose d'agréable de plaisant ou d'essentiel et vital. Elle sous-tend une action donc un acteur qui entreprend de sevrer un autre être.

Cette épithète admet donc dans son analyse sémique deux pôles opposés. Celui qui sèvre et celui qui est sevré.

*Nous marcherons et nous **vaincrons***

Le verbe vaincre traduit l'idée de victoire qu'un agent quelconque emporte sur un autre. Il implique, par conséquent, deux pôles dont l'un l'emporte sur l'autre dans le cadre d'une confrontation armée ou dans le cadre d'une compétition pacifique.

Quel que soit l'aspect adopté, ce verbal contient le sème de l'adversité. Il admet, par ce fait, la confrontation entre deux tendances. C'est de là qu'il tire sa substance dialectique.

*Lorsque vibre ton appel solitaire et que face à l'ennemi o !
Zaboto, tu conjures pour ma survie la débâcle de honte*

Le substantif *ennemi* est fort indicateur dans un cadre dialectique. Il désigne la personne qui déteste quelqu'un ou quelque chose et qui cherche à lui nuire. C'est aussi toute chose qu'un homme ou groupe d'hommes jugent contraire à son bien. C'est enfin toute chose qui s'oppose à une autre et lui nuit.

Ce substantif révèle dans son analyse sémique les sèmes d'adversité, de nuisance et de volonté de détruire l'autre. Par sa nature même, il est révélateur d'un antagonisme sans limite qui atteint le stade suprême de toute contradiction.

*La suprême occasion de vêtir d'un bleu perpétuel son ciel
rouge du sang des martyrs*

Cet autre substantif se cerne plus facilement à partir de son antonyme qui est bourreau. Le bourreau est une personne qui martyrise, qui fait souffrir quelqu'un physiquement ou moralement, c'est un tortionnaire qui exécute les supplices et les tortures. Le martyr est donc une victime. Dans une logique dialectique, la charge

dialectique de ce vocable provient de son opposition au bourreau avec qui il est en liaison contradictoire.

*Il mourut l'Emir Almamy Samory
de mort bicéphale – le dard du criquet – à sa gloire nulle
effigie !
Et mes cités claironnent les exploits des **bourreaux**
De siècle en siècle F de l p.49*

Le mot révélateur de la contradiction dans ces deux vers est bien le substantif *bourreau*. Celui-ci désigne un tortionnaire, un exécuter qui martyrise physiquement ou moralement. Sa charge dialectique provient donc du fait que son action implique un agent qui subit sans lequel l'exécutant ne saurait exister.

Ces unités lexicales marquées en italique reflètent, dans leur structure sémantique, deux pôles opposés. À l'image de toute unité dialectique, elles sont bipolaires. Elles comportent deux pôles absolument liés. Elles respectent donc le principe dialectique selon lequel $1 + 1 = 1$ ou $1 = 2$. Il est donc clair que ces deux pôles ont un lien absolu qui fait que l'un ne peut être sans l'autre. Elles évoquent un conflit qui est explicité par un ensemble de vocables gravitant autour des mots à charge dialectique et qui expriment la confrontation des pôles présents. A chaque niveau, ces mots évoquent à l'esprit deux sujets. Mieux, ils précisent les termes de la contradiction en indiquant les agents en conflit. L'un apparaît comme un prédateur, un bourreau pendant que l'autre est une victime. Ce rapport explicite les termes du conflit social auquel *Fer de lance* fait référence et dont les aspects sont déterminés par des vocables et expressions qui constituent le champ dialectique du poème.

1-2/ Les pôles contradictoires dans *Fer de lance*

Une observation du mouvement de l'œuvre *Fer de lance* permet de distinguer assez clairement deux entités en conflit. Elles constituent les pôles dont les rapports fondent le mouvement dialectique du texte que l'on perçoit déjà à la page 47 :

Yahweh
*L'Afrique te parle par ma voix
Car me revient l'immense épidémie de vautours
-la blanche Europe nous arrivant sur les ailes de l'Esprit
Saint et traînant par-devers elle la grenade ventrue et
la bouche de feu-
Très tôt les patriarches rêvèrent de l'évènement
Et l'annoncèrent dans la brume des oracles
Sagement, sagement, ils conseillèrent la paix
Rien que la paix
(...)
La parole des sages ne trouva nul écho dans ce peuple
Les criquets s'abattirent
Les criquets blancs et roses de leurs rudes casernes
Ils riaient, Dieu, leurs prêtres et prélats
Et souriaient pour me narguer la main de la sainte Europe.
F de l p.47*

Cette séquence extraite de *Fer de lance* annonce deux tendances en confrontation. Ce sont, d'une part, l'Europe qui est arrivée sous une image de paix et de religion et, d'autre part, l'Afrique qui se trouve envahie par l'Occident et qui subit une pression assimilable à celle subie par la végétation lorsque des criquets pèlerins s'abattent sur elle. A partir donc de là, l'on peut identifier un pôle principal et un pôle secondaire en conflit dans le texte. Les pôles en rapport contradictoire se présentent d'abord dans un cadre spatial. Il s'ensuit une invasion des uns par les autres.

La conflagration vient donc de cette invasion qui provoque toute la dynamique dialectique du texte de *Fer de lance*.

1-3/ Le pôle principal de la contradiction

L'action de l'Occident, aspect principal de la confrontation dialectique, consiste en l'élimination physique des fils valeureux de l'Afrique qui osent résister à sa volonté de prédation. Tous les conflits sur le sol africains s'inscrivent dans la dynamique de cette contradiction principale. C'est ainsi qu'on a, au Ghana, la résistance de Kwamé :

*J'ai vu souffler sur Accra les terribles vents du ponant
Et j'ai tressailli
Et sept fois j'ai juré le nom de Madi mon totem
Sept fois j'ai craché le malheur qui déjà me prenait à la
gorge F de l p.39*

*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 Kawmé dansait la danse des sorciers
...
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. F de l
p.41*

Les terribles vents du ponant évoquent l'action déstabilisatrice des forces impérialistes dans le Ghana indépendant et dirigé par Kwamé Nkrumah. Cette action a conduit au renversement des institutions de cet Etat qui faisait de la lutte émancipatrice son cheval de bataille. La notion de flibustier d'Occident est révélatrice des auteurs de cette situation. Ce sont des pirates animés du seul désir de faire main basse sur les ressources de ce pays célèbre pour sa production en or et ses matières premières, de façon générale. Le conflit au Ghana et la résistance vite anéantie de Kwamé est une contradiction mineure dans la confrontation qui met aux prises l'Afrique et l'Occident.

A son image, sont morts un bon nombre de leaders africains ayant tenu tête à la force impérialiste aidée de ses suppôts. On a ainsi Toussaint Louverture, Chaka, Lumumba :

*Il mourut Toussaint
Toussaint de Saint Domingue
Et son ombre marcha jusqu'aux rives du Nawa*

*Il mourut Dessalines
de mort noire et blanche-mort blanche-
dès mon premier balbutiement*

...
*Il mourut de même Chaka
de mort bicéphale-le dard du criquet-*

...
*Il mourut de la même dague scélérate
le dernier de mes preux
Patrice Aymeri Lumumba
La flamme indomptable comme un glaive sur la gorge des
oligarques repus de la misère des nations. F de l p.47*

La mort bicéphale évoque les soutiens internes qui ont constitué la fissure dans le mur et qui aidèrent la force impérialiste

dans sa volonté de conquête. Ceux-ci ont, à chaque fois, livré les compatriotes afin d'assouvir des ambitions personnelles. Ce qui, tout naturellement, fragilise toute volonté de résistance.

1-4/ Le pôle secondaire de la contradiction dans *Fer de lance*

C'est l'Afrique qui, de façon générale, est le pôle dominé. C'est ce continent qui est opprimé, c'est son peuple qui est exploité et qui est trompé par l'Occident prédateur, c'est sa terre qui est ensanglantée telle que cela est dit dans les vers qui suivent :

*Signe
Légion de mouche tsé tsé sur ma terre anémiée
Signe
Légion de scorpions sur le foie de ma terre en gésine
Signe
Légion de fourmi magnan jusque dans le regard infécond de
ma terre fourvoyée
Signe
Que de vautours et de sangsues sur le gris de ma peau ! F de l
p.90*

L'image de la terre mortifiée révèle l'Afrique mise en difficulté par l'action oppressive. Le pôle secondaire est donc secoué et les vers ci-dessous traduisent les efforts auxquels il est contraint :

*Vainement les tabalas en larmes ont crié leur horreur
L'atttounglan rugit-qui n'en pouvait mais-
Et les femmes brandirent la lance
Et les filles luttèrent comme des fauves blessés
Toutes défièrent pour ma survie le brasier qui dévorait
tout
La sueur de leurs seins sapèrent,
A l'aube des temps nouveaux,
Pour sauver les petits en péril,*

*la racine du feu qui ravageait
Tout. F de l p.48*

Outre ces deux entités fondamentales, divers pôles sont en rapport

dialectique. L'on a ainsi l'opposition entre initiés et profanes.

L'initié est une personne accomplie. Une personne qui a franchi diverses épreuves initiatiques. Cette initiation est jalonnée de rites et de pratiques ésotériques. Elle a une place prépondérante dans les sociétés africaines mais également une forte présence dans les confréries et autres sectes à travers le monde entier. Quel que soit son domaine de pratique, l'initiation ouvre la porte au monde caché des symboles et des secrets. Seul donc l'initié est à même de percevoir au-delà des faits, des propos et du monde sensible, l'essence ou encore les vérités cachées qu'ils révèlent en réalité. Parmi les initiés évoqués dans le texte de Zadi, l'on a :

*Bottey qui sut enfouir la graine
Et par qui mûrirent tant de batailles
Naguère
Dans le ventre du volcan
Au plus secret du cratère
...
Et qui prétend que mon cor sonne faux ?
Que je mens à mon peuple moi le fils du Poème
Koussa
Hooo Koussa
Moum' Koussa
Bottey Moum'Koussa
Koussaa Koussa
Bottey Moum'koussa maître des Initiés par qui mûrirent
tant de batailles et les victoires sacrées qui firent éclore
les temps d'aujourd'hui. F de l p.130*

Dans cette séquence, le poète évoque un savant qui est un maître des Initiés et dont les profanes se méprennent sur la portée exacte des actes et des propos. Le son du cor qu'il émet, la graine qu'il enfouit dans le sol revêtent tous une dimension symbolique en rapport avec la mise en place des ingrédients pour la réalisation du but poursuivi. Il s'agit de la préparation de batailles pour l'avènement de temps nouveaux. L'aspect ésotérique de cette préparation se perçoit avec le lieu où elle a lieu. C'est dans le ventre du volcan, au plus profond du cratère. Ce sont là des lieux inaccessibles au commun des mortels. Une lecture au premier degré ne permettra jamais d'atteindre la portée exacte du propos. Il y a dans ces propos l'évocation d'un combat clandestin, de menées subversives contre une force à la puissance avérée et apparemment incontournable. Moum'Koussa est donc le maître qui ouvre la voie d'accès à l'ancre où se prépare cette action à la portée incommensurable.

L'on note également l'initié qui le devient par le fait de l'expérience acquise :

*Ne comprendra jamais mon chant mystérieux
Celui là qui n'était pas à
BORIBANA
Trêve de querelle
Dowré. F de l p.34*

L'initiation, au-delà de son cadre institutionnel, procède aussi de l'expérience acquise au fil du temps. Par elle, l'on comprend et déchiffre parfaitement l'énigme qui se cache derrière de nombreux faits.

A ces initiés, s'opposent les profanes, les non-initiés. Au nombre de ceux-ci figurent les sots et le peuple :

*Ils croient qu'elle danse
Zoukou-la-chenille
Qu'elle danse un triomphe certain
Ah ! Ces sots repus d'étoiles grasses et ruminant dans le
 creux de mon épaule leurs trésors ravis à ma faim.
Zoukou qui danse et danse
Qui danse
Zoukou qui danse et meurt au lever du jour – oh !
 qui danse –
Zoukou qui danse
 Didiga – piège – à – nigauds ! F de l p.77*

Le sot se méprend facilement sur la vraie dimension de la danse de la chenille. C'est pour cette raison qu'il est pris au piège, à l'image du nigaud. La vraie dimension, la véritable portée de la danse de la chenille n'est perceptible que par un initié. Ces vers mettent en évidence la perte certaine du profane. Celui-ci n'est rien d'autre que le peuple qui, très souvent, suit servilement les évènements. Zadi continue pour dire :

*Multiplie ma voix et que s'amplifie mon poème
Dowré mon frère
Didiga
Vainement s'assembleront les peuples pour débrouiller les
 mailles du mystère de ton nom. F de l.p.26*

Les peuples, parce qu'étant des profanes, ne parviennent pas à déceler le mystère du nom de Dowré, le frère et double du poète.

Il y a, par ailleurs, l'opposition entre les temps mythiques et le temps présent. Elle établit un lien contradictoire entre un temps fabuleux, un temps de réjouissance, de paix et une période qui s'oppose à celle marquée par l'oppression, les abus et l'absence

d'éthique. Cette période constamment appelée est évoquée dans les vers ci-dessous :

*Chante Dowré, le dard de ma langue langue d'iguane pour
que renaisse le temps des enfances paisibles. F de l p.101*

En face de cette période faste et mythique se trouve l'ère des souffrances :

*Toi si pur sur les vitraux des églises
Regarde ces tâches de sang sur ma rétine
Regarde ces plaies vives sur ma paupière
Nul cri de ma gorge obstruée de haine mais un râle de fauve
blessé
Nul rayon d'éternité sur mes lèvres haletantes
Mais sur ma bouche
L'image obscène d'une misère pétrifiée
Ma bouche ne sourira jamais à l'éternel été d'Afrique
Et pourtant
Nulle larme sur ma joue creuse mais un visage livide où
paraissent en lettre d'or les vertus de ma race
Un glaive sur mon côté
Un glaive et des ailes pour guerroyer sans trêve aucune F de l
p.47*

Cette période a un caractère particulier. C'est l'ère de l'absence du rayon d'éternité, des plaies vives et de la fin de l'éternel été d'Afrique. Ces éléments sont les traits du bien-être et du bonheur. Mais les faits présents constituent une négation de ces données déterminantes. La violence de cette époque ne se limite pas à l'aspect physique. Elle s'étend et touche à la morale, à la mémoire et à l'éthique :

*« O vous !
Héros invincibles qui veillez les tombes
Nul après vous n'a su faire germer vos vertus.*

*Ils ont terni votre mémoire
Ils ont avili votre peuple et capturé vos enfants.
Ils ont craché sur l'éthique millénaire
Ils ont de tous vos patriarches
prostitué la conscience
Chez nous,
Il n'est plus loi qui vaille ;
La lumière des sages n'éclairent plus la cité... » F de l p.55*

Les valeurs canoniques d'une culture sont ainsi mises en berne. Même l'éthique, qui doit guider toute action humaine et, la mémoire, gardienne des valeurs ancestrales sont dépravées et souillées par l'action des puissances du désordre.

1-5/ La conversion des contraires

La confrontation dialectique dans *Fer de lance* atteint le stade du bond qualitatif qui implique la conversion des contraires. C'est à ce niveau que le pôle secondaire prend le dessus et devient aspect principal de la contradiction.

Cette conversion se perçoit, dans un premier temps, dans l'idée que le poète se fait de l'avenir :

*-« Retenez vos pleurs,
Enfants,
Retenez vos soupirs ;
L'avenir n'est point à ceux qui brandissent le glaive
aux yeux des faibles.
L'ombre de la mort a voilé nos cœurs
Mais nos cœurs palpitent,
Dès que vers nous s'élève la voix de nos enfants. » F de l
p. 55*

La conversion des contraires se manifeste aussi dans la prise de conscience du peuple qui, jusqu'alors était indolent :

Cortège
CORTEGE ET TEGE
O cortège
Bourreaux à l'aube
Victime au coucher du rire mon glaive solaire
Didiga !
Mais le peuple
Que fait le peuple ?
Il rampe
Partout
Dans les rues
Sur les ponts
Sur les toits
Incroiables invasion de fourmis-magnans !
CORTEGE
CORTEGE ET TEGE
O cortège
Vainqueurs à l'aube
Fugitifs à l'insurrection du haillon ma tabala volubile
Didiga ! F de l. p. 113

L'expression de la conversion des contraires est perceptible dans le lexique. Le bourreau devient la victime et le vainqueur de l'aube devient le fugitif du soir. Cette inversion est la conséquence de la prise de conscience du peuple qui, rompant les chaînes psychologique de l'oppression, engage le combat frontal et parvient à mettre en déroute les oppresseurs et donc, à donner un coup fatal au sort.

Enfin, la conversion des contraires s'exprime dans la décision du poète de célébrer ses ombres fortes à lui et non celles issues du panthéon occidental :

On nous menace de mourir d'universalité
Jamais nous ne mourons de cette mort là !
 (...)

*Nous ressusciterons nos morts !
Et qu'ils soient célébrés aux quatre rives de notre diaspora !*

Il y a dans ces vers le choix conscient de la culture d'origine qui, seule vaille d'abord la peine d'être célébrée par le peuple du poète. Les valeurs et principes intrinsèques de la culture propre sont plus constructeurs que les valeurs importées qui arrivent avec leurs lots de dénaturation et de perversion.

2/ Analyse de mots à charge dialectique dans Leurres et lueurs.

Les unités dialectiques sont des termes auxquels l'essence sémantique confère un statut bipolaire. C'est dire qu'en elles-mêmes, ces lexies révèlent la liaison nécessaire entre deux aspects d'une même chose, d'un même être ou d'un même phénomène qui s'appellent l'un l'autre. Observons l'analyse sémique de quelques-unes prises en contexte pour nous en convaincre :

*Je voudrais vous dire pourquoi mon âme **pleure**
Pourquoi elle **gémît** à la fuite du temps*

Ici, il s'agit de deux verbaux qui ont le même statut sémantique. Les verbes pleurer et gémir exprime un fait consécutif à une souffrance. Cela implique qu'il y ait un agent oppresseur et un autre opprimé.

En contexte, c'est l'âme du locuteur qui souffre à la fuite du temps et qui s'en plaint.

Les lexies révélatrices de l'unité dialectique sont des mots à charge dialectique ce sont : *pleurer et gémir*. Cette catégorie constitue le point de départ dans l'établissement du champ dialectique du texte.

La présence de ces vocables admet celle de deux autres catégories suggérant les agents de la confrontation.

2-1/ Le pôle principal de la contradiction

Il est constitué par les mots qui forment le registre de la domination. Ils évoquent par conséquent l'aspect principal de la contradiction, l'agent oppresseur.

Trois entités essentielles constituent cette catégorie lexicale en contexte.

Ce sont les tourments, la fuite du temps et l'isolement :

*Le long isolement
Pèse sur un cœur
Que la fuite du temps
Remplit de frayeur. L et l. p.14*

*Je voudrais vous dire pourquoi mon âme pleure
Quand tout aime et refléurit,
Pourquoi elle gémit à la fuite de l'heure
Qui part sans apporter l'oubli. L et l. p.15
Sans souvenir, sans désir et sans haine
Je retournerai là-bas au pays,
Dans les grandes nuits, dans leur chaude haleine
Enterrer tous mes tourments vieilliss.
Sans souvenir, sans désir et sans haine, L et l p.33*

La particularité de ces aspects du pôle dominant est d'être en rapport avec une domination morale et psychologique. La nature des éléments constitutifs du pôle dominant oriente le discours de Birago Diop vers une confrontation introspective ; c'est-à-dire une lutte contradictoire ou antagonique qui a lieu en l'être lui-même. Cette confrontation n'a donc pas les mêmes manifestations que les conflits sociaux.

La pression exercée par la fuite du temps est perçue au niveau psychologique par la victime. Pareil pour la souffrance que causent l'isolement, l'ennui et les tourments dont parle le champ dialectique. Ce sont là des formes d'oppressions non sensibles immédiatement. Si elles sont sous-jacentes, elles ont la faculté de ronger la victime dans tout son être et donc de la détruire à petit feu mais inexorablement.

2-2/ /Le pôle secondaire de la contradiction

Ce pôle est constitué par les mots qui expriment le sujet qui subit la pression exercée :

*Je rassemblerai les lambeaux qui restent
De ce que j'appelais jadis mon cœur
Mon cœur qu'a meurtri chacun de vos gestes ;
Et si tout n'est pas mort de sa douleur
J'en rassemblerai les lambeaux qui restent. L et l p.33
Sous l'effet d'une puissante drogue
Je voudrais dormir, dormir
Dormir jusqu'à jamais, pour
M'évader de la hantise
Qui peuple et qui brise
Tout ce que j'aimai un jour. L et l p.30*

Elles expriment toutes le pôle dominé du rapport dialectique. Celui-ci est, essentiellement, le locuteur qui est évoqué soit par son âme, soit par son cœur. Il est aussi mis en évidence par le pronom personnel *je* et les variantes de la première personne. C'est donc lui la victime des tourments, de l'ennui, de la fuite du temps. Le sujet énonciateur est, par conséquent, l'objet de son discours.

3 / Analyse de mots à charge dialectique dans Les élégies majeures

*Je revois Martin Luther King couché, une rose rouge à la
gorge
Et je sens dans la moelle de mes os déposées les voix et les
larmes, hâ ; déposé le sang.
De quatre cents années, quatre cents millions d'yeux deux
cents millions de cœurs deux cents millions de bouches,
deux cents millions de morts
Inutiles, je sens qu'aujourd'hui, mon peuple je sens que
Quatre Avril tu es **vaincu** deux fois mort, quand Martin
Luther King. E m p.35*

La lexie révélatrice de l'unité dialectique est 'vaincu'. Le substantif qui provient de ce participe passé est victoire dont la structuration sémique implique deux pôles liés. L'un est l'aspect victorieux, l'autre, l'aspect défait. Pour cela donc, la lexie vaincu constitue une unité dialectique dont les agents, en contexte, sont le peuple du locuteur qui est vaincu et les oppresseurs de ce peuple.

Une autre série de lexies dialectiquement chargées apparaît dans la séquence suivante :

*Le piment pilé et le lard fondu, le sac le hamac le micmac, et
les fesses au vent au feu, ce ne sont plus le nerf de bœuf
la poudre au cul
La castration l'amputation la crucifixion – l'on vous dépèce
délicatement, vous brûle savamment à petit feu le cœur
C'est la guerre postcoloniale pourrie et bubons, la pitié
abolie le code d'honneur
La guerre où les Sur-Grands vous napalment par parents
interposés. E m p.37*

Les lexies castration, amputation et crucifixion évoquent des tortures physiques et morales infligées à un être. Elles supposent absolument un agent et un patient. C'est l'existence indispensable

de deux dimensions qui fondent le statut d'unités dialectiques des lexies suscitées.

La suite de la séquence livre les référents qui constituent les pôles en conflit. D'un côté, on a les *Sur-Grands* qui ont l'initiative de la torture. Pire, ils se donnent les moyens de réifier tout et tout le monde au même titre que le napalm. Les êtres dominés sont utilisés comme des instruments de combat à l'image des bombes et autres objets servant d'outil de guerre. Ces agents dont parle le poète, ce sont les colonialistes transformés en néo-colonialistes qui règnent sur la terre en véritables prédateurs. Face à eux, ce sont les peuples ayant subi la colonisation et que le poète évoque dans les vers ci-dessous :

*Donc bénissez mon peuple noir, tous les peuples à peau
brune à peau beige
Souffrant de par le monde, tous ceux que tu relevas
fraternel,
ceux que tu honoras
Qui étaient à genoux, qui avaient trop longtemps mangé le
pain amer, le mil le riz de la honte les haricots :
Les Nègres pour sûr les Arabes, les Juifs avec, les Indo
Chinois les Chinois que tu as que j'ai visités E m p.57*

Le poète évoque tous les peuples qui, de par le monde, ont connu les souffrances de la colonisation et de la guerre impérialiste, triste guerre conduite par les forces impérialistes dont l'unique objectif est de s'accaparer les richesses et les ressources dont ces peuples disposent. En guise d'exemple, il évoque la guerre menée au Nigeria et parle alors de l'enfer du pétrole :

*Dans l'enfer du pétrole, ce sont deux millions et demi de
cadavres humides*

Et pas une flamme apaisante où les consumer tous. E m p.37

Ces deux facteurs apparaissent comme les aspects de la contradiction dans les *Elégies majeures*. Toutefois, le rapport contradictoire se déploie sur d'autres facteurs. L'on a ainsi la confrontation entre l'Afrique et l'Occident :

*Et sur toi Hannibal, qui hérita de son ressentiment, assumas
ses imprécations comme le serment d'Hamilcar.*

(...)

*La puissance du Nord, tu fus bien près de la crouler
Qui étendait toutes les serres de ses aigles d'or, avançant
sans césure de ce murs massifs de légion.
Tes éléphants blancs blindés oh ! Je les salue, qui dévalent
les
montagnes des neiges
Leurs barrissement naufrages les cœurs des vétérans, au
Moment que les cavaliers numides
Sur les ailes, en javelines de feu font flamber leurs fureurs E
m p.47.*

Le conflit évoqué ici est la confrontation historique et mythique entre Carthage et Rome que les historiens ont nommé les Guerres Puniques. Ce n'est là que l'une des manifestations de la contradiction presque éternelle entre les continents africain et européen.

Une autre manifestation de ce conflit est la haine raciale qui conduit à la volonté d'éliminer l'autre. L'assassinat de Martin Luther King en est l'illustration dans l'œuvre de Senghor :

*Une maison mauvaise de matous de marlous, se tient debout
un homme, et à la main le fusil Remington.
James Earl Ray dans son télescope regarde le pasteur
Martin Luther King regarde la mort du Christ :*

...

*Le blanc regarde, dur et précis comme l'acier, James Earl
vise et fait mouche
Touche Martin qui s'affaisse en avant, comme une fleur odo-
rante E m p.39*

L'indice qui révèle cette haine raciale est le sujet auteur du meurtre du pasteur noir chanteur de la non-violence mais aussi, le défenseur de la race noire dans une Amérique ségrégationniste. Pour désigner cet assassin, le poète utilise le groupe nominal 'le blanc', pendant qu'il était possible de le désigner par son nom. Le choix de ce syntagme nominal est une forme de dénonciation de la haine raciale qui a conduit à cet excès meurtrier. L'acte de James Earl n'est justifié que parce qu'il est blanc et que sa victime est noire.

3-1/ La contradiction et son dépassement

Le poète Senghor espère une stabilisation des rapports entre tous les peuples au-delà des questions territoriales, raciales et économiques. Cette dimension de réconciliation entre peuples, entre races et entre classes sociales est exprimée sous divers aspects dans les *Elégies majeures*.

Ainsi dans l'élégie pour Jean-Marie l'on a :

*Tu as fait l'homme unique à l'image du Dieu unique
Tu t'es fait nègre Jean-Marie parmi les nègres.
Tu as rendu gentillesse aux Gentils, honneur aux hommes
d'honneur de susceptibilité E m p.27*

La célébration de Jean-Marie se justifie par son dépassement des questions raciales, par sa capacité à considérer un homme d'abord comme homme et à s'identifier à tous les hommes sans distinction de classe sociale ou de race.

L'on retiendra de l'analyse ci-dessus que le conflit constitue un mode d'élaboration du texte dans les ouvrages du corpus. Cela est rendu possible du fait de l'usage d'un ensemble de mot constituant des unités dialectique et donc fondement des mots à charge dialectique. De par cette charge dialectique, ces mots constituent des identités remarquables dans le texte. Ils attirent l'attention du lecteur. Sur cette base les textes de Zadi, Senghor et Diop sont élaborés sous l'angle de confrontations entre acteurs sociaux ou encore à l'intérieur d'un même sujet. Sont ainsi mis en évidence les formes spectaculaire et lente ou souterraine que peuvent revêtir une action.

CHAPITRE III

SYNTAXE STYLISTIQUE DANS LES OEUVRES DU CORPUS

L'énoncé est un segment de la chaîne parlée, un segment de discours réalisé par un locuteur donné, dans une situation déterminée. Le locuteur l'organise en fonction d'un but téléologique précis. Dans la dynamique artistique où il est question de pourvoir à une délectation à la fois sensible et intelligible, il s'agira, pour le locuteur, de donner un accent, un relief ou une tournure particulière, au moyen des mots et de leur organisation à l'énoncé. Cette accentuation peut consister en une permutation entre lexies, en une reprise de vocables ou de structures. Elle peut également consister en une organisation symétrique ou en l'ajout de lexies de prestige dans la logique suivante décrite par Claudel :

« Si le mot qu'appelle le sens n'a pas le mordant que l'oreille et l'imagination pouvaient exiger, il le relève en aiguissant les valeurs latérales ou par un tour plus vif de la syntaxe. Si le substantif est éteint, le rayon qui vient à côté de lui illuminer un adjectif inattendu empêche le lecteur de s'en apercevoir¹⁶⁹ ».

La notion de syntaxe stylistique retient comme élément clé à la création poétique la notion de structure. C'est pour cette raison que Genette affirme que

¹⁶⁹ Paul Claudel; op. cit. p. 98

« toute étude des grandes créations poétiques devrait commencer par considérer ce que l'on a appelé récemment la structure du langage poétique.¹⁷⁰ »

La détermination de la syntaxe stylistique pose la nécessité d'analyser l'organisation interne du texte poétique, les techniques d'agencement de ses parties à tous les niveaux. En effet, La disposition des mots et groupes de mots est génératrice de divers procédés stylistiques largement expressifs. La syntaxe stylistique opère au niveau syntaxique. Elle est alors structurelle et substantiellement liée aux rapports des mots entre eux, à leur disposition dans la chaîne parlée.

¹⁷⁰Gérard Genette ; op. cit. p.15.

// Les phénomènes réitératifs dans les ouvrages du corpus

Les phénomènes réitératifs se manifestent dans la réécriture qui consiste en la reprise de l'idée ou de l'information sous des formes lexicales ou structurales diverses et impressionnantes. La conséquence immédiate, dans le discours, est l'édification d'une parole marquée de structures sensibles. Ces faits remarquables sont liés à l'organisation du discours. Ils sont sensibles c'est-à-dire qu'on les perçoit aisément parce qu'ils attirent sur eux une plus grande attention liée à des récurrences phoniques, lexicales ou grammaticales. Ces récurrences qui foisonnent dans la parole poétique engendrent les faits de parallélismes et des faits répétitifs qui sont une marque essentielle de la poésie.

Ces éléments réitérés fondent un principe de la poésie qui est la répétition.

1/ Les répétitions lexicales

Elle consiste en la reprise d'un mot ou d'un groupe de mots. Sa dénomination varie en fonction de la position occupée par l'élément lexical répété dans le discours.

1-1/ Les répétitions de mots

Les répétitions de mots simples se caractérisent par la reprise de certains mots ou de certains groupes de mots du texte.

Ainsi l'on découvre les répétitions suivantes chez Senghor et Birago Diop:

*Tu es mon bois sacré, mon temple tabernacle, tu es mon pont
de liane mon palmier.*

(...)

*Je monte cueillir les fruits fabuleux de mon jardin, car tu es
mon échelle de Jacob E m p. 70*

Lentes, lentes les barques glissent

Ainsi que de lointains remords L et l p. 28

Sous l'effet d'une puissante drogue

Je voudrais dormir, dormir

Sans rêves et sans souvenirs

Dans les bras du temps qui vogue. L et l p. 30

Dans ces séquences l'on a une forme simple de la répétition.
Les unités lexicales sont reprises très simplement sans tenir compte
d'un quelconque ordre donné.

1-2/ Les répétitions structurées

Contrairement aux répétitions des séquences précédentes, les
phénomènes réitératifs respectent des formes données. Les unités
reprises ont une certaine position que le locuteur s'efforce de
reprendre à chaque fois.

1-2-1/ L'anadiplose

L'anadiplose consiste en un redoublement lexical dont
l'illustration se trouve dans les vers suivants de Birago Diop :

*Un des **trois canaris***

*Des **trois canaris** où reviennent certains soirs*

(...)

*Les souffles **des ancêtres**,*

***Des ancêtres** qui furent des hommes*

(...)
 Mère a trempé **trois doigts**,
Trois doigts de sa main gauche
 (...)
 J'ai tendu mes trois doigts **aux vents**
Aux vents du Nord(...)

Le syntagme terminant un vers est toujours repris en début du vers suivant. Ainsi fonctionne l'anadiplose.

1-2-2 / L'anaphore

L'anaphore est le retour en début de vers d'un mot ou groupe de mots. C'est une forme de la répétition qui est très régulière dans les œuvres du corpus :

Signe
Légion de mouches tsé-tsé sur ma terre anémiée
Signe
Légion de scorpions sur le foie de ma terre en gésine
Signe
Légion de fourmis magnans jusque dans le regard de...
Signe
Que de vautours et de sangsues sur le gris de ma peau. F
de l p.90

La reprise du mot *signe* constitue dans ces vers une reprise anaphorique.

Chez Birago Diop on relève les indices anaphoriques suivants :

Moi suis-je fou
Qui croit à tout
Qui crois en toi
Moi qui crois tout en toi ?
Mais suis-je fou
Moi qui écoute tout
Qui écoute ta voix

*Moi qui t'écoute
Qui t'écoute toute ? L et l p.46*

L'anaphore est réalisée par la reprise en tête de vers par le pronom personnel *moi* et le pronom relatif *qui* dans cette séquence de Diop.

Pendant que chez Senghor elle est construite par la reprise du syntagme verbal *je chante*:

*Je chante dans mon chant tous les travailleurs noirs, et tous
Les paysans pêcheurs pasteurs
Qui déchantent au chant de la moisson
(...)
Je chante la jeunesse qui ne se suffit pas de cueillir pagnes
et
Poèmes aux arènes sonores.
Que je chante de mon mètre d'argent, mesure ton flanc...
Que je chante pour que je chante.
Je chante l'oriflamme de l'Afrique aux forces essentielles. E
m p. 16*

Elle constitue une forme d'insistance qui ne manque pas de laisser une tâche dans l'esprit du lecteur ou de l'auditeur. Dans la poésie orale, elle est prise parce qu'elle facilite la rétention des séquences ainsi construites.

1-3/ Les répétitions de séquences

L'agencement des unités lexicales dans le discours répond toujours au souci de retenir l'attention. Cette organisation particulière confère à l'ensemble une capacité de suggestion. Elle découle le plus souvent d'un choix et d'une disposition manifeste

du locuteur. C'est en cela que nous convenons avec Jakobson lorsqu'il affirme qu'

« il convient de dire que les particularités frappantes qui caractérisent la sélection, l'accumulation, le juxtaposition, la distribution et l'exclusion de diverses classes phonologiques et grammaticales en poésie ne sauraient être tenues pour des accidents. Toute composition poétique significative implique un choix orienté du matériel verbal¹⁷¹ ».

À ces propos il faut ajouter que la composition poétique implique également une disposition orientée du matériel verbal.

Cette récurrence peut consister en la reprise de structures syntaxiques et aller au delà des mots. Cela apparaît dans les vers suivants de Birago Diop et de Zadi :

*Une âme s'affale au fond d'une yole
Bercée au fil des rythmes assourdis ;
Comme un cœur sans défense qu'on désole
L'eau se laisse fendre - et sonne midi.*

*Bercée au fil des rythmes assourdis
Un chant traîne lent comme une plainte.
L'eau se laisse fendre- et sonne midi.
Les douze notes, une à une, tintent.*

*Un chant traîne lent comme une plainte
Etouffé au sein des lourdes senteurs.
Les douze notes une à une tintent
Réveillant un long écho dans un cœur.*

*Etouffé au sein des lourdes senteurs
Le chant effleure les rides de l'onde
Réveillant un long écho dans un cœur
Où se creuse une blessure profonde. L et l p.23.*

¹⁷¹ Roman Jakobson cité par Zadi Zaourou, op. cit, p. 23.

Dans ce poème composé de quatre quatrains, on remarque une sorte de relais dans lequel les strophes qui se succèdent se passent la main à travers les vers. Ainsi donc le second vers de la première devient le premier de la strophe suivante pendant que le quatrième prend la troisième place ; le second de la deuxième strophe devient le premier de la troisième pendant que le dernier vers de la deuxième strophe y occupe la troisième position et ainsi de suite.

Une structure se présente dans cet autre poème de Birago Diop :

*Sans souvenir, sans désirs et sans haine
Je retournerai là-bas au pays,
Dans les grandes nuits, dans leur chaude haleine
Enterrer tous mes tourments vieillis.
Sans souvenir, sans désirs et sans haine,

Je rassemblerai les lambeaux qui restent
De ce que j'appelai jadis mon cœur
Mon cœur qu'a meurtri chacun de vos gestes ;
Et si tout n'est pas mort de sa douleur
J'en rassemblerai les lambeaux qui restent.

Dans le murmure de l'aurore infini
Au gré de ses quatre Vents, alentour
Je jetterai tout ce qui me dévore,
Puis, sans rêves, je dormirai – toujours –
Dans le murmure de l'aurore infini L et l. p.33*

Ce poème de trois strophes de cinq vers chacune évolue dans une récurrence structurelle correspondant au schéma suivant :

Le vers qui introduit chacune des strophes est repris à sa fin en guise d'aboutissement ou de fermeture d'un cycle, de conclusion

à un processus. C'est donc sous un système d'encadrement que ce poème évolue.

L'énoncé tabulaire ainsi créé découle de la superposition de l'axe des paradigmes sur celui des syntagmes. Il se constitue une sorte de tableau né du rapprochement entre diverses lexies du discours. La lecture tabulaire est le produit du phénomène de réécriture qui domine dans l'art verbal. Ce phénomène génère spontanément des correspondances non pas au sens de synesthésies mais plutôt au sens de ressemblances structurelles, sonores ou lexicales.

Les reprises lexicales, par exemple instaurent non plus une lecture strictement horizontale du discours mais impliquent une perception verticale. Au plan lexical donc, la lecture tabulaire est le fait des nombreuses formes répétitives qui figurent au rang des phénomènes réitératifs.

1-4/ Le refrain

Le refrain est une forme de répétition. Elle consiste en un retour d'une unité lexicale, d'un syntagme ou d'une séquence à la fin de chaque strophe, de chaque séquence d'un poème ou d'une chanson. C'est un trait fondamental de la chanson. Ce procédé est surtout présent chez Birago Diop et Zadi :

*Dans le bois obscurci
Les trompes hurlent, hululent sans merci
Sur les tam-tams maudits
Nuit noie, nuit noire !

Le lait s'est aigri
Dans les calebasses*

*La bouillie a durci
Dans les vases,
Dans les cases
La peur passe, la peur repasse,
Nuit noire, nuit noire !*

*Les torches qu'on allume
Jettent dans l'air
Des lueurs sans volume,
Sans éclat, sans éclair,
Les torches fument,
Nuit noire, nuit noire ! L et I p.61.*

Le refrain est constitué par le retour en fin de strophe du vers

Nuit noire, nuit noire !

Dans l'ouvrage de Zadi l'on a les refrains suivants :

*Ils croient qu'elle danse
Zoukou la chenille
Qu'elle danse un triomphe certain
Ah ! Ces sots...
Zoukou qui danse et danse
Qui danse
Zoukou qui danse et meurt. F de I p. 77.
Ou encore :
Dansez ma danse à moi
Le maître du temps
Le soleil d'avenir*

*Dansez ma danse à moi si demain
Sur la scène du monde que ravagent les vents d'ouest
(...)
Ma danse rend avec harmonie la souplesse et l'équilibre de
 Mon corps
 Brille ma lune
 Brille et brille de ton sang purifié
Au rendez-vous des tempêtes
 Des vampires
Et des hydres du pônant
Sachez-le*

*Est mort qui danse d'une jambe infirme et rouillée
Rouge est ma lune
Rouge
Rouge et rouge
Ma lune ! F de l p. 43*

Les refrains, au-delà du fait qu'ils donnent à ces séquences une portée musicale, construisent davantage la dimension cyclique du texte poétique et permettent de rendre plus perceptible sa structure. Ils constituent ainsi des formules dont la récurrence affecte nécessairement le lecteur.

Les phénomènes réitératifs qui foisonnent dans les œuvres du corpus sont dotés d'un apport essentiel dans l'élaboration poétique que résument les propos qui suivent :

« Réitérer un mot, un vers, une construction, c'est le privilégier ; c'est donc un moyen de mise en relief, de mise en valeur de l'objet. Pourquoi le met-on en valeur ? Pour qu'il prenne de l'importance aux yeux des autres, qu'il s'impose à eux qu'il les impressionne. »¹⁷²

Un des facteurs consécutifs à cette mise en relief est la valeur d'insistance que revêt la répétition. Elle est également productrice de rythme et de séquences rythmiques qui sont un trait fondamental de l'art africain et surtout de sa poésie orale. La répétition est le procédé qui structure de nombreux genres poétiques de la littérature orale aussi bien pour les textes sacrés que pour les œuvres profanes. C'est pour cela qu'elle est de mise dans la parole incantatoire, les panégyriques mais également dans les élégies.

¹⁷² Monet Aye cité par Aliou Kissima Tandia ; *Poésie orale Soninké et éducation traditionnelle*, op. cit. 308.

2/ Les constellations lexicales

Les constellations lexicales sont une forme particulière de la répétition. Elles se manifestent par une floraison, une accumulation de termes et de notions afférant à un domaine précis, une notion précise. Cette multiplication d'unités lexicales illustrant une notion est appelée champ lexical et, elle a le mérite de créer un surplus de sens et met également en évidence ce dont parle le locuteur.

2-1/ Constellations lexicales dans *Fer de lance*

Il s'agit de la présence notable de termes, de syntagmes et d'expressions ayant un rapport évident et qui créent une sorte de pôle attractif dans le texte. Communément appelé champs lexicaux, ces pôles lexicaux entretiennent entre eux des rapports révélateurs de l'atmosphère générale du texte. Leur approche constitue, par conséquent, un élément essentiel dans l'étude du texte poétique en général et du texte francophone en particulier.

2-1-1/ Champ lexical de l'affrontement dans le livre II de *Fer de lance*

Ce champ lexical capital dans le texte de Zadi est en rapport avec deux autres qui le confortent et l'illustrent davantage. Ce sont les champs lexicaux de l'oppression et de la victime. Ces champs sont classés dans le tableau suivant :

(O1) oppresseur	(O2) opprimé
<i>Trouffion gaulois</i> <i>marine yankee</i> <i>Boer idiot</i>	<i>Dowré (double du poète)</i> <i>Le peuple</i> <i>La terre d'Afrique</i>

<i>Monstre</i> <i>Titan d'argile</i> <i>ogre de fer</i> <i>Vautours</i> <i>sangsues</i> <i>Mouches tsé-tsé</i> <i>Légion de scorpions</i> <i>Légion de fourmis magnans</i> <i>Ces bases</i> <i>Crabes</i> <i>Cigales chétives</i> <i>Ces hôtes impotents</i> <i>conseillers ethniques</i> <i>colon</i> <i>coq gaulois</i> <i>ces nègres infâmes</i> <i>ces vautours</i> <i>tigres amphibiens</i> <i>vieux rapaces</i> <i>roi nègre made in France</i> <i>prince de l'ombre</i> <i>Les prédateurs</i>	<i>Ma terre famélique</i> <i>La foule</i> <i>Mon peuple</i> <i>Ce peuple infirme</i> <i>Ma race nègre</i> <i>Ma terre anémiée</i> <i>Ma terre violée</i> <i>L'Afrique</i> <i>Mes frères du nord/du</i> <i>sud/d'orient</i> <i>Le peuple d'eunuques</i> <i>Mon ciel</i>
---	---

Le tableau (01) fait référence à des êtres capables d'exercer une violence de nature morale ou physique. Dans une dynamique dialectique, ils constituent un pôle oppresseur. Le tableau (02) évoque un espace dont les constituants vivent sous une oppression et sont soumis à une situation de dépendance.

2-1-2 / Sens contextuel des unités constituant les champs lexicaux dans *Fer de lance II*

Dans le tableau O1 les unités lexicales occupent deux champs lexicaux. Il y a d'une part le champ notionnel de l'homme

qui est bâti par un ensemble de vocables faisant référence à des êtres humains :

On a ainsi *troufion gaulois, marine yankee, boer idiot, hôtes impotents, conseillers ethniques, colon, coq gaulois, nègres infâmes, roi nègre, prince de l'ombre*.

Ils pourraient se sérier en deux entités. L'une faisant appel à des soldats et l'autre à des êtres servant de suppôts. Dans une dynamique contextuelle, toutes les unités qui participent à la construction du champ lexical de l'oppression partagent le sème de la malfaisance. L'action maléfique a un pendant de violence physique suggérée par les mots dont les sèmes contiennent un aspect d'être armé. Ce sont les syntagmes *troufion gaulois, marine yankee, boer idiot*. Elle a aussi un pendant moral qui traduit une déception, une trahison. Les auteurs de ces méfaits moraux sont surtout *les conseillers ethniques, les nègres infâmes, les princes de l'ombre*.

Le champ lexical de l'opresseur met en évidence les exécutants du système impérialiste. Les lexies qui le forment révèlent que ces entités sont présentées avec une connotation péjorative qui, loin de les grandir, révèle tout le mépris que le locuteur a à leur égard. Cette représentation de l'opresseur suggère des pistes d'identification sociohistorique. Il est question de l'invasion coloniale opérée par les Occidentaux. Chacune a un aspect de l'impérialisme occidental à travers les faits de ses suppôts aussi bien blanc que noir. Une manifestation phénoménologique de ce système est la guerre. C'est pour cela que le texte de Zadi est

dominé par un impressionnant champ lexical de la guerre et des armes.

D'autre part, il y a le champ lexical des étants non humains. Il est constitué par les lexies *vieux rapaces, tigres amphibies, vautour, cigales chétives, crabes, légion de fourmis-magnans, légion de scorpions, mouches tsé-tsé, sangsues, monstre, ogre, titan d'argile*.

Ces désignations ont un caractère particulier. Elles évoquent des prédateurs. Mais il s'agit d'une représentation symbolique procédant par image. Le lexique désignant les étant non humains traduit une forme de poétisation du référent. Ce dont il est question ici c'est le système impérialiste avec ses exécutants, ses concepteurs et ses supports. Cette poétisation du référent procède par identification de celui-ci à des êtres vivants animaux revêtus de connotations dépréciatives au plan socioculturel. Ils (les référents) sont ainsi identifiés à *des vautours, des rapaces, des sangsues, des mouches tsé tsé*. Cela confère, par transfert de sèmes, les charges de valeurs négatives que possèdent ses identifiants imagés. Les vers suivants mettent en évidence ce processus d'identification :

Signe

Légion de mouches tsé-tsé sur ma terre anémiée

Signe

Légion de scorpions sur le foie de ma terre en gésine

Signe

Légion de fourmis magnans jusque dans le regard de...

Signe

Que de vautours et de sangsues sur le gris de ma peau F
de l. p.91.

Il ressort donc de cette perception imagée que l'opprimeur est animé d'une volonté, d'un désir inouï d'ôter à la victime toute sa substance. C'est donc un prédateur ignoble tout comme les sangsues, l'ogre qui agit donc au mépris de toute éthique, de tout principe, de toute loyauté.

La présentation ainsi faite remplit une fonction esthétique qui est de faire voir le référent sous ses aspects les plus abjects. Cette identification par l'action de prédation attire l'attention sur les méfaits du pôle principal de la contraction. Allusion est faite au colonisateur et à son impact négatif sur les sujets indigènes.

Le tableau O2 présente des unités linguistiques ayant en commun le sème de la souffrance dans le contexte. C'est surtout une représentation de l'Afrique et ses habitants qui est faite.

Les deux termes que le champ dialectique met en exergue constituent les aspects de la contradiction qui sont en lutte à travers chacun des mots à charge dialectique. Chaque aspect est associé à une série d'action. Pendant que le pôle principal est dans la prédation, le pôle secondaire subit, certes, mais engage une action libératrice. Ainsi, à la violence d'oppression s'oppose une violence libératrice.

2-1-3-1/ Action oppressive

Un ensemble de verbaux, de substantifs et même des adverbes vont ressortir une violence physique ou morale exercée par les référents du tableau O2 :

*Ils sont venus du nord
Du sud et de l'est*

*Du sud
 Ils sont venus d'occident
 Ils sont venus, Dowré
 Des rives de la trahison
 Et déjà les hameaux des bourgs, faubourgs et bourgades
 Frémissaient du bruit de leurs bottes.
 Montjoie ! Hurlaient-ils
 Même le harki hurlait montjoie ! F de l p.67*

L'action est également psychologique et idéologique. La violence idéologique opère dans le sens d'une acculturation :

*Et la foule trépigne
 La foule frappée d'amnésie !
 Ils s'évertuèrent des décades durant à tronquer son cœur et
 son âme.
 La foule,
 Cette immensité d'effroi, si belle et remarquable de
 promesses naguère au temps heureux des lutte-
 épiques-le-cauchemar-des-bataillons-de-mouches-tsé
 tsé.
 La foule, Dowré,
 Mon peuple sa fleur neuve assise maintenant comme un
 bouddha pétrifié dans le silence éternel d'une pierre
 d'Asie !
 Béooobé F de l p.81*

Il est question d'un processus d'acculturation, de négation dont la fin est d'incruster dans les consciences un système de valeur nouveau. Il se révèle dans ces vers l'option d'une culture de l'inertie. Il s'agit d'annihiler chez les peuples sous domination toute velléité d'action et d'initiative. Ils sont ainsi réduits au simple statut de statue qu'exprime l'image du bouddha pétrifié. Et, cette situation se trouve accentuée par un sentiment d'enfermement :

*Et ces bases surtout qui ceinturent
 Ma terre comme un nœud de potence.*

Ces vers évoquent les dispositifs militaires installés le long des côtes de l'Afrique dans l'optique de contenir tout mouvement social ou politique visant les intérêts impérialistes.

2-1-3-2/ Action de résistance

La dynamique de la résistance est perceptible dans le lexique. Elle est d'abord résistance à la violence physique que représente le vocabulaire des armes :

*Moi que n'inquiète ni tank ni insomnie
Pour ta survie
O toi ma terre d'Afrique. F de l p.70*

Ces vers marquent surtout une rupture psychologique ; une prise de conscience de la nécessité de vaincre la peur et d'engager une action libératrice aussi bien dans la lutte que dans la construction :

*Laisse-moi refaire ce sol d'abondance
La terre
La terre grasse
Et cette latérite sahélienne qui craque et qu'ils n'abreuvent
que de larmes salées : la peine liquide de mon peuple.
Laisse-moi la refaire ma terre à moi ;
J'irai jusqu'au centre du monde puiser la sève de
renouveau pour la réinventer, Dowré, notre terre si bonne
si belle, enceinte de volcan mais aussi de fruits mûrs ; pour
mes gais perdreaux... F de l p.93*

C'est une affirmation de la capacité de réaction des peuples opprimés que cette séquence traduit. Si l'image du volcan évoque

une possible violence celle des fruits mûrs suggère leur capacité à d’aller au-delà de la violence et d’initier une action constructive.

Les constellations lexicales dans le livre II de *Fer de lance* sont le lieu d’expression d’une confrontation dialectique. A l’analyse, celle-ci a un ancrage historique mais conserve toutefois une dimension prospective.

2-2/Constellations lexicales dans *Lueurs et leurres*

Un important registre lexical se dévoile dans l’ensemble de l’œuvre de Birago Diop. C’est celui des tourments. Il est constitué par l’ensemble des unités lexicales qui évoquent un supplice, une grande douleur physique ou morale dans le texte.

2-2-1 / Esquisse des mots et expressions évoquant le registre lexical des tourments

Une observation du lexique de *Leurres et lueurs* permet de l’analyser avec une grille lexicale qui classera chacun des mots et chacune des expressions dans une catégorie qui la rend plus perceptible selon ses sèmes propres. Il est question de sérier les lexies selon des traits spécifiques prenant en compte les facteurs sémiologiques. Ce travail classificatoire est fait dans le tableau synoptique qui suit :

2-2-2/ Tableau synoptique

Unités dialectiques	lexique de la pression psychologique	mot exprimant le pôle secondaire
frayeur hanté pleure gémit souffrant plainte sanglots endeuille se moquant sanglote s'éteint meurtri dévore succombe cafard vainqueur victime vaincra secours délivre.	Le long isolement la fuite du temps le spectre de la mélancolie des heures les peines lointaines la chute des feuilles le soleil Les tourments l'erreur breuvages ma névrose ennui	le locuteur mon cœur le cœur je mon rêve le rêve le souvenir l'espoir l'âme.

Deux grands ensembles de lexies se dégagent de ce tableau. Une série révèle une pression psychologique dont le locuteur est la victime. Cet état l'installe dans une torpeur accablante :

Ce sont l'isolement, la fuite du temps, le spectre de la mélancolie des heures les peines lointaines la chute des feuilles le soleil les tourments, ma névrose, ennui.

Une autre constellation lexicale est le reflet de la manifestation de la douleur ressentie par le locuteur : On a alors *la frayeur, hanté, pleure, gémit, souffrant, plainte, sanglots, endeuille, se moquant, sanglote, meurtri, dévore, succombe cafard.*

L'association de ces deux univers lexicaux qui traversent le texte est révélatrice du tumulte interne auquel le locuteur se trouve

confronté. Il y a une tension qui opère essentiellement en celui qui s'exprime et, cela est révélateur d'un état d'âme affecté. Cette lecture permet d'établir le niveau d'ancrage du texte de Birago Diop.

2-2-3/ Ancrage intimiste de *leurres et lueurs*

L'œuvre de Birago Diop se présente avec une dominante intimiste. Ce qui est un caractère de la poésie lyrique. Ce n'est plus un fait social à caractère collectif qui est l'objet principal du discours, c'est le sujet lui-même qui en est le point nodal. L'analyse lexicale sera marquée par un épanouissement de la subjectivité et révèle un conflit intérieur. La souffrance du locuteur en proie à la fuite du temps et à l'isolement illustre cet ancrage personnel :

*Le long isolement
Pèse sur mon cœur
Que la fuite du temps
Remplit de frayeur. L et l p.14*

Cette fuite de temps est d'autant plus terrifiante qu'elle entraîne l'idée de finitude et surtout emporte les bons moments du poète qu'il continue de pleurer. Cet état d'âme du poète est largement décrit dans les deux séquences qui suivent :

*Tout s'est enfui comme un mirage :
Amours coupables d'un seul soir.
Flirts éphémères, cœur volages.
Douce amourettes, espoirs
Tout c'est enfui comme un mirage. L et l p.25.*

Ou encore :

Car le temps est parti portant je ne sais où

*Tout ce que j'eu en moi de tendre et de sincère :
Échos d'un murmure et reflets d'un souvenir,
Mes rêves les plus doux, mes plus fougueux désirs. L et l p.48.*

L'expression achevée de cette écriture introspective se trouve dans l'omniprésente de la métonymie du cœur et de l'âme à laquelle le locuteur se réfère constamment dans l'approche des effets de chaque action de l'oppression :

*Une chimère hier exquise
Laisse mon cœur bien las.
L'odeur seule persiste
Sur un bouquet déjà fané
Et mon cœur est triste, triste
Comme un cœur de damné. L et l p.13
Amour de printemps
Bourgeon éclos
Larmes et serments
Voluptueux sanglots
Tout repasse
Dans mon âme lasse
Qu'endeuille
La chute des feuilles. L et l p.18*

La récurrence de cette figure métonymique conforte l'ancrage intimiste du texte. Chaque évocation du cœur ou de l'âme suggère le poète dont les sentiments et les préoccupations sont au cœur de sa production poétique.

2-3/ Constellations lexicales dans les *Elégies majeures*

Les Elégies majeures sont essentiellement marqués par le foisonnement du lexique laudatif.

Ainsi, qualifiant un être, le poète écrit :

Toi, laisse de sable et de tendresse, rivière de délice

Ailleurs, parlant d'un champion, il dit :

*Que je te chante de mon mètre d'argent
Toi le mâle noir élancé, beau sur l'arène et beau les yeux
Fermés*

Il y a dans toutes les élégies de l'œuvre de Senghor une constellation de termes empruntés, certes, à divers domaines de connaissance dont notamment la lumière, les couleurs, les sensations, les pierres et métaux précieux, la morale ; mais tous servent cependant à célébrer le référent dont parle le poète. *Les élégies majeures*, à partir de cette analyse lexicale, pourraient se classer dans le grand courant de la poésie panégyrique dont la caractéristique majeure est la louange.

III/ Les phénomènes structuraux dans les ouvrages du corpus.

Les phénomènes structuraux concernent des procédés qui sont liés à l'organisation interne générale du texte poétique. Ils résultent des rapports syntaxiques des groupes de mots entre eux et également de la disposition des syntagmes les uns en relation avec les autres. Le résultat final est l'obtention de formes reconnaissables et descriptibles.

1/ Les dispositions parallèles dans les œuvres du corpus

Parlant des parallélismes, Jakobson fait les observations suivantes dans *Questions de poétique* :

« lorsque des traits et des séquences phonématiques, lorsque des éléments tout à la fois morphologiques et lexicaux, syntaxiques et sémantiques se rencontrent dans des positions à l'intérieur du vers ou de la strophe, en face de cet ensemble de faits nous nous trouvons(...) affrontés aux questions suivantes : les entités qui se correspondent par leurs positions ont-elles un lien de similarité ? Jusqu'à quel point ? De quelle façon? »

Répondant lui-même à ces interrogations il affirme :

« Les correspondances d'un vers avec un autre, je l'appelle Parallélisme. Quand un second élément textuel vient s'inscrire à côté ou en dessous d'un premier, et qu'il lui est équivalent, ou opposé, du point de vue du Sens, ou qu'il lui est apparenté du point de vue de la construction grammaticale, - alors je parle de Vers Parallèles, et les mots ou syntagmes qui se répondent d'un vers à l'autre, je les appelle termes parallèles¹⁷³ ».

¹⁷³ R. Jakobson ; op. cit. 1966, p. 234/235.

Le parallélisme est donc fondé sur une répétition de structure dans un énoncé.

Le corpus présente des parallélismes sous diverses formes dont voilà une :

*Mais dans le Futur que hante leur Misère
Plane encor l'Espoir Baume liminaire
Vainqueur du Destin, Créateur d'Eternel*

Le dernier vers de ce tercet de Birago Diop se présente sous la forme d'un parallélisme de construction qui a la structure suivante :

Vainqueur du Destin, Créateur d'Eternel

A B / A B

Substantif + CDN / substantif + CDN

Les strophes parallèles sont perceptibles dans les vers suivants :

*Je voudrais vous dire des choses si tendres,
Vous murmurer des mots si doux,
Que seules les fleurs mortes peuvent entendre
Car c'est tout ce que j'ai de vous.*

*Je voudrais vous confier mon rêve de folie
Mon beau si insensé,
Hanté par le spectre de la mélancolie
Où viennent sombrer mes pensers.*

Ces vers de Birago Diop sont porteurs d'un parallélisme aussi bien au niveau des strophes que des vers :

D'abord les deux quatrains obéissent à une homonymie de construction. Chacun comporte quatre vers dont les deux premiers expriment une volonté du locuteur pendant que les seconds consistent en des commentaires sur ladite volonté.

Ensuite, les premiers vers sont parallèles du fait qu'ils répondent de la même structuration dans la construction mais aussi au plan sémantique.

Dans l'œuvre de Senghor, on observe également l'existence des parallélismes :

*Et ceux qui arrivaient de France, comme des pommes rouges,
Ceux qui tombaient de Kaolack, fruits lourds du rônier
- velours des peaux noies, pétales des peaux roses
Lors des amitiés toutes neuves, qui se cherchaient la main,
Et des sourires qui s'ouvraient sur des ciels d'aube. E m
p.11*

Cette séquence de Senghor est fondée sur des constructions plus ou moins analogues et répétées des structures suivantes :

La première structure s'étend sur deux vers et possède la disposition ci-dessous décrite :

*Et ceux qui arrivaient de France, comme des pommes rouges,
Ceux qui tombaient de Kaolack, fruits lourds du rônier*

Pronom personnel + proposition relative + groupe nominal apposé

Groupe nominal + complément du nom + groupe nominal apposé

La deuxième structure est perceptible à l'intérieur d'un même vers et se décrit comme suit :

- velours des peaux noires, pétales des peaux roses

Groupe nominal + complément du nom / Groupe nominal + complément du nom.

S'ils contribuent à l'élaboration du rythme, les parallélismes facilitent la mémorisation des séquences et révèlent toujours des accointances formelles et sémantiques.

2-/ Les chiasmes

Le chiasme est une figure de construction qui se fonde à la fois sur la répétition et l'inversion. Il en est ainsi parce que deux éléments linguistiques sont repris et sont disposés dans un ordre symétrique qui donne la structuration suivante : (AB / BA).

Observons pour cela le tercet qui suit chez Birago Diop :

*Tout est mort et tout est cendre
Les doux baisers, les mots tendres
S'estompent au fond du cœur*

Si le premier vers respecte la structure précédemment décrite, (A B A B), le second se construit sous une autre forme on a ainsi :

Les doux baisers, les mots tendres

A B / B A

Adjectif + groupe nominal / groupe nominal + adjectif.

Il s'agit ici d'un chiasme qui s'appuie sur la nature des mots en procédant par une inversion de leur ordre de disposition.

3/ Constructions antithétiques dans le corpus

Afin de conférer une plus grande attention à la structure du texte, les ouvrages du corpus procèdent par des constructions antithétiques qui mettent en rapports immédiats des unités lexicales

qui, a priori, sont incompatibles. Chacune des œuvres du corpus regorgent de ces procédés largement expressifs et dont la présence se signale et se perçoit aisément.

Chez Zadi l'on retrouve des antithèses dans les séquences suivantes :

*Il faut animer la matière ou plutôt savoir découvrir dans
L'inerte le frisson sous lequel s'abrite la vie. F de l p. 23
Et sus à vos ouragans d'infâme salubrité !
Et qui prétend que j'ai l'oreille infirme
Que mon regard boîte(...) F de l p. 25
Sur le chemin de la gloire,
Ni la soif ni la faim n'arrêtait leur marche.
Le soleil qui chauffe
Et qui d'ordinaire ramollit l'ardeur au combat,
Le soleil les vivifiait,
Eux,
Et décuplait leur souffle inépuisable. F de l p. 51*

Dans ces séquences de Zadi, l'antithèse s'articule autour des termes suivants : la vie et l'inerte ; infâme et salubrité ; le soleil qui vivifie.

Ces éléments révèlent bien une opposition de valeur. La vie et l'inerte se rejettent de fait ; la salubrité ne saurait s'accommoder de l'infâme et, le soleil qui atténue l'ardeur ne saurait vivifier les combattants. Ces constructions attirent donc l'attention et exige une analyse de second degré. Cette convergence des contraires que le poète réalise est une mise en évidence du principe de relativité.

Pendant que chez Senghor on a :

*Nuit et Nuit claire Nuit blonde que les Serpents avaient
promise
A Nyilane la douce, Nuit calme et Nuits palmes, ma douce
nuit nounou E m p.15*

*O tous mes frères, que je chante votre sang rouge, vos
 Labeurs blancs mais vos joies noires
 Que je chante pour qui je chante. E m p. 16
 Elle a l'éclat du diamant noir et la fraîcheur de l'aube, et la
 légèreté du vent
 Comme l'antilope volante, elle bondit au-dessus des collines,
 Et son talon clair dans l'air est un panache de grâce.
 E m p. 65*

Les antithèses sont fondées par la connexion entre *Nuit* et *blonde*, *joies* et *noires*, *diamant* et *noir*, *l'antilope* et *volante*. Ces termes mis en rapport s'excluent mutuellement parce qu'évoquant des réalités non associables. Cependant leur mis en relation syntagmatique est une forme de mise en évidence des traits caractéristiques des réalités évoquées. Celles-ci, au-delà des leurs spécificités, possèdent des valeurs qui leur sont habituellement étrangères. C'est un moyen pour le poète d'exprimer leur plénitude.

Enfin dans le texte de Birago Diop on découvre des constructions antithétiques dans les vers ci-dessous :

*Plainte, plainte douce
 Sans cesse envolée
 Que pousse l'âme esseulée L et l p. 17*

Ces constructions antithétiques procèdent par effet de contraste entre deux termes ou par le rapprochement dans le même syntagme de termes ayant une opposition de sens. L'idée véhiculée procède non pas de la charge de chacun des termes mais du choc de la force des oppositions créées.

Phénomènes réitératifs et structuraux foisonnent dans les ouvrages du corpus sous des formes diverses et multiples. Ils participent donc à la construction du versant esthétique du discours

poétique et apparaissent surtout comme une forme d'insistance et sont générateurs de rythme. Ils se présentent dès lors comme des traits spécifiques de la parole poétique francophone.

Le déploiement du phénomène poétique dans les ouvrages du corpus découle de pratiques techniques identifiées. Ce sont celle du décroisement isotopique, celle du jeu sur la résonance lexicales et celle de la stigmatisation des structures du discours. La mise en œuvre de ces techniques engendre une multitude de procédés qui constituent la mise en œuvre de la fonction poétique.

Le texte poétique devient le cadre de prolifération de phénomènes analogiques qui engendrent les figures de substitution comme la comparaison et la métaphore ; les figures de contiguïté dont la métonymie et la synecdoque. L'emploi de ces images aboutit à une interconnexion entre les différents domaines de l'univers. Les êtres humains sont appréciés à la lumière de lexies appartenant au domaine des êtres non animés et vice versa. L'on assiste aussi à des parallélismes de situation permettant l'établissement d'analogies entre des situations différentes en vue de faciliter la perception de la situation repère. La conséquence immédiate de ces pratiques est la poétisation du référent à travers des images naturelles ou culturelles. Cela constitue une marque essentielle de l'expression poétique des ouvrages du corpus.

La production poétique dans les ouvrages du corpus est également un cadre d'interférences linguistiques, de mise en évidence d'éléments socio culturels et culturels. A ce niveau, l'on fait le constat d'un enrichissement linguistique qui lié au fait que le poète insère dans le discours en langue française des éléments linguistiques provenant de sa langue maternelle dont l'âme le marque considérablement. Ceux-ci englobent divers domaines dont notamment l'onomastique, les interjections et les noms substantifs.

Le texte francophone et précisément les ouvrages du corpus, selon l'analyse faite, comporte également des indices culturels, cultuels et aussi socio historiques qui sont le reflet des pratiques magico religieuses originels des poètes mais aussi des faits historiques qu'ils ont en mémoire.

Entre autres facteurs l'on a le jeu avec la structure des séquences. Cette mise en valeur aboutit à la prolifération des phénomènes réitératifs dont notamment les répétitions avec l'anaphore. Sur le plan structurel l'on a les parallélismes, les figures d'opposition comme l'oxymore, le chiasme et l'antithèse.

TROISIEME PARTIE

**LES RENDEMENTS ESTHETIQUE, POETIQUE ET
IDEOLOGIQUE DE L'ELABORATION POETIQUE
CHEZ ZADI, SENGHOR ET DIOP.**

Par rendement, il convient d'entendre le résultat auquel conduit une série d'actions ou encore le produit effectif d'un travail. Le processus d'élaboration poétique, fortement tributaire de conditions générales mais surtout de conditions spécifiques, produit un rendement esthétique et stylistique aussi riche que varié qu'il est question d'étudier à ce stade de notre réflexion.

La notion d'esthétique qui intervient ici est en rapport avec la notion de Beau, l'étude du Beau. Paul Valéry nous en donne la conception suivante :

« La notion d'esthétique me fait hésiter l'esprit entre l'idée étrangement séduisante d'une science du Beau, qui, d'une part, nous ferait discerner à coup sûr ce qu'il faut aimer, ce qu'il faut haïr, ce qu'il faut acclamer, ce qu'il faut détruire ; et qui, d'autre part, nous enseignerait à produire, à coup sûr, des œuvres d'art d'une incontestable valeur ; et en regard de cette première idée, l'idée d'une science des sensations, non moins séduisante, et peut être encore plus séduisante que la première.¹⁷⁴ »

De ce qui précède, il faut déduire que l'esthétique est la combinaison étroite dans un fait, dans une chose ou dans un phénomène, de facteurs relevant à la fois de la perfection intelligible et de la perfection sensible. Par cela, l'esthétique est une notion plurivalente dans laquelle interagissent expériences individuelles et collectives.

Notre champ d'étude étant un aspect de la production artistique, il s'agira d'étudier les canons de la beauté sensible, intelligible et idéologique qui caractérisent les œuvres du corpus.

¹⁷⁴ Paul Valéry ; *Discours sur l'esthétique* in *œuvres* Tomes I, Paris Gallimard, 1957, pp. 1294 à 1314.

CHAPITRE I :

ELABORATION D'UNE PAROLE OMNIEFFABLE

Le syntagme ‘ *parole poétique* ’ met en rapport deux notions clés qui demandent des éclaircissements. La notion de parole qui implique celle de langue et, celle de poétique qui est en étroit rapport avec la poésie et donc la notion d’œuvre d’art.

Par essence, la parole est à l’initiative de l’individu. Il en est ainsi parce qu’elle est la manière personnelle d’utiliser le code de la langue. Pendant que cette dernière se caractérise par la norme, la parole est du domaine de la liberté. La capacité de production artistique au moyen du langage réside au niveau de la parole. C’est là que la fantaisie est possible et que l’improvisation et l’originalité sont courantes.

L’épithète poétique, en revanche, désigne la qualité de tout ce qui est empreint de poésie et donc susceptible d’émouvoir par la beauté, le charme, la délicatesse.

Vu ces deux approches, la parole poétique sera tout acte de parole comportant le facteur de poéticité. La poéticité se manifeste, selon Jakobson,

« en ceci que le mot est ressenti comme mot et non comme substitut de l’objet nommé ni comme explosion d’émotion. En ceci que les mots et leur syntaxe, les significations, leurs formes externes et internes ne sont pas des indices indifférents de la réalité mais possèdent leurs propres poids et leurs propres valeurs ¹⁷⁵ »

¹⁷⁵ Roman Jakobson ; op. cit, p. 46.

Dès lors, la parole poétique apparaît comme un acte de parole dans lequel la signification n'est pas la priorité. C'est plutôt la forme des réalisations linguistiques qui importe, la cohérence entre ces éléments constitutifs qui correspondent et qui répondent les uns aux autres. Les réalisations linguistiques d'un tel acte de parole remplissent une fonction esthétique qui, si elle n'a pas l'exclusivité, demeure toutefois la dominante. C'est ce que les propos suivants de Jakobson traduisent:

« une œuvre poétique ne saurait se définir comme une œuvre qui remplirait exclusivement une fonction esthétique mais non plus comme une œuvre qui remplirait une fonction esthétique parallèlement à d'autres fonctions ; l'œuvre poétique doit en réalité, se définir comme un message verbal dans lequel la fonction esthétique est la dominante.¹⁷⁶ »

La définition de la parole poétique à partir de sa fonction est davantage perceptible avec Malherbe qui établit un parallèle entre la poésie et la danse et dont Genette rapporte les propos. Ce parallèle pourrait s'exprimer en quatre termes : poésie : prose = danse : marche. Il donne l'explication suivante de cette relation :

« de même que la danse utilise à d'autres fins les mêmes organes, les mêmes os, les mêmes muscles que la marche, mais autrement coordonnés et autrement excités, de même la poésie utilise à d'autres fins (et selon d'autres coordination et excitation) le même matériau linguistique que la prose »

Malherbe précise qu'en outre

« le rapprochement de la poésie et de la danse va apporter (...) une nouvelle précision quant à l'essence du message poétique. La différence de fonction entre la marche et la danse, c'est que celle-ci ne va nulle part ; elle est un système d'actes qui ont leurs

¹⁷⁶ Roman Jakobson, op. cit. p. 80.

fins en eux-mêmes ; elle vise non un but à atteindre, un objet à saisir, mais un état à produire, une euphorie à quoi elle ne conduit pas, mais coïncide avec elle, consiste en elle et meurt avec elle (...) Au contraire, quand l'homme qui marche a atteint son but, (...) l'objectif qui faisait son désir (...) aussitôt cette possession annule tout acte. »

Poursuivant son analyse, il ajoute qu'il

« en va de même avec le langage : dans un emploi ordinaire, il n'est lui aussi qu'un moyen qui s'absorbe et annule dans sa fin. Son seul but est d'être compris.

Cependant, l'on a une phrase d'une certaine manière remarquable par elle-même : avec un certain ton et dans un certain timbre de voix avec une certaine réflexion et une certaine lenteur avec une certaine précipitation. Alors même si vous l'avez comprise, elle survit à sa compréhension, revient à vous, se fait redire. Elle a pris une valeur ; et elle l'a prise aux dépens de sa signification finie. Elle a créé le besoin d'être encore entendue (...) nous voici sur le bord de l'état de poésie.¹⁷⁷ »

Cet état de poésie n'est rien d'autre que la mise en évidence de la parole poétique dont le caractère initial est d'éveiller l'esprit et les sens par la perceptibilité de la structure obtenue.

Une telle orientation se trouve partagée par Paul Valéry dont Monique Parent parle dans les lignes qui suivent :

« Pour lui comme pour Jakobson, ce qui importe dans un poème digne de ce nom, ce n'est pas la signification, mais bien la forme : une forme qui par sa cohérence et ses éléments résonnants, est appelée à se maintenir, à se répéter dans la mémoire, à se reproduire indéfiniment en une forme qui, par sa valeur musicale, par ses parallélismes rythmiques et phoniques est capable de combler le désir d'harmonie et d'expressivité ressentie par le poète : une forme qui par sa liaison étroite avec l'activité mentale

¹⁷⁷ Gérard Genette ; op. cit. pp. 328-330.

*créatrice de langage, est dotée d'une vigueur, d'une vitalité et d'une richesse singulière.*¹⁷⁸ »

Pour ce faire, les unités linguistiques impliquées dans la constitution de la séquence verbale poétique ne s'accommodent plus du hasard mais s'organisent en fonction des possibilités expressives et perceptibles.

Pour donner un caractère universel à ces conceptions, il y a lieu de prendre en compte les points de vue d'un poète oraliste d'Afrique Noire. Il s'agit précisément de Dibéro que Zadi a rencontré dans la préparation de sa thèse d'Etat. Pour lui,

« l'artiste de valeur c'est celui qui sait reconstituer une personne. Par exemple, un homme meurt et l'on vous appelle pour le célébrer. Si vous ne l'avez pas connu de son vivant, on vous le décrit physiquement et moralement (...) à partir de ces éléments signalétiques, il s'agit de faire surgir l'image de la personne. Par exemple, pour dire qu'il était grand et qu'il marchait d'un pas viril on dira :

*Qui marche sur les pierres et que louent les pierres
Qui, lorsqu'il passe, ne laisse aucune rosée sur le sentier
Bête immense qui, lorsqu'elle passe, laisse derrière elle
Traînée d'herbes et arbustes.*

*Ce qui distingue l'artiste du non artiste, c'est que le non artiste a des vides dans la parole qui sont signes de la faillite de l'imagination.*¹⁷⁹ »

Pour Dibéro l'artiste se distingue par sa capacité à désigner les choses et les êtres non pas de manière ordinaire mais à les désigner de façon imagée.

Dibéro précise par ailleurs pour juger de la laideur et de la beauté d'un poème que :

¹⁷⁸ M. Parent, cité par Zadi ; op. cit. pp. 25-26.

¹⁷⁹ Zadi Z. ; op. cit. p. 49.

« si je déclare que l'auteur de ce poème est un artiste, c'est que sa parole plaît à mon oreille. Elle ne fausse pas le rythme ; elle ne détonne pas non plus ; il ne hurle pas au hasard mais ce sont vraiment des paroles fécondes qu'il libère ; Ce sont des paroles qu'il libère. Elles sont assises, elles sont simples. De telles paroles, jamais je ne les avais entendues auparavant. Si je n'ai pas un cœur oublieux, je les prends et je les emporte pour les redire à tous.¹⁸⁰ »

Ce sera donc une parole susceptible d'exprimer toute expérience émotionnelle, intelligible et sensuelle. Une parole dont les visées téléologiques sont d'accéder au Beau ; une parole ayant les caractères d'une langue naturelle telle que définie par Umberto Eco :

« Une langue naturelle prétend être omni effable, c'est-à-dire capable de rendre compte de notre expérience physique et mentale, et de pouvoir donc exprimer des sensations des perceptions, des abstractions¹⁸¹ »

Ces propos sont un essai de caractérisation de la poésie qui évolue non plus au niveau abstrait de la langue mais au niveau de la parole. Car c'est elle (la poésie) qui procède, pour représenter ou restituer les sensations, les perceptions et les abstractions, par une exploration des ressources de la langue susceptibles d'assurer la visibilité ou encore la perceptibilité du discours. Cette option conduit à la construction d'une parole figurale dont le principe organisateur est l'allusion. L'allusion donne à la poésie sa capacité à dire et à représenter les choses, les êtres et les phénomènes. C'est également elle qui génère la fusion sensorielle caractéristique de la parole poétique.

¹⁸⁰ Zadi Z. ; op. cit. p. 55.

¹⁸¹ Umberto Eco ; *La recherche de la langue parfaite*, Paris, Minuit, 1994, p. 89.

La présente étape sera consacrée à l'étude des aspects fondamentaux de la parole poétique liés à la quête du beau dans les ouvrages du corpus. Pour cela elle comportera trois dimensions. Une première étudiera la dimension allusive de la parole poétique, la deuxième en étudiera l'aspect figural et la troisième déterminera sa dimension allégorique.

// Parole allusive chez Zadi, Senghor et Diop

Le principe de fonctionnement de la parole allusive est de dire une chose pour faire entendre une autre. Elle est donc suggestive. Ainsi, l'évocation d'un fait, d'une situation ou même d'un mot suggère ou rappelle des faits similaires gardés dans la conscience par la culture. Elle peut avoir une valeur historique ou mythologique. Fonctionnant par enchaînement, par répercussion ou par renvoi, l'allusion est fondamentalement macrostructurale c'est-à-dire qu'elle fait appel au macrocontexte et exige, par conséquent, un ensemble de connaissances non linguistiques en rapports étroits avec une expérience culturelle, factuelle ou historique. C'est pourquoi Molinié estime que :

« L'allusion est une figure macrostructurale qui consiste en ce que, dans un segment de discours s'étendant en général sur plusieurs phrases, un terme a un sens à l'égard d'un autre terme de la phrase, et un sens différent par rapport à la situation d'énonciation ou à l'univers culturel¹⁸². »

L'allusion fonctionne par enchaînement de deux situations ou de deux circonstances dont l'une implique l'autre. C'est dire que, dans l'allusion, il y a toujours un écrit ou une scène préalable qui est perceptible malgré les possibles transformations. A ce titre, l'intertextualité est une forme privilégiée de l'allusion.

¹⁸² Georges Molinié ; op. cit. p. 50.

1/ L'intertextualité chez Zadi, Senghor et Diop

Selon ses géniteurs, la notion d'intertextualité est inscrite dans le champ de la transtextualité qui, elle-même, relève de la transcendance. C'est tout ce qui déborde la matérialité particulière de l'objet et cela, principalement, dans le lieu de la relation avec d'autres textes d'une part, et, de la relation esthétique ou artistique et avec le monde, d'autre part.

L'intertextualité apparaît alors comme le lieu des renvois allusifs. C'est la relation de présence concomitante ou effective d'un texte dans un autre, d'un énoncé dans un autre. Il est ainsi parce que

« tout texte se construit comme une mosaïque de citation. Tout texte est absorption et transformation d'un autre texte¹⁸³ ».

C'est pourquoi

« L'intertextualité est définie comme la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie »¹⁸⁴.

Relation, dynamique, transformation, croisement, transposition, polyphonie, dialogue, toutes ces notions qui interviennent dans le champ d'étude de l'intertextualité impliquent une pratique culturelle et nécessitent un arrière fond de connaissance.

¹⁸³ L. Sonville ; *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1987, p.115.

¹⁸⁴ M. Riffaterre ; op. cit p. 18.

1-1/ Marques intertextuelles dans *Fer de lance*

Le recueil de Zadi comporte de nombreuses séquences qui instaurent le dialogue constant et permanent entre la poésie écrite et la littérature orale. Ces séquences largement perceptibles attestent les propos selon lesquels :

« *Les textes littéraires ouvrent sans cesse le dialogue de la littérature avec sa propre historicité...* »¹⁸⁵

Et que

« *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur* »¹⁸⁶

Ce dialogue est réalisé à travers la transposition de genres oraux dans la poésie.

1-1-1/La nomination rituelle

Chez les Africains, les noms ont toujours une dimension plurielle. Outre la désignation, ils ont une valeur descriptive. Ils décrivent alors une situation, un état âme. Ils sont également un cadre d'échange de propos. Ils sont alors destinés à répondre insidieusement à une offense, ou à louer subtilement. Enfin ils ont parfois une dimension propitiatoire. Ils permettent alors ou de conjurer un mauvais sort ou d'appeler le soutien d'une quelconque force. La nomination donne lieu à un rituel et à des formulations empreintes de

¹⁸⁵ Tiphaine Samoyault ; *l'intertexte mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, p.13.

¹⁸⁶ Tiphaine Samoyault ; op.cit p. 10

littérarité. Cette pratique est perceptible dans le texte de Zadi, et la séquence ci-dessous, en est une illustration :

Dowré

Enseigne au peuple en extase l'énigme de mon nom de salut.

Odwapahi :

Qui vite les attaque !

*Odwapahi la langue opiniâtre et plus tenace et
ferme que langue de pieuvre*

*Chante Dowré le dard de ma langue langue d'iguane pour
que renaisse le temps des enfances paisibles.*

Nomme- moi par trois fois, Dowré mon frère :

*Arbre-sonore-chacun-croit-que-nul-génie-ne-
l'habite.*

Ombre-à-la-voix-de-pigeon

Soukoukalba-terreur-de-l'iroko

*Nomme-moi tel et que raidisse à mon commandement la
folle légion des calaos venus des ventres du ciel pour agacer
le timbre de ma voix. F de l p.64.*

Le nom rituel du locuteur est chargé d'une teneur à la fois énigmatique et propitiatoire. Ceci est une pratique courante dans les pratiques rituelles négro-africaines où la simple prononciation d'un nom est susceptible d'engendrer toute une série d'actions. Dans le cas d'espèce, la triple nomination du locuteur pétrifie tous ses ennemis. Le jeu intertextuel se déroule dans la reprise de l'esthétique de la nomination propre aux langues africaines dans le texte poétique.

1-1-2/L'homélie funèbre

Les circonstances de deuil et de malheur en Afrique donnent lieu à des pratiques sociales de la parole qui, dans de nombreuses zones, ont donné naissance à un genre littéraire. C'est le cas du *wyégweu* dans le pays bété¹⁸⁷.

« Le wyégweu est un genre poétique du pays Bété dans l'ouest de la Côte d'Ivoire. Ce vocable se décompose en deux termes. « Wye »= planer et « gueu »= racine. C'est une poésie proférée à l'occasion des deuils. wyégweu pourrait donc se traduire par la racine du deuil. En rapport avec le drame qui lui a donné naissance, le wyégweu s'est affirmé comme une poésie élégiaque mais il a évolué depuis. Sans renier ses origines, il s'est intéressé aux thèmes historiques, aux grands mythes, et à de multiples autres formes de rapports sociaux. Il sait découvrir les élans de l'épopée, selon les situations auxquelles il s'intéresse.¹⁸⁸ »

Cette forme de poésie lyrique permet au poète de dire ses souffrances et partant, celles de toute l'Afrique dont de nombreux fils sont morts dans des conflits injustifiés ou dans des dérives fratricides :

*Il mourut Toussaint
Toussaint de Saint Domingue
Et son ombre marcha jusqu'aux rives du Nawa
Il mourut Dessalines
de mort noire et blanche – mort blanche -*

¹⁸⁷ Ethnie du sud ouest de la Côte D'Ivoire

¹⁸⁸ Zadi Zaourou ; op. cit., 1981, p. 175-176.

(...)

Il mourut de même Chaka

de mort bicéphale – le dard du criquet -

*Nulle parc, nulle effigie dans mes cités reines et mes villes
claironnent les exploits des bourreaux.*

*De siècle en siècle la mort étrange allogène sur mes princes
voureux :*

Babemba

Behanzin

Samory

Amilcar Cabral...

Il mourut de la dague scélérate

le dernier de mes preux

Patrice Aymeri Lumumba...

(...)F de l p.46

Yahweh

L'Afrique te parle par ma voix

Car me revient l'immense épidémie de vautours

-la blanche Europe nous arrivant sur les ailes de l'Esprit

Saint et traînant par-devers elle la grenade ventrue et

La bouche de feu- F de l p.47.

Lumumba, Chaka, Babemba, Samory sont des héros célébrés dans des contrées africaines pour leur bravoure et leur engagement pour la cause de leur peuple. Cette oraison dite est l'occasion pour le poète d'exprimer son regret que ces hommes de valeur soient très souvent laissés au profit de ceux qui ont été des bourreaux pour les peuples d'Afrique. Le texte devient un cadre de transposition de pratiques poétiques issues du terroir culturel africain. En incrustant divers éléments liés à ce genre poétique dans son œuvre *Fer de lance*, Zadi la met en relation intertextuelle avec le patrimoine culturel auquel ce genre est emprunté.

1-1-3/L'épopée

L'épopée est un long poème chanté à la gloire d'un personnage historique reconnu comme un héros. Le récit de ses hauts faits militaires est mêlé de surnaturel et de merveilleux. Une lecture de certaines séquences de *Fer de lance* permet de découvrir sa dimension épique :

*Quand au soir d'une affreuse mêlée où mille et mille têtes
d'infâmes tirailleurs étaient tombées sous leurs coups,
Vainqueurs souillés d'un sang indigne et maudit,
Ils emplissaient la pleine de leurs chants glorieux,
Comme un écho roulant sur la cime des monts
La voix du peuple qu'ils servaient répondait à leur appel :
« Bénis soient vos cœurs
Guerriers indomptables,
Bénis soient vos fils
Pour que vive et règne toujours plus magnifique,
Notre Almamy au cœur si pur.
Allez donc
Lions du Wassulu !
Allez !
(...)
Sofas intrépides allez toujours
(...)
Les traîtres périront,
Sofas,
Sous vos coups redoutés,
Et la paix et l'abondance nous reviendront sur vos ailes. » F de
l p.53*

A ces vers décrivant une atmosphère de conflit, domaine de prédilection de l'épopée, ajoutons ceux qui suivent :

*Archinard tint parole et sitôt connu le résultat du procès-
le prince ayant péri-*

*La horde qu'il n'avait cessé d'intoxiquer déferla sur l'empire
de l'Almamy Samory
Troufions blancs et spahis conquirent une à une des cités
vides ; le peuple s'était levé
Et sous la bannière du plus génial des stratèges que le
Manding ait jamais connu, avait commencé sa longue
marche vers les pays du soleil levant. Face à l'ennemi,
les soldats d'élite firent merveille. Ils avaient pour vaincre
un courage sans égal.
(...)
Jusqu'à ce jour, leur souvenir rougeoit comme flamme
éternelle au cœur du simple berger des savanes et
jusque dans les contrées forestières d'Eburnie. F de l p.51*

Ces fragments décrivent une atmosphère de combats héroïques. Ils présentent la résistance épique livrée par les guerriers africains face à la pénétration coloniale menée par les Occidentaux. C'est, pourrait on dire, l'épopée de Samory Touré, résistant africain qui a combattu, dix-sept ans, les colons en Afrique de l'Ouest. L'histoire et le genre épique interagissent dans cette séquence de *Fer de lance* et constituent donc les marques de l'intertextualité.

1-1-4/La fable

La fable est un récit en vers ou en prose qui a pour vocation l'illustration d'un précepte. Il s'agit en fait d'une représentation imagée de la pensée. Très prisé dans la tradition orale, ce genre est présent dans *Fer de lance* :

*Ô Zaboto
Ne m'offrez point une victoire de fourmi-magnan
(L'amère conspuation du vainqueur défait) !
Nomme moi Goblé :
Coléoptère aux élitres dures*

*Aux jambes de fer
Au vol triomphant parmi les légions fragiles des magnans
penauds F de l p.94*

L'allusion à l'éphémère et apparente victoire des magnans constitue une mise en garde. Le précepte qui se trouve illustré est celui de la célérité dans l'analyse de toute situation afin de donner aux faits et aux événements leurs dimensions exactes. Cette même situation est mise en évidence dans cet autre fragment de Zadi :

*Zoukou-la-chenille !
Je la vis par un temps d'hivernage sur un sentier désert.
Et le sot la voit et se rit de sa danse vespérale
Zoukou qui danse et danse– oh ! qui danse - surpris trop
 matin par un temps d'hivernage sur le sentier désert ;
 surpris par une patrouille de fourmis magnans !
Et le sot qui croit qu'elle danse, Zoukou-la-chenille
 qui danse
 qu'elle danse
 qui danse et meurt au lever du jour
 Zoukou qui danse
 qui danse et crève
 eux Zoukou
 Didiga ! F de l p.74*

On a par ailleurs:

*Il faut pourtant qu'on l'ensevelisse le frère de la reine des
dances
Qu'on l'ensevelisse
 l'ensevelisse l'ensevelisse, Dowré,
 le frère de la reine des dances ;
Qu'on l'ensevelisse au mépris de tes pas huilés Gopé
De tes hanches qui tangent et si bellement redisent au
 passant le miracle de ta danse ointe d'huile de Gueulii
Qu'on l'ensevelisse
 Ô Gopé
 Gopé-la-guêpe-maçonnerie*

Qu'on l'ensevelisse ! F de I p.68

La danse de la reine des danses est en train de détourner les assistants d'un but essentiel de leur présence : l'ensevelissement du défunt. Cette séquence illustre le fait qu'il est toujours capital de parer au plus urgent et non de s'accrocher aux détails non essentiels.

La dimension intertextuelle de ces fragments réside dans le fait que ces fables font intervenir dans le texte les éléments culturels du terroir du poète. Les fables sont des genres typiques de la culture traditionnelle orale dans laquelle elles servent à mettre en évidence les préceptes destinés à éduquer et à former.

1-1-5/ L'appel à d'autres textes

L'œuvre de Zadi comporte une autre dimension importante d'indices intertextuels. Lisons les lignes qui suivent pour s'en convaincre :

*Kaïdara !
Ah génie tutélaire de mes ancêtres
Ton nom pour ma survie sommeille sur la langue des
bergers du nord et des pays du soleil levant.
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 Kaïdara ».
Je ne sais heures plus merveilleuses
Je ne sais heures plus succulentes et plus vraies à l'esprit
que celles passées à lire dans les yeux de Kaïdara
dans le cœur de Kaïdara
A s'abreuver de la seule vérité véritablement digne d'être*

Vécue F de I p.25

Ou encore :

*Sans navire ni pirogue
Sans aéroplane
Seulement dans les cales de son « mot couresse »
Ou debout face aux vents
Sur le pont de « ses mots de sang frais » F de I p.137.*

Ces séquences rappellent à l'esprit du lecteur averti l'ouvrage initiatique de Hampaté Bâ intitulé *Kaïdara*¹⁸⁹. Ce nom, dans la mythologie peule, désigne le dieu de la fortune, du pouvoir et de la sagesse. Cet ouvrage lève un coin de voile sur le processus d'acquisition mais surtout les qualités indispensables pour avoir accès à ces trois précieuses richesses qui font courir le monde. Par contre la dernière séquence rappelle les écrits de Césaire, chantre de la Négritude, poète qui donne libre cours à la néologie.

L'intertexte chez Zadi prend en compte les données de la poésie orale mais aussi et surtout l'appel à d'autres textes.

1-2/ Les marques intertextuelles dans *Les élégies majeures*

L'œuvre de Senghor comporte de nombreuses séquences qui la mettent en relation intertextuelle avec l'histoire, la littérature antique et la bible.

¹⁸⁹ Ouvrage initiatique écrit par Amadou Hampaté Bâ.

1-2-1/Histoire et littérature Antique

L'élégie pour Carthage de Léopold Sédar Senghor est écrite avec l'histoire comme trame de fond :

*C'est encore toi mon amie, qui me vient visiter m'habiter
m'animer
(...)
C'est donc ici qu'abordèrent jadis le courage et l'audace
En cette Afrique, ici qu'affadis par la lymphe consanguine,
les Tyriens s'en vinrent chercher
Une seconde fois le fondement et floraison. Souvenir sou
venir !
(...)
L'odeur de ton élan rythmé, Didon ; mais non !...
Je me rappelle, Didon, le chant de ta douleur qui charmait
mon enfance
(...)Tu pleurais ton dieu blanc, son casque d'or sur ses lèvres
vermeilles
(...)
Que n'avais-tu donc percé l'entente des dieux aryens de leurs
fidèles
Si infidèles comme ton Enée
Sur toi je pleure, sur toi Didon, ma trop grande désolation.

Et sur toi Hannibal, qui hérita de son ressentiment, assumas
ses imprécations comme le serment d'Hamilcar.
(...)
Je ne lamente pas ta défaite Hannibal, la mort en Bithynie
te trouva droit debout
Je ne chante pas ton courage(...)
(...)je rythme ta passion aux yeux de lynx.
(...)
Jugurtha Jugurtha, mon héros mien enfin, et mon Numide. E m
p.45 à 49.*

La dimension intertextuelle de ce poème réside à un double niveau. Dans un premier temps, elle est historique. A ce titre, les

noms *Carthage, Hannibal, Jugurtha, Enée, Didon* et *Tyr* sont révélateurs. L'on a d'abord le renvoi au fondement de la cité de Carthage :

*En cette Afrique, ici qu'affadis par la lymphe consanguine,
Les Tyriens s'en vinrent chercher
Une seconde fois le fondement et floraison. Souvenir sou
venir E m p.46*

L'appel à l'histoire est de mise ici. En effet cette séquence témoigne de ce que cette cité africaine fut fondée par Didon, princesse de Tyr, après l'assassinat de son mari par son frère. C'est pour cela que le poète évoque la lymphe consanguine. Aux origines de la mythique Carthage se trouve donc ce conflit d'intérêt entre la princesse Didon et son frère.

Il y a aussi les pérégrinations d'Enée, prince troyen qui, au lendemain de la destruction de Troie par les Grecs, s'enfuit et aborde au large de Carthage.

Enfin, se trouve évoquée dans ces vers, la guerre multiséculaire que se livrèrent Rome et Carthage, guerre dont le serment d'Hamilcar est un ferment. Selon l'histoire, Hannibal fils d'Hamilcar est élevé dans la haine romaine. Son père lui enjoint d'abattre Rome. Il serait même, de ce fait, à l'origine de la deuxième guerre punique.

Par le phénomène d'intertextualité qui est surtout allusif, le poète chante, en quelque sorte, le cycle de Carthage. Depuis sa fondation en passant par le règne de personnes de valeur, le passage

d'Enée qui provoqua le suicide de sa fondatrice jusqu'aux guerres puniques qui causèrent sa destruction¹⁹⁰.

Dans un second temps, elle est littéraire. L'évocation d'Enée, de Didon n'est pas sans faire allusion à l'*Enéide* du poète Virgile. La liaison d'Enée et de Didon qui fut séduite par le prince troyen alors que celui-ci raconte la chute de Troie constitue un aspect précis des six premiers chants des douze qui forment le célèbre poème épique :

« Pendant un automne et un hiver, Didon la reine de Carthage, offrit aux troyens une généreuse hospitalité. Elle aurait souhaité les voir s'installer dans son royaume et elle avait l'intention de leur donner des terres pour y fonder une ville, car elle s'était éprise d'Enée et désirait partager son trône avec lui¹⁹¹ ».

Le refus du prince de demeurer auprès d'elle conduit la reine à se donner la mort par désespoir sur un bûcher.

¹⁹⁰ Michel Mourre ; *Dictionnaire encyclopédique d'histoire C*, Paris, Bordas, 1972.

Carthage a été fondé par des navigateurs phéniciens...le nom phénicien de Carthage est Qart Hadasht, signifie « la nouvelle ville » ; et il est établi qu'un comptoir phénicien existait à Carthage avant la fondation de cette nouvelle cité. Selon la tradition légendaire, admise par les carthaginois du II^{ème} siècle avant J. C., Carthage aurait été fondée par Elissa, reine de Tyr, qui se serait enfui de Tyr après que son frère Pygmalion eut fait assassiner son époux Acherbas...

A partir du VI^{ème} siècle carthaginois et grecs commencèrent à s'affronter sur la méditerranée occidentale.

Les guerres puniques et la fin de Carthage

Vers 270, les romains ont conquis toute l'Italie du sud. Le contrôle du détroit de Messine est alors l'enjeu originel de la guerre entre romains et carthaginois. Guerre qui se terminera par la victoire de Rome et, de facto, la destruction de Carthage. L'histoire parle de Guerre punique et on en compte trois au total.

La première enleva la Sicile à Carthage qui doit en outre payer un lourd tribut à Rome.

La seconde fut marquée par l'histoire exceptionnelle d'Hannibal. Toutefois Carthage est à nouveau défaite et doit accepter une paix imposée par Scipion, chef de guerre romain : la perte de l'Espagne, des éléphants de guerre et un lourd tribut à payer.

La troisième, à la différence des deux premières à pour théâtre l'Afrique et est engagée par Scipion qui ne peut plus tolérer l'existence de Carthage trop menaçant. Sur insistance de Castor qui prêche : delenda est Carthago, Scipion fait le siège de la ville qui, après une farouche résistance capitule et est rasée..

¹⁹¹ Jean Defrasne ; *Contes et récits de la méditerranée antique*, Paris, Fernand Nathan, 1969, p. 188.

Divers textes de Senghor sont écrits sur fond intertextuel. C'est surtout l'histoire et les mythes qui sont appelés dans les séquences ci-dessus étudiées. L'histoire qui est mise en évidence par Senghor est à l'origine de divers textes de référence dans le domaine des lettres. L'un des plus célèbres reste L'*Énéide* du poète Virgile¹⁹². Ce récit relate les épreuves du Troyen Énée, ancêtre mythique du peuple romain, fils d'Anchise et de la déesse Vénus, depuis la prise de Troie, jusqu'à son installation dans le Latium¹⁹³. Cet élément de Senghor rappelle également d'autres textes essentiels de l'histoire de la littérature nourris aux sources de la mythologie gréco-romaine qui sont *l'Iliade* et *l'Odyssée* de Homère¹⁹⁴.

1-2-2/ La présence des sources bibliques

Toujours chez Senghor, dans *l'élégie pour la reine de Saba*, l'on fait constat d'une reprise du poème biblique le *Cantique des Cantiques*¹⁹⁵ :

*Qu'il me baise des baisers de
Sa bouche ! Car tes amours sont
Meilleures que le vin. Tes parfums
Sont d'agréable odeur ; ton nom*

¹⁹² Virgile ; Poète et écrivain Latin, auteur du célèbre récit épique *l'Énéide* faisant office d'épopée pour le peuple de Rome. Son œuvre est considérée comme un chef-d'œuvre de la littérature mondiale, qui eut une influence considérable sur les écrivains européens.

¹⁹³ Territoire occupé par l'empire Romain. Enée étant pris comme l'ancêtre mythique de la ville de Rome.

¹⁹⁴ Homère ; poète grec de l'antiquité auteur des poèmes épiques *L'Iliade* et *l'Odyssée*.

¹⁹⁵ *La sainte bible* ; nouvelle Edition, Bibles et publications chrétiennes, 30, rue Château, Valence, 1999, p. 678.

*Est un parfum répandu ; c'est pour
Quoi les jeunes filles t'aiment.*

Cette séquence, tant par sa structure que par le lexique utilisé, a profondément inspirée l'amorce de *l'élégie pour la reine de Saba* :

*Oui ! Elle m'a baisé, banakh, du baiser de sa bouche
Et ma mémoire en demeure odorante de l'odeur fraîche du
citron, du mimosa indien E m p.63*

Le poète l'indique déjà dans le sous-titre de l'Elégie pour la reine de Saba, titre dans lequel le *Cantique des Cantiques* est évoqué.

Par ailleurs, les séquences ci-dessous se retrouvent réécrites dans le texte de Senghor :

*(...)Les
Contours de tes hanches sont
Comme des bijoux, ouvrage des
Mains d'un artiste. Ton nombril
Est une coupe arrondie, où le vin
Aromatique ne manque pas ; ton
Ventre, un tas de froment, entouré
De lis. Tes deux seins sont comme
Deux faons jumeaux d'une gazelle.
C'est la voix de
Mon bien-aimé qui heurte : ouvre
Moi, ma sœur, mon amie, ma colombe, ma parfaite !*

Cette description des atouts physiques de la bien-aimée a, sans aucun doute, inspiré Senghor dans l'élaboration de l'Elégie pour la reine de Saba :

*Ta peau de bronze bleu de nuit bleue sous la lune, ta peau
couleur odeur d'huile de palme*

(...)

*Je me rappelle ton corps de sourire et de soie grège aux
caresses de la tendresse
Hâ ! les abîmes de l'extase, ton corps de velours de fourrure,
La toison de ton vallon sombre à l'ombre du tertre sacré. E
m p.69*

L'interaction a lieu ici entre le poème de Senghor et la Bible.
D'autres indices textuels renforcent le jeu intertextuel entre la bible
et le texte de Senghor :

*Les volcans ont sauté au jardin de l'Eden, sur trois mille
kilomètres, comme feux d'artifice aux fêtes du péché
Aux fêtes de Séboïm de Sodome de Gomorrhe, les volcans
ont brûlé les lacs E m p.37.*

Ce sont l'évocation d'images bibliques, telles que Séboïm,
Sodome, Gomorrhe. A ces éléments, s'ajoute l'image noire de la
reine de Saba :

*Je suis noire, mais je suis agréa
ble, fille de Jérusalem !*

L'équivalent chez Senghor est la séquence suivante :

La noire et belle, parmi les filles de Jérusalem E m p.70

La forte présence des éléments bibliques montrent
l'influence certaine des lectures du poète sur ses écrits. Cela
conforte l'idée que le texte littéraire n'évolue pas en vase clos.

Tous ces éléments montrent bien la dimension intertextuelle
du texte de Senghor qui est en étroite relation avec l'histoire, la
littérature et la religion.

1-3/ les marques intertextuelles chez Diop

Une marque essentielle de l'intertextualité dans *Leurres et lueurs* est perceptible dans le poème Désert :

« Dieu seul est Dieu, Mohammed rassoul Allah »

La voix du Muezzin bondit sur les dômes,

S'enfle, s'étend, puis s'éteint au loin là-bas...

Lentement se courbent les corps de nos hommes...L et l p.58.

Le premier vers de ce quatrain renvoie à la profession de foi de la religion islamique. Ce vers renvoie donc au livre saint qui contient les principes fondamentaux de l'islam : le Coran qui a été révélé au prophète Mohammed, envoyé de Dieu comme le présente le syntagme rassoul Allah.

La relation intertextuelle en cours dans cette séquence consiste en la reprise d'un verset coranique.

Les jeux intertextuels renforcent la dimension allusive des œuvres du corpus. L'élaboration poétique a recours à l'histoire, à la culture littéraire traditionnelle orale et européenne, aux mythes mais également aux connaissances religieuses. La dimension allusive du texte poétique met donc en évidence sa grande richesse, sa plurivocité puisée à toutes les sources possibles de savoir.

2/ La symbolisation chez Zadi, Senghor et Diop

Le symbole est un signe chargé de représenter quelque chose et de signifier autre chose que ce qu'il représente. Selon son étymologie, il désigne un objet coupé en deux constituant un signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient assembler les deux morceaux. Son principe de fonctionnement est le renvoi. C'est ce qui lui confère son statut allusif. Le symbole fonctionne aussi bien dans les milieux ésotériques que profanes et exotériques. Les religions révélées procèdent par symbole au même titre que les circuits initiatiques caractéristiques des peuples d'Afrique noire. Il est ainsi dans les sectes et autres sociétés secrètes.

La littérature et surtout la poésie s'y adonnent. Et, c'est à ce niveau que l'on parle de symbole littéraire. Ici, c'est le matériel linguistique qui révèle le symbole. C'est donc dans l'énoncé qu'il est produit. Tout énoncé qui présente un double degré d'interprétation dont l'un est perceptible à un niveau matériel et le second au niveau spirituel est un énoncé symbolique. C'est un énoncé qui montre l'image d'un monde réel chargé surtout de significations secondes. Le symbole pourrait être vu comme un objet concret, une réalité matérielle revêtue de valeurs abstraites. Il se présente, dès lors, comme une allusion parce que l'idée reçue après le travail d'interprétation qu'exige l'énoncé procède d'une allusion. C'est l'existence de cette interprétation qui fonde la nature symbolique de l'énoncé. Dès lors qu'un énoncé conduit à un sens indirect par un processus d'interprétation, il a le statut symbolique. C'est pour cela que Todorov étudie la notion de symbole dans le

domaine du discours et des énoncés et, plus précisément, dans le domaine du sens du discours. Selon lui, le sens d'un discours peut être soit direct soit indirect. Dans ce contexte, le sens indirect se greffe au sens direct. Il réserve le nom de symbolisme linguistique au champ des sens indirects. Il estime par ailleurs que

« n'importe quel segment du texte peut devenir objet d'interprétation. Néanmoins, il existe des segments qui, de par leur nature même, appellent l'interprétation plus souvent que d'autres. Cela suivant le principe suivant : plus le sens linguistique est pauvre et donc sa compréhension limitée plus l'évocation symbolique se greffe facilement et plus l'interprétation est riche¹⁹⁶. »

Le résultat obtenu après l'interprétation provient d'une association du présent et de l'absent. De là, provient une autre dimension allusive du symbole et donc du symbole littéraire qui est surtout une donnée linguistique.

Il importe ici d'analyser le rapport qui existe entre le symbole et l'image afin d'éviter toute équivoque. L'image et le symbole entretiennent une relation d'inclusion, d'intégration. Tous les deux découlent de manipulations des relations analogiques entre deux réalités distinctes de l'univers. Tous les deux entretiennent également un lien essentiel avec la comparaison et la métaphore. Ils participent tous les deux au dynamisme de la parole poétique en accroissant sa plurivocité. Ils disposent d'une grande capacité d'évocation et de suggestion. En plus de ces caractères qu'ils partagent, le symbole se distingue de l'image métaphorique par d'autres traits dont notamment la possible rupture totale d'avec le référent. Pendant que l'image

¹⁹⁶ T. Todorov ; *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978 p. 25.

imite, le symbole représente et exige une approche sociologique parce que susceptible de transmuter les signifiés pour accéder au stade de phénomène social.

Par ces caractères, le symbole est une réalité englobante à laquelle s'intègre l'image et surtout la métaphore qui en constitue le stade premier et l'allusion symbolique, le second degré. L'allusion symbolique équivaut à la symbolisation de second degré de Zadi Zaourou¹⁹⁷. Elle se fonde sur une expérience culturelle ou historique du groupe social de l'encodeur mais également du récepteur. Elle se réfère à un passé d'une importance qui confère à l'énoncé un sens précis que la donnée littérale est incapable de traduire. D'où la nécessité de recourir à une dimension seconde que fournit l'histoire ou la culture. C'est ce hors texte, cet absent, qui fonde la portée sémantique et esthétique de l'énoncé. L'image symbolique découle de l'allusion symbolique et se caractérise surtout par son hermétisme. Cela implique et exige plusieurs degrés d'interprétations.

De nombreuses recherches sont consacrées à l'identification de ces paliers d'interprétations. Mais, toutes théories confondues, l'image symbolique, qu'elle relève du religieux ou non, comporte toujours un sens caché dans un système codé qu'il y a lieu de décoder pour accéder à sa portée sémantique, esthétique ou mystique.

¹⁹⁷ Les différentes étapes de la symbolisation sont étudiées par Zadi Zaourou dans sa Thèse d'Etat.

2-1/ La symbolisation métaphorique

La symbolisation métaphorique consiste en l'appréciation de réalités, de notions par le biais de termes emprunté à des domaines distincts de sorte qu'on aboutit à une transmutation du réel. La symbolisation métaphorique excelle dans l'établissement de relations plus ou moins subjectives entre des réalités différentes sur la base d'un rapport analogique existant entre les deux et sur lequel le locuteur fonde sa mise en relation. La métaphore est alors un acte de langage indirect basé sur une analogie ou une implication commune entre le terme propre et le terme métaphorique

Dans son fonctionnement, la métaphorisation substitue à l'acte littéral un acte figuratif, c'est-à-dire un acte connotatif, analogique, dérivé grâce à un savoir encyclopédique, linguistique ou culturel. Cela implique que la métaphore ne peut donc être comprise hors des contextes de son apparition, c'est à dire, que sa compréhension demande la prise en compte de la classe des locuteurs possibles, des conditions de l'interlocution, et surtout des conditions syntaxiques de sa production. Le principe de fonctionnement de la symbolisation métaphorique repose sur la théorie de la substitution. Celle-ci veut qu'un mot qui a habituellement un sens *A* soit utilisé avec un sens *B*. il y a alors la substitution d'un **trait sémantique** par un autre. Cette substitution se fait sur la base de propriétés communes aux deux termes, aux deux réalités. Elle implique donc qu'une même réalité puisse être dénommée d'une façon commune, mais aussi d'une façon étrange, hors du commun donnant lieu à une forme nouvelle aux multiples potentialités esthétiques.

2-1-1/ Les réalités mises en rapport dans la symbolisation métaphorique dans *Leurres et lueurs*

Une observation des réalités évoquées par Birago Diop dans son texte permet d'établir la classification dans le tableau qui suit :

les phénomènes	les choses	les êtres
<i>le temps, les rêves, les souvenirs, les peines, l'âme, les souffles, les morts, l'ennui, les jours, les plaintes</i>	<i>le soleil, le jazz, le désert, l'eau, le sourire, les mots, l'embrun, le ciel, le bois, la pirogue, le cœur, le vent, les murmures, l'onde, la terre</i>	<i>essentiellement le locuteur</i>

S'entend par phénomène toute réalité qui se manifeste à la conscience et non perceptible par les sens. Il s'agit donc des réalités psychologiques et affectives. Pour ce qui concerne les choses, il s'agit des réalités matérielles non vivantes et perceptibles par les sens. Ce sont les réalités cosmiques, les objets. Les êtres, par contre, sont toutes les créatures humaines ou animales.

2-1-1-1/ Mode d'appréciation des réalités évoquées

La mise en aventure des lexies du texte de Birago Diop se réalise dans un mouvement sémantique dans lequel le lecteur est instauré. Aussi son esprit part-il d'une isotopie vers une autre. La conséquence immédiate de ce mouvement est la perception, par l'esprit, de caractères d'une réalité première grâce à l'observation

d'une autre réalité possédant les aspects sur lesquels le locuteur voudrait insister.

Deux grands ensembles se dégagent au niveau du mode d'appréciation des réalités dans le texte de Birago Diop.

2-1-1-2/ Le triptyque terre, cieux et eau

Les trois données de l'univers sont appréciées à l'aide de termes qui leur attribuent une identité et un état nouveau.

- **la terre et les lieux**

Saint louis au bord de l'océan
Paresseusement endormie L et l p.64

- **L'eau**

Le flot rugit, la vague lèche la plage L et l p.54
Les vagues répètent aux vents du matin les confidences L et l p.56

- **les cieux**

Le soleil pendu par un fil
Fait bouillir la marmite du jour p. L et l p.80
Un soleil verse des flots d'or L et l p.83
Des flots d'argent
Des flots de sang rouge

Ces éléments de l'univers qui se caractérisent par l'absence de vie se voient attribuer une dimension vivante et même humaine. Elles sont ainsi personnifiées.

2-1-1-3/ éléments abstraits

Ce sont, dans le corpus, les phénomènes non perceptibles par les sens et qui n'ont pas de dimension physique.

- **le temps**

Aussi bien à l'aide de verbaux que de substantifs et d'adjectifs, le temps est présenté comme un être animé doté de caractères humains :

Le temps oubliant de rendre l'heure brève L et l p.12
Le long isolement
Pèse sur un cœur
Que la fuite du temps remplit de frayeur L et l p.14
Furtivement l'an s'en va
(...) sonnera minuit
Où va mourir cette année L et l p.20
Après ces mornes jours d'un temps triste incertain
Qui de l'aube à la nuit
Sont tissés d'un... L et l p.24
Sans rêve et sans souvenir dans les bras du temps qui vogue L et l p.30

- **les souffles, mémoire et âme**

Des souffles surpris
Rodent et gémissent
Murmurant des mots
Des mots qui frémissent L et l p.62
Ma mémoire exhume et caresse
Tous les rêves
Et les rêves d'amour languissent
Sur la trame des rêves morts L et l p 28/29
Et l'âme peureuse
Tressaille et pleure à l'irrésistible appel L et l p 54

Le principe qui prévaut ici est l'attribution de formes physiques à des réalités immatérielles comme l'âme et les souffles.

La symbolisation par métaphorisation dans l'œuvre de Birago Diop aboutit à l'édification d'un monde marqué par l'omni présence de la vie. Les choses et les phénomènes, au même titre que les êtres, sont vivants malgré leur apparente inertie. Il apparaît donc que la mise en aventure du mot relève du don poétique qui a la capacité d'illuminer, d'animer toute réalité. Cette omniprésence de la vie, le poète l'exprime dans le poème *Souffles* :

*Ecoute plus souvent
Les Choses que les Etres
La Voix du Feu s'entend,
Entends la Voix de l'eau.
Écoute dans le Vent
Le Buisson en sanglots :
C'est le souffle des Ancêtres. L et l p.64*

Cette invitation à la prospection est aussi révélatrice des mystérieux rapports ou connexions entre le visible et l'invisible, l'audible et l'inaudible, entre le vivant et le non vivant :

*Ceux qui sont Morts ne sont jamais partis :
Ils sont dans l'Ombre qui s'éclaire
Et dans l'ombre qui s'épaissit.
Les Morts ne sont pas sous la Terre :
Ils sont dans l'Arbre qui frémit
Ils sont dans le Bois qui gémit L et l p.65*

Le mouvement sémantique a lieu entre les termes aux référents abstraits et des termes aux référents concrets appartenant à des champs lexico sémantiques différents. Mieux, ces réalités abstraites reçoivent des caractères humains.

La tendance, chez Birago Diop, est donc un processus d'humanisation aussi bien des réalités abstraites que concrètes.

2-1-2/ Les réalités mises en rapport dans la symbolisation métaphorique dans *Fer de lance*

Dans le texte de Zadi, sont évoquées les réalités citées dans le tableau suivant :

les phénomènes	les choses	les êtres
le temps, la mort, la nuit, le temps,	étoile, soleil, bourg bourgade, faubourg Afrique, terre, le cœur, feu, cratère, volcan, chute, flamme, papayer, nénuphar, fougère, palmier, ouragan, vent, soleil, orage, étoiles, arbres.	humains : Dowré, vous, ils, hommes et femmes, vieux négriers, Djègba, mère, peuple Animaux : calaos, Gopé le guêpe maçonne, vautours, le touraco, cigales, libellules, l'aigle, charognards, criquets, sangsues, coq, le coléoptère, luciole, lions piranhas, Zoukou la chenille, iguane, scorpion

Dans *Fer de lance*, les êtres et les choses sont plus présents. *Fer de lance* procède par une identification des êtres aux animaux et aux végétaux.

2-1-2-1/ Mode d'appréciation des réalités dans *Fer de lance*

Chez Zadi, la symbolisation permet de cerner les êtres humains par l'intermédiaire de termes désignant des étants végétaux ou même animaux :

Hommes et femmes

Et vous surtout, libellules aux hanches de guêpe maçonne

Sveltes papayers si lourds de fraîches papayes

(...)

Brises luisantes ainsi qu'huile de gueulii.

(...)

Hommes de Yacolo

Femmes de Yacolo

Dites, ô viriles archers de mon sol valeureux

Fières moukères de mon sol valeureux

Dites

A-t-il jamais menti le poète en éveil qui dit et redit à vos oreilles inexpertes

Tenant d'une main son bissa et de l'autre, fermement, votre joie qui roucoule... F de l p.105

Dans ces vers, le poète procède à une identification totale des humains aux réalités naturelles et végétales que sont *les papayers et les brises*. Cette identification vise à mettre en exergue certains traits physiques des personnes évoquées.

A cette interconnexion entre les champs lexico sémantiques de l'humain et du végétal, s'ajoute celle des animaux :

Et les voilà crabes sur décret

Ils ont des dents et ils veulent mordre

Ils tiennent à mordre

Ils jurent de mordre

Ils mordent de fait F de l p.102.

Or vous cigales chétives qui vous mêlez de chanter

Avant que ne me revienne ce dernier quart de nuit, savourez ma querelle implacable : F de l p.104

C'est une dimension animale qui est ici accolée aux êtres dont le poète parle. Ces illustrations attestent l'option d'une appréciation de l'humain par le biais de termes référents à des réalités d'un autre ordre. Ce mouvement est révélateur d'un transfert des vertus et des qualités d'un étant à un autre. Si parfois, cela découle d'une volonté de célébration, ce processus, chez Zadi, est aussi une occasion de raillerie et de dérision. Cette valeur attribuée est surtout fonction des charges affectives associées à ces identifiants.

Ce qu'il faut retenir de l'approche des modes d'appréciation des réalités chez Zadi et Birago Diop, ce sont deux processus d'identification à la fois différents mais complémentaires. Chez Diop, les réalités non humaines sont appréciées à l'aide de lexies propres aux êtres humains pendant que Zadi appréhende les étants humains surtout avec des mots et expressions qui, d'ordinaire, s'appliquent aux animaux et aux végétaux. C'est dire que la symbolisation par métaphorisation découle d'une certaine porosité lexicale, un décroisement dont la conséquence est une métamorphose des étants et une interpénétration phénoménologique qui font qu'une telle réalité peut être appréhendée grâce à des unités linguistiques appartenant à un ordre différent en fonction des traits spécifiques que le poète souhaite mettre en évidence. Ces faits de variabilités linguistiques maximalisent les valeurs connotatives et conduisent tout naturellement à une plurivocité de la parole poétique.

2-1-3/ Les réalités mises en rapport dans la symbolisation métaphorique dans *Les élégies majeures*

L'œuvre de Senghor puise ses références dans l'élaboration métaphorique aussi bien dans le registre des phénomènes que dans celui des choses et des êtres. Le tableau ci-dessous en offre un rappel bref :

les phénomènes	les choses	les êtres
<i>la nuit, le jour, le temps, la mort, les amitiés</i>	<i>les alizés, les oiseaux, les objets</i>	<i>le poète, les femmes</i>

L'interconnexion entre les différentes sphères de la vie apparaît déjà dans les séquences suivantes :

*Elle a l'éclat du diamant noir et la fraîcheur de l'aube, et la légèreté du vent.
Comme l'antilope vivante, elle bondit au-dessus des collines,
et son talon clair dans l'air est un panache de grâce. E m p.65.*

Par le pronom *elle*, le poète désigne la reine de Saba dont il est question de son poème. Cette entité humaine est perçue sous la dimension d'une pierre précieuse, et de la fraîcheur de l'aube naissante. Ses mouvements sont assimilés à ceux d'une antilope. Tous ces termes désignent des objets, des périodes ou des animaux. Ils permettent de présenter la reine sous des aspects différents qui, tous, mettent en évidence ses qualités inestimables dont l'agilité identifiable

à celle de l'antilope et la beauté, la fraîcheur et l'éclat de son teint semblables au lever du jour.

La symbolisation métaphorique dans le corpus recourt à l'imbrication de divers domaines pour donner une image saisissante à la réalité exprimée ou décrite. Ainsi l'on dénombre les axes de symbolisation procédant par l'utilisation de bestiaires. Ce sont des bêtes ou des insectes qui sont utilisées par le locuteur pour caractériser ou mettre en évidence les traits spécifiques qu'il perçoit et qu'il juge nécessaire de traduire de manière perceptible. Les poètes du corpus ont également recours aux gents animale et humaine qui offrent des formes saisissantes de la réalité exprimée. Enfin, un usage fréquent est fait des données relevant de la flore ou des éléments atmosphériques dans les ouvrages du corpus.

2-2/La symbolisation par allusion historique

Le principe de fonctionnement de l'allusion est le renvoi. Ainsi, l'évocation d'un fait, par le biais d'un mot suggère ou rappelle des faits similaires gardés dans la conscience par la culture. Elle peut avoir une valeur historique ou mythologique.

La référence factuelle, historique ou mythologique constitue, chez nombre de poètes francophones, la donnée imageante. Dans ce cas, le sens premier de l'énoncé est insuffisant pour saisir sa teneur sémantique. D'où la nécessité de recourir à un contexte culturel, une expérience culturelle. Cette forme de symbolisation est perceptible dans le corpus. Elle se présente sous la forme de symboles humains, de symboles spatiaux.

2-2-1/ Les symboles humains

Ce sont des personnages historiques dont la simple évocation dans la production poétique rappelle à l'esprit tout un univers sociohistorique. Cette dimension est surtout présente dans les ouvrages de Senghor et de Zadi.

Lisons, en cela, ces vers dans *Fer de lance*:

*Les morts
Mes morts vaillants
Moïse et Ramsès de l'antique Misraïm
Kala Djata
Toussaint
Dessalines au cœur d'aigle chaka
Samory de Bissandougou
Babemba
Gbeuli de Galba ici enterre d'Eburnie
Séka Séka de Moapé ici en terre d'Eburnie
Lumumba et Kawmé des pays de l'or et du diamant F de l
pp.37/38.*

L'évocation du héros manding *Sundjata* suggérée par le nom *Kala Djata*, est révélatrice d'un arrière fond socioculturel et historique. Allusion est faite au mythe de *Sundjata Keita*, héros rédempteur et fondateur de l'empire Manding. Voilà ce que les historiens disent de lui :

*« Soundjata était l'homme prédestiné du Mandé. Les devins l'avaient prédit. La paralysie de l'enfant pendant neuf ans lui donna la réputation d'un grand magicien le « souba »
Devenu adolescent, il s'adonna à la chasse et devint un maître-chasseur, simbo qui s'imposa à ses compagnons et les organisa en une véritable confrérie...le Mandé asservi par Soumangourou ne put être sauvé que par des faits d'armes... les Kéita, depuis Baramandama avaient réussi à*

s'imposer aux roitelets malinkés. Il appartient à Soundjata de sceller l'unité des royaumes malinkés en les lançant contre l'ennemi Sosso et de fonder par la suite l'empire Mandingue¹⁹⁸ »

L'histoire ajoute également que pour laver l'affront subi par sa mère qui manquait de feuilles de fromager indispensable à sa sauce, ce héros se leva à l'aide d'une lourde barre de fer envoyée à cet effet et ramena devant la case de sa mère l'arbre entier dont elle ne voulait que des feuilles.

La geste de Soundjata est ancrée dans la mémoire culturelle ouest africaine. Il constitue un symbole et une référence, un exemple de détermination pour le peuple de la boucle du Niger.

Dans cette séquence, sont aussi évoqués deux personnages dont la symbolique est perceptible : il s'agit de Moïse et de Ramsès. Si le premier est un personnage biblique rédempteur du peuple juif, le second rappelle les dignitaires de l'Égypte antique qui régnèrent sur toute l'humanité et dont les vestiges sont encore présents dans le nord du continent africain.

L'évocation du nom Tchaka dans les vers qui suivent s'inscrit dans la même dynamique d'allusion socioculturelle :

*Il mourut de même Chaka
De mort bicéphale – le dard du criquet - F de l p.46*

C'est le nom Tchaka qui provoque l'allusion sociohistorique dans ces vers. La conscience collective retient que ce personnage est un illégitime du roi Zoulou Senzenghakona. Par sa bravoure et sa détermination il accède au trône au détriment de son demi-frère.

¹⁹⁸ Cissoko Sekene ; *Histoire de l'Afrique occidentale*, Thèse de doctorat, 1997, p.280.

Son talent militaire lui a permis de bâtir le royaume Zoulou qui n'était que l'une des nombreuses petites chefferies bantou vivant le long de la côte sud-est de l'Afrique. Tchaka se révèle donc comme le héros rédempteur et bâtisseur de la nation zoulou. C'est un personnage symbolique. Il met en lumière les souffrances des peuples noirs qui sont opprimés et dont les héros bâtisseurs trahis par leurs frères sont livrés aux envahisseurs.

A la suite de Chaka, chacun des noms propres évoqués dans cette séquence est un symbole. Ils le sont surtout du fait de leurs traits de caractère ou pour leur engagement pour une cause donnée. C'est ainsi que l'on a, dans le texte de Senghor, une longue liste d'élégies rendant hommage à des êtres humains qui sont élevés au rang de symboles. Dans ce cadre, l'on a, entre autres, *Martin Luther King* et *Jean-Marie* :

*Durant les douze et une lune, nous l'avons tous pleuré
Seize si longues nuits, nous l'avons tous veillé, les blancs
les noirs
Dans la cire et l'encens, dans l'alcool et la graine de kola.
Je dis il faut le reposer en paix, il faut le magnifier comme
aux funérailles d'un prince
(...)
Que le poète le magnifie : l'ivresse de Dieu, qui proclame le
Dieu unique et l'homme unique.
Paris l'acclame dans l'éclat, dans le faste funéraire des
formes.
Moi que je prononce ton nom ton innocence, toi Jean-Marie
Pour que tu revives, ivre et pur !... E m p.23
Ton pain, tu ne l'as pas rompu, tu nous as enseigné
Comment multiplier le mil le riz comme Jésus aux noces de
Cana. E m p.27*

Jean-Marie, jeune coopérant français et ami du poète par son attitude et ses œuvres, a convaincu le poète de toutes les qualités et

vertus humaines qu'il possède. Aux yeux de celui-ci, il est une incarnation des Saints hommes de la trempe de Saint Paul ou même de Jésus puisque, à l'image de celui-ci, il a enseigné comment multiplier le riz et le mil.

Outre Jean-Marie, l'on a chez Senghor, Martin Luther King. Eminent pasteur noir dans les Amériques dominés par la ségrégation raciale, King s'est illustré par son combat contre l'injustice, l'a priori racial. Il s'est battu pour la fraternité universelle. Cette élégie vise donc à « *magnifier MARTIN LUTHER KING LE ROI DE LA PAIX* » :

*J'ai perdu mes lèvres donné ma langue au chat, je suis brut
dans le tremblement.
Et tu dis mon bonheur, lorsque je pleure Martin Luther
King !
(...)
Linguères ô signares mes girafes belles, que m'importent vos
mouchoirs et vos mousselines
Vos finettes et vos fobines, que m'importent vos chants si ce
n'est pour magnifier
MARTIN LUTHER KING LE ROI DE LA PAIX ?E m p.35
Un soir de printemps dans un quartier gris, un quartier
malodorant de boue d'éboueurs
Où jouaient au printemps les enfants dans les rues,
fleurissaient
le printemps dans les cours sombres
Jouaient le bleu murmure des ruisseaux, le chant des rossis
gnols dans la nuit des ghettos
Des cœurs. Martin Luther King les avait choisis, le motel le
quartier les ordures les éboueurs E m p.38*

Par ses qualités humaines, son attachement à la valeur humaine et son combat contre la hiérarchisation des classes dans la société, Martin Luther King est élevé, par Senghor, au rang d'un

symbole de la paix, de l'unité et de la concorde. C'est pourquoi il achève l'élégie qu'il lui consacre par le propos suivants :

*La négritude debout, une main blanche dans sa main vivante
Je chante l'Amérique transparente, où la lumière est poly-
phonie de couleur
Je chante un paradis de paix. E m p.42*

C'est le lieu pour le poète de continuer le combat pour lequel King a été assassiné. C'est le combat contre la ségrégation raciale dont une main blanche dans une main noire a été le symbole aux Etats-Unis dans les années 1960.

Les symboles humains qui apparaissent dans les œuvres de Zadi et Senghor sont la somme de valeurs que les poètes veulent permanentes et universelles. Les personnages historiques qui sont évoqués sont des modèles pour l'Afrique et pour toute l'humanité.

2-2-2/ Les symboles spatiaux

Tout comme les personnages, les éléments spatiaux accèdent au stade de symboles. Cela est dû au fait qu'ils ont une pesanteur socio-historique. Du fait de cette pesanteur, leur évocation implique tout un univers et un ensemble de connaissances extra textuelles que le lecteur averti perçoit.

Dans les œuvres de Zadi et Senghor, on pourrait établir deux séries de symboles spatiaux. D'une part, les pays symboles et d'autre part, les villes symboles.

2-2-2-1/ Les pays symboles

Les référents spatiaux ayant une valeur symbolique apparaissent surtout chez Zadi. Dans *Fer de lance*, on découvre les noms de pays ou de territoires suivants :

*Il mourut Toussaint
Toussaint de Saint Domingue
Et son ombre marcha jusqu'aux rives du Nawa F de l p.45
Il y a dans mon regard une braise qui trouble et les terrifie...
J'ai dit aux frères du Nord
- ceux du clair pays –
et du Sud où sévissait le mauvais soleil vorstérien
J'ai dit à ceux d'orient et du soleil Levant
J'ai dit à mon peuple et à ses plus sûres amitiés
Qu'elle vient d'atterrir chez nous, l'Etoile rouge qu folâtrait
en
Chine et dessus les marais d'Indochine
L'Etoile de feu
l'Etoile de sang
l'Etoile de lave
l'Etoile-ardent-fœtus-à raffermir
pour ma survie. F de l p.92*

Cette séquence de Zadi comporte trois éléments symboliques qui seront analysés séparément.

Premier symbole : Saint Domingue

Saint Domingue évoque à l'esprit les Etats insulaires dont l'installation est consécutive à l'abolition de l'esclavage et qui seront soumis à une exploitation déshumanisante. A Saint Domingue une révolution des esclaves affranchis conduira à la liberté de cet Etat qui prendra la dénomination d'Haïti.

Deuxième symbole : frères du Nord, du Sud, du soleil Levant

Ce dont il est question ici, ce sont les foyers conflictuels en Afrique. Le nord évoque les Etats de l'Afrique du nord dont notamment l'Algérie dans sa guerre d'indépendance, le Sud rappelle le conflit anti-Apartheid mené en Afrique du Sud contre les Blancs ségrégationnistes dont Vorster¹⁹⁹ incarne le stade extrême. Enfin le soleil Levant représente l'Afrique de l'Est et ses conflits interminables dans la région des Grands Lacs.

Troisième symbole : Indochine

Cet espace est également un foyer de crise provoquée par les impérialistes. D'abord au Vietnam sous l'impulsion américaine et en Indochine sous la houlette de la France.

Ces différents espaces sont des symboles de la quête de la liberté et de la dignité pour les peuples assujettis politiquement et économiquement par des Etats impérialistes. L'appel du poète a donc valeur d'appel à l'union fraternelle, seul gage de succès dans un combat qui va au-delà des frontières et des races.

2-2-2-2/ Les villes symboles

Pour ce qui est des villes, l'on a chez Zadi :

*J'ai vu souffler sur Accra les terribles vents du ponant
Et j'ai tressailli
Et sept fois j'ai juré le nom de Madi mon totem
Sept fois j'ai craché le malheur qui déjà me prenait à la
gorge
Rouge est ma lune
Ô mes fils qui n'avez d'oreilles que pour ces journées de*

¹⁹⁹ Personnage historique, âpre défenseur de la ségrégation raciale, exécuter de d'actes ignobles dans l'Afrique du Sud avant la fin de l'apartheid.

traîtres
Que ne daignez-vous quelquefois recueillir en vos palais de
marbre
Ces voix inconnues qui pour vous présagent l'orage !
Rouge est ma lune
Rouge au lendemain des mélasses d'Accra F de l
p.39/40.

L'évocation de la ville d'Accra, capitale du Ghana suggère, au plan socio-historique, les événements qui ont conduit à la chute du premier président de ce pays africain reconnu pour son nationalisme et sa volonté d'indépendance véritable pour l'Afrique et pour son pays. C'est un signe avant-coureur des mésaventures que connaîtront de nombreuses capitales dans les pays africains nouvellement indépendants.

Chez Senghor l'on a Carthage :

C'est bien toi ce soulèvement soudain dans ma poitrine, ces
palmes harmonieuses
Qui du fondement de mon être, jusqu'au front d'ébène bleue
de mon père
S'agitent, sous la menace de l'orage.
(...)
Et plus près de nous virant à bâbord, la grâce ailée d'un
voilier
Qui salue le palais de marbre maure, asymétrique, et le
souvenir de Carthage. E m p.45

Cette ville africaine, sous la houlette de chefs mythiques qui, jadis, avait éprouvé la puissante Rome dans les guerres puniques au point de la contraindre à se replier sur elle-même pendant une bonne période, revêt toute une symbolique. L'élégie de Carthage symbolise la détermination, l'impétuosité.

La parole allusive dans les œuvres du corpus se déploie sous deux formes essentielles. Elle se manifeste d'abord sous une dimension intertextuelle. Elle s'atèle à mettre donc en rapport dialogique différents textes, différents univers culturels ou encore différents genres littéraires. Elle se manifeste ensuite à travers les phénomènes de symbolisation. Ceux-ci prennent en compte la symbolisation par métaphorisation et la symbolisation par allusion socioculturelle.

III/ Parole figurale chez Zadi, Senghor et Diop

La parole figurale procède d'une forme d'expression qui traduit les idées avec plus de variétés et de vigueur que la parole ordinaire. Il s'agit de rendre perceptibles les choses à l'esprit de celui à qui s'adressent ces procédés langagiers. Ils sont surtout le résultat d'une organisation spécifique des mots dans la chaîne parlée. Le point nodal de la pratique figurale prise comme essentielle dans le régime littéraire est l'image littéraire. L'image se perçoit dans le micro contexte et est surtout attachée à une structure formelle précise et s'avère fondamentale dans la recherche d'une parole omni effable. C'est dans ce sens que Rigolot estime que

« l'image littéraire est un constituant essentiel du langage destiné à combler les césures apparentes du réel. Et le poète se considère alors comme un montreur, un dévoileur²⁰⁰ ».

Ces propos attestent que l'image littéraire est un aspect essentiel du don poétique qui, selon Jean Suberville,

« est un don inné, un germe fermenté chez des êtres exceptionnellement doués, les rend capables d'interpréter le monde visible et invisible, d'exprimer le réel et le possible, les choses perçues ou imaginées, reliées par de mystérieux rapports que seuls les poètes discernent .Pour lui, le don poétique consiste non seulement à avoir de telles illuminations, de telles émotions mais à les communiquer à autrui à l'aide des mots animés d'idées, d'images...²⁰¹ »

L'image littéraire, procédant de la substitution d'un mot à un autre sur la base de la ressemblance qui les lie, fonctionne dans une

²⁰⁰ François Rigolot ; *La poétique et l'analogie*, in *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979, p. 160

²⁰¹ Jean Suberville ; op. cit. , p. 232.

dynamique esthétique et ornementale mais aussi intellectuelle ;
c'est en cela que, dans son procédé,

« les choses sont dites et représentées à la fois ; dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit et l'oreille les entend ; et le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent²⁰². »

L'on perçoit, dans ce point de vue, les aspects essentiels qui permettront d'analyser la parole figurale du corpus, parole dans laquelle l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui déterminé par l'unique arrangement lexical et syntaxique. Ceci implique que

« celui qui produit le discours, par rapport à un message à véhiculer, manipule son expression, alors que celui qui reçoit le discours, par rapport à un ensemble expressif donné, peut être conduit à ajuster des interprétations.²⁰³ »

La résultante de ce travail de manipulation expressive mais également d'interprétations ajustées, est que la parole figurale possède une dimension plurielle prenant en compte un aspect sensuel, esthétique, intellectuel et enfin pictural.

1/ Valeur esthétique et sensuelle de la parole figurale

L'esthétique est la science du beau et, selon Fontanier,

« les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des

²⁰² Gérard Genette ; op. cit. p. 232.

²⁰³ M. Aquien, et G. Molinié ; op. cit. p. 176.

*pensées ou des sentiments s'éloigne plus ou moins de ce qui eût été l'expression simple et commune.*²⁰⁴»,

La valeur esthétique et sensuelle de la parole figurale résidera dans la capacité de celle-ci à créer le sentiment de beau grâce au matériel linguistique dont le mot est l'élément fondamental. Il faudra préciser que le beau n'est pas absolument l'agréable. C'est une notion polyvalente qui englobe aussi bien l'agréable, le désagréable, l'horrible et le terrifiant que le plaisant pour les sens et pour l'intellect. Son essence, dans une telle mesure, se situe dans les structures linguistiques qui présentent la réalité en question et dans la manière dont elle est présentée, le relief avec lequel elle est présentée. C'est pourquoi la représentation d'une scène macabre, horrible, d'un objet vétuste peut être séduisante pendant que celle d'un fait original, d'un phénomène agréable dans le fait peut être esthétiquement nulle.

Les ouvrages du corpus sont dotés de structures linguistiques d'une grande densité sensuelle et esthétique. Cette force sensuelle qui émeut et éveille tout l'être par la qualité de la sélection et l'arrangement des mots dans la séquence est fortement présente dans les *Elégies majeures* de Senghor. Observons, pour cela, les vers suivants :

*Maintenant que dissipés les mirages, je veux à l'ombre des
Tamariniers
Abreuver de miel fauve mon troupeau de têtes laine, lui
chanter paroles de vie fortes comme l'alcool de mil.
Je chanterai le mufle humide et robe blanche et croissant
d'or de ma génisse E m p.9
Absente absente, toi seule absente ma Présente ma Sopé*

²⁰⁴ M. Riffatterre ; op. cit. p. 5.

*Toi, laisse de sable et de tendresse, rivière de délices
Et collines du Nord, collines bleues du rêve cette nuit. E m
p.10*

Ces vers constituent un appel percutant aux sens dans l'appréciation des réalités que le poète évoque. Ce sont le troupeau du poète, sa génisse et son absente. L'absente évoquée est perceptible selon divers univers sensoriels. Le toucher et le goût interviennent conjointement dans sa perception. Sa perfection se perçoit aussi par le biais des organes de la vue et, cela, même en l'état de somme.

Lueurs et leurres de Birago Diop illustre aussi cette dimension esthétique et sensible :

*Une volute bleue, une pensée exquise
Montent l'une sur l'autre en un accord secret
Et l'état rose tendre qu'un globe tamise
Noie un parfum de femme L et l p.22.*

L'accord secret établi entre la *pensée exquise* et la *volute bleue* est révélateur d'une interconnexion sensorielle permettant de juger par le moyen des organes de sens les qualités de réalités notionnelles.

Chez Zadi c'est la luminescence qui entoure l'évocation de Djègba qui, de ce fait, devient un faisceau lumineux qui illustre la valeur esthétique de la parole figurale dans le Livre II de *Fer de lance* :

*Djègba
Ô l'éclair de ma nuit d'égarement
Luciole
Luciole salvatrice parmi les ronces de nuit qui me guettent :
Ronces conjurées !*

Flamme
Flamme éclatante ma route assurée
Djihorrolo
Djirrooholo Djègba - ô mon rameau balisier - F de l p.84

L'être évoqué est successivement identifié à un éclair, une luciole, une flamme et à une plante rouge et belle pour l'éclat de ses fleurs. La constante au niveau de ces quatre objets-images est l'éclat, la forte lumière qu'ils produisent et qui constituent leurs marques spécifiques. C'est le sens de la vue qui est ici subjugué et qui reste en permanence en éveil dans la perception de la réalité à laquelle le nominal Djègba se réfère.

2-/ Valeur intellectuelle de la parole figurale

L'intellect se rapporte à l'idée. La substance intellectuelle de la parole figurale concerne donc sa capacité à rendre des idées synthétiques ou à promouvoir des idées, c'est-à-dire des choses de l'esprit, qui font appel ou qui s'adressent à la raison. C'est là un aspect essentiel de la parole poétique fondée sur le mot, véhicule de la pensée.

Ainsi, lorsque, parlant de l'espoir, le poète Birago Diop dit :

Mais dans le Futur que hante leur misère
Plane encor l'Espoir Baume liminaire
Vainqueur du Destin, créateur d'Eternel. L et l p.54.

L'on découvre une perception synthétique de la quintessence de l'espoir pour tout être. L'idée promue et soutenue ici est celle de l'espoir considéré comme source de vie et susceptible de contenir tout déterminisme, toute fatalité. C'est pourquoi il est

Vainqueur du Destin. Il est aussi source de pérennité et, en cela, il a le don d'immortalité. Il est alors *créateur d'Eternel*.

Cette vision synthétique provient d'un processus d'observation qui conduit à l'élaboration de formes linguistiques rendant compte des résultats desdites observations.

Dans cette veine, l'on a la séquence descriptive du mythe de la danse de la mort chez les bété:

Dowré

Danse à mon signal la danse des morts

(...)

Dancez, femmes du Yacolo

Et vous autres, hommes du Guidoko

dancez sur mesure la danse de la mort :

kwali !

kwali

elle roule et glisse vers l'avant :

kwali kwali !

elle roule et glisse vers l'arrière :

kwali

(...)

Dowré

Semblable à la danse de la mort le destin des nations

Il danse et redanse en vrille spiralée, le destin des nations

Et nul ne saurait entraver la danse de la mort... F de l p.119

L'identification du destin des nations et des peuples à la danse rituelle de la mort conduisant ses légions à l'assaut des mortels, danse et mouvement au cours desquels elle avance et recule simultanément, permet au poète de traduire l'idée qu'aucun peuple, aucune nation ne saurait avoir un destin, une progression rectiligne. Les avancées ponctuées de reculades de la mort ne sont rien d'autre que le reflet d'un principe irréversible et universel

selon lequel tout destin évolue en courbe sinusoïdale. Une observation de l'histoire universelle des peuples et nations ne peut que conforter une telle acception.

Ces séquences qui sont révélatrices d'une somme d'expériences condensées ont les mêmes vertus que les proverbes, formes d'expression présentes chez les oralistes africains. Elles sont la marque de la capacité d'abstraction et de généralisation qui caractérise les écritures poétiques francophones. L'orientation vers l'expression synthétique des idées dans la parole poétique instaure une réflexion sur les rapports entre pensée et art verbal. Se penchant sur cette question, Valéry estime que les valeurs cardinales de la poésie l'empêcheraient de se limiter à un seul de ces aspects. C'est pour cela qu'il affirme que :

« Dans la poésie, le fond réclame une forme luxueuse et sensible, d'une valeur particulière.²⁰⁵ »

Il précise par ailleurs que :

« La pensée doit être cachée dans le vers comme la valeur nutritive dans un fruit²⁰⁶. »

Ces propos de Valéry rendent compte parfaitement de la prégnance de la dimension intellectuelle dans la parole poétique et ce, malgré la forme luxueuse et largement perceptible de celle-ci. À l'image donc du mot qui est doté d'un aspect conceptuel, la parole figurale dont le mot constitue le ferment doit toujours être chargée de valeur intellectuelle.

²⁰⁵ Jean Hytier ; *La poétique de Valéry*, Paris, A. Colin, 1970, p. 70.

²⁰⁶ Jean Hytier ; op. cit. p. 70.

3-/ valeur picturale de la parole figurale

La valeur descriptive et pittoresque du discours figural résulte de l'impact que toute expression figurale a sur l'esprit, le relief imprimé par toute expression figurale à l'esprit. C'est une marque plastique ou même picturale qui, dans l'esprit, s'associe promptement à l'audition ou à la lecture d'une séquence. C'est elle qui donne à voir à l'esprit les choses d'une manière colorée, imagée et saisissante. Son effet est surtout suggestif et expressif.

Le pittoresque foisonne dans les œuvres du corpus. En guise d'illustration lisons et analysons les extraits suivants :

*Le flot rugit, la vague lèche la plage,
La mer avance que tu laisses venir
Calme dormeuse en songeant à un autre âge. L et l p.53.*

Le flot qui rugit et la vague lécheuse offrent une description fort expressive du mouvement de la marée où l'océan qui a la violence et la force du rugissement du fauve en amont et qui, en aval, retombe calmement sur la grève avec la douceur d'une langue sur un corps. Ce vers se charge donc de décrire le contraste où violence et douceur s'entrelacent.

Le texte de Birago Diop donne, en outre, les séquences suivantes :

*Les rêves meurent un à un
Et l'Amour chasseur impassible
Vainement tire sur sa cible. L et l p.27*

L'amour est ici métamorphosé en un chasseur impassible, c'est-à-dire sans émotion, imperturbable. Il est donc déterminé dans sa quête et aucun fait n'est susceptible de le distraire.

Par ailleurs, lorsque Zadi évoque les bases militaires occidentales installées au large des côtes africaines dans les termes suivants :

*Et ces bases surtout qui ceinturent
Ma terre comme un nœud de potence. F de l p.97*

L'on constate qu'il procède à une description imagée de l'enfermement tant physique que moral exercé par l'Occident. Ces vers traduisent la permanence de la menace à l'image de l'épée de Damoclès. C'est précisément à ce stade que réside le facteur d'angoisse que constituent ces troupes amassées et qui quadrillent parfaitement les terres d'Afrique où l'impérialisme et le capitalisme se sont installés dans leur quête effrénée du profit maximum. Ces vers rappellent à l'esprit les scènes de pendaison et toute la frayeur qui s'ensuit.

Chez Senghor l'aspect figural apparaît dans des séquences comme celle-ci :

*Ceux qui tombaient de Kaolack, fruits lourds du rônier
-velours des peaux noires, pétales des peaux roses !
Lors des amitiés toutes neuves, qui se cherchent la main,
Et des sourires qui s'ouvraient sur des ciels d'aube. E m p.
11
Mais les mots comme un troupeau de buffles confus se
Cognent contre mes dents
Et ma voix s'ouvre dans le vide. E m p.34*

Ces séquences laissent percevoir la qualité impressionnante du teint des enfants évoqués dans le texte de Senghor. Les comparaisons qui en sont révélatrices ont un large pendant descriptif. L'image des

amitiés neuves qui se cherchent la main conforte cet aspect descriptif de la parole figurale.

La parole figurale dans les œuvres du corpus donne une dimension saisissante à la réalité aussi bien abstraite que concrète. Elle confère précisément au discours poétique de nos poètes une dimension sensuelle, intellectuelle mais aussi et surtout une portée picturale.

III/ Parole allégorique chez Zadi, Senghor et Diop

Par son étymologie, l'allégorie est la transcription d'un mot grec traduisant l'idée de '*parler autrement*'. Ce parler autrement correspond, chez les rhétoriciens, à un procédé consistant à parler par image. L'allégorie découle donc d'une volonté manifeste de rendre perceptibles certains phénomènes, certaines idées au moyen de représentations picturales verbales. L'on pourrait alors la définir comme la représentation d'une idée ou d'un phénomène, abstrait et général, sous la forme d'un être animé qu'on pare des traits qui caractérisent l'idée ou le phénomène en question.

Selon Morier, l'allégorie est un récit à caractère allusif ou symbolique. En tant que narration, elle est un enchaînement d'actes, elle met en scène des personnages (êtres humains, animaux, abstractions personnifiées) dont les attributs et les costumes, dont les faits et gestes ont valeur de signes et qui se meuvent dans un lieu et dans un temps qui sont eux-mêmes des symboles. Il ressort de ces deux approches que l'allégorie présente toujours deux aspects. Si le premier est immédiat et littéral, le second est en arrière plan et constitue la signification, la portée morale, psychologique ou téléologique.

Cette logique de deux plans rapproche l'allégorie du symbole. Tous les deux ont en commun le principe de significations secondes. C'est-à-dire que l'un comme l'autre présente l'image d'un monde réel, matériel, véhicule d'une signification seconde, d'un monde idéal.

L'allégorie entretient également des rapports étroits avec la métaphore.

Tout comme la métaphore, l'allégorie fonctionne par identification de réalités différentes sur la base d'éléments communs à l'une et à l'autre. Au plan linguistique, elle consiste en la mise en rapport syntagmatique d'unités linguistiques de sphères conceptuelles différentes. L'allégorie repose donc sur un principe métaphorique mais elle représente une notion abstraite. Elle est, par conséquent, l'aboutissement d'un processus de formalisation. C'est pourquoi elle aboutit, en général, à une image figée.

L'allégorie met en rapport tout l'univers dont les entités sont le monde sensible et le monde des notions, des idées et des phénomènes. Elle opère une translation entre ces-dites entités. Ce mouvement part toujours de positions initiales sensibles, les comparants, pour aboutir à des positions abstraites, les comparés. Cette translation a pour fondement un rapport de symétrie. C'est dire qu'il y a une correspondance, mieux, une similitude entre les entités constitutives de l'univers. Ainsi, toute réalité **A** prise dans le monde sensible a son image **A'** dans le monde des idées. De ce processus, il ressort que le monde sensible est l'allégorisant d'un monde des idées, allégorisé. Ce fonctionnement permet de tirer la conclusion selon laquelle

« l'interprétation allégorique est la forme spécifique du commentaire qui dégage à partir des formes apparentes les sens sous-jacents et les valeurs profondes. Et tout commentaire où la relation des événements adopte une terminologie conceptuelle et

*s'exprime en termes d'abstraction est en un sens une interprétation allégorique*²⁰⁷. »

La contribution de l'allégorie à la construction de la littérature se résume dans les propos suivants d'Horace « *Ut pictura poesis* » *la poésie est peinture*. L'allégorie contribue énormément à cet acte de peinture dans la mesure où elle donne des attributs, des traits concrets à des notions abstraites. C'est à une représentation plastique que l'allégorie donne lieu. Celle-ci a le mérite de rendre immédiatement sensibles les aspects de l'idée mise en évidence.

La valeur de l'allégorie réside également dans le fait qu'elle donne à voir et à comprendre les vérités profondes résultant des profondeurs de l'âme et des réflexions des poètes. Elle a alors une dimension métaphysique. A partir de la peinture des apparences, elle parvient à suggérer un ailleurs éthéré. C'est la recherche de cet idéal que Platon décrit en disant :

*« ce que nous croyons être des corps palpables et des objets solides ne sont que fugitives apparences, vouées à la mort et à la destruction. Mais les principes géométriques, abstraits qui les engendrent, les organisent et constituent leurs structures, s'ils ne sont pas visibles aux yeux de chair ne sont pas moins immuables et indestructibles. L'homme meurt, mais l'idée de l'homme demeure ; elle est le plan type d'où les humains sont tirés comme autant de copies. Le royaume des Idées est celui de l'Intelligence universelle, Soleil du Bien, source de toutes choses. »*²⁰⁸

L'allégorie revêt tout aussi une dimension satirique. Elle s'inscrit alors dans une logique de critique ou de raillerie. Elle est tendancieuse et largement implicite. Les portraits et les traits décrits

²⁰⁷ Henri Morier ; *op. cit.* p. 77.

²⁰⁸ Henri Morier ; *op. cit.* p. 70.

à un premier degré sont les représentations de notions et de valeurs que le poète a en aversion et qu'il dénonce.

De manière générale, l'allégorie est une tendance à l'élévation, une promotion de l'idéalisme, une quête de l'essence des choses, des êtres et des phénomènes. Elle est donc artistique par sa nature et précisément poétique dans la mesure où la poésie relève de l'art et que l'art est la recherche permanente d'un idéal. La parole allégorique, par sa dimension philosophico-métaphysique, picturale, satirique et morale est un fait de poéticité. Sa profusion dans les œuvres du corpus leur confère le régime de littérarité que confortent les propos l'idée selon laquelle

« l'originalité de l'invention ; la vraisemblance des rapports qui lient le monde des objets concrets à celui des principes et des archétypes ; la beauté du symbole qui assimile l'idée du bien et du beau à la glorieuse clarté du Soleil ; l'heureuse opposition du monde des choses éphémères et du monde des choses éternelles ; l'espoir qui naît au cœur des mortels de participer de quelques principes impérissables ; la relation qui semble conduire ainsi d'une forme close, image de la prison terrestre, à la forme ouverte de l'air libre et e la lumière céleste, tout cela contribue à faire de l'allégorie un moment de poésie²⁰⁹. »

²⁰⁹ Henri Morier ; op. cit. p. 80.

1/ L'allégorie de l'espoir et de l'âme dans leurres et lueurs

L'œuvre de Birago Diop fournit des illustrations de la parole allégorique en de nombreux endroits dont voici quelques-uns :

*Goutte à goutte choient les pleurs
Et l'Espoir trop las d'attendre
S'éteint loin de la rumeur. L de l p.21.*

Dans ce tercet du poème *Fin d'année*, c'est autour de la notion d'espoir que s'organise la parole allégorique. Ce substantif désigne un sentiment propre aux êtres animés et faisant entrevoir la réalisation effective d'un désir. Le premier indice allégorique dans ces vers est la graphie du mot *Espoir*. La lexie *espoir* ne figure pas en début de phrase et pourtant sa lettre initiale est une majuscule. Cela lui confère déjà un statut différent de celui d'un simple substantif. L'on a ensuite le fait que la lexie, bien que référant à un sentiment immatériel, est mise en relation syntagmatique avec le verbal *attendre*. Ce second indice conforte le statut particulier de l'espoir dont il est ici question. Cette notion abstraite acquiert progressivement une dimension physique voir même animée fortifiée par le verbe *attendre* qui, par convenance sémantique, est propre aux êtres animés.

A cette animation de la notion d'espoir vient s'ajouter son identification à une flamme. Cette perception plastique est réalisée à l'aide du verbe *s'éteindre*.

L'allégorisation de l'espoir se fortifie à la page 54 :

*Mais dans le Futur que hante leur Misère
Plane encore l'Espoir Baume liminaire*

Vainqueur du Destin, créateur d'Eternel.

Dans ce tercet, l'espoir continue d'être un être animé, mais il n'est plus marqué par le sceau du désespoir. C'est plutôt un être volant qui échappe aux contraintes des misères parce qu'ayant accès à l'univers éthéré et échappant à l'effet du temps, c'est-à-dire la finitude. Il est par conséquent :

Vainqueur du Destin et créateur d'Eternel.

La dimension allégorique de l'âme est perçue dans le poème *espoir* :

*Le rêve s'enfuit qui paraissait réel
Et le Silence pesant trouble l'Ame
Qui dormant du long Sommeil originel
Pensait y trouver un suprême Dictame. L et l p.54.*

L'âme est le constituant immatériel dans l'entité humaine pendant que le corps en est l'aspect matériel. Elle est fondamentalement abstraite aussi bien dans sa conception philosophique que religieuse et n'a donc pas d'existence matérielle. Cette donnée immatérielle est représentée dans ce quatrain de Birago Diop sous une forme humaine par le biais des verbes *dormir* et *penser*. Cette acception humaine ou, tout au moins, vivante de l'âme est renforcée par l'épithète *peureuse* et les verbaux *pleurer* et *tressaillir* qui parachève son animation. C'est une réalité vivante en quête de réconfort et qui escomptait trouver dans le sommeil un élixir susceptible de juguler ses déboires existentiels.

La dotation de l'âme de traits et caractères humains dans l'œuvre de Birago Diop dévoile le lien entre dimension matérielle et dimension spirituelle de l'être.

2/ L'allégorie de la mort chez Senghor

Divers sujets abstraits sont représentés dans le texte de Senghor par des termes désignant des réalités physiques. C'est le cas de la mort.

Dans l'ouvrage de Senghor, on a aux pages 25 et 55 :

*Tu me regardais de tes yeux trop bleus, tes yeux de masque
blanc
Lorsque lancinante une main te toucha l'épaule
La Mort nous frôla de son aile, aigle fulgurant sur sa proie.
Et le peintre traçait dans la poussière : souvenez-vous de
Paul,
de Léopold souvenez-vous
(...)
Georges ami, toi qui avais déjà le masque blanc sur le
visage
- Ainsi les sculptent vos voyants pour figurer les hôtes des
champs Méridiens-
As-tu vu dis moi son visage ? Est-elle, la Mort, au vrai sans
visage
Comme le néant béant ? Ou bien t'a-t-elle souri de son
sourire
fétide
Avec de rares dents et qui sentent le soufre jaune ? Toi l'ami
de son grand ami
Parle, a-t-elle une tête de dragon ? Non, les dragons de la
souffrance, tu les as bien connus.
Ils étaient là avec leurs neuf têtes, et leurs écailles d'acier
féroce
(...)
De la moelle humaine ils font leurs délices.*

Tu n'as pas fui...
Tu as tenu, lucide et le foie formidable, Celte dans ta
celticité.
Ton Saint Patron à tes cotés, luttant muscle contre muscle
acier contre acier
L'esprit contre la chair, tu as bien tenu dix-huit mois. Mais
elle prendra sa revanche
La gueuse. Au troisième assaut, les tranchées envahies de
gaz
poison, les os éclatés de coups de mine
Brusquement ton cœur a flanché
(...)
Tu es parti très calme, vers ta joie bleue vers la porte du
Paradis.

La mort, sous la plume de Senghor, devient un être physique qui peut toucher autrui. Elle est même présentée sous les traits d'un oiseau, un rapace qui s'abat sur sa proie. Senghor articule sa présentation de cette force immatérielle sur la vivacité et l'imprévisibilité avec laquelle elle frappe ses victimes. A l'image donc du prédateur ailé qu'est l'aigle, ce grand oiseau de proie diurne à la puissance et au regard perçant, aux serres puissantes qui ne manque pas sa cible ; la mort frappe avec précision ainsi qu'elle a frappé l'ami du poète.

Senghor, par ailleurs, procède par une série de questions adressées à son ami défunt dans le but de se faire une image exacte de la mort. Les images évoquées font ressortir la perception terrifiante qu'il a de cette réalité. C'est pourquoi il finit par la représenter sous un aspect de cannibale qui se nourrit de chair humaine.

L'allégorie de la mort, chez Senghor, est donc construite par une suite d'éléments descriptifs mettant en évidence les traits spécifiques de l'idée que le poète se fait de la mort.

A l'analyse, la quête d'une parole susceptible de rendre compte de toute sensation, de toute idée et de tout fait ou phénomène conduit à l'édification d'une parole allégorique. La caractéristique de celle-ci est de donner substance formelle ou matérielle aux idées et aux notions abstraites.

L'édification d'une parole omnieffable se réalise, dans les œuvres du corpus, par la composition d'un discours dont les marques essentielles sont la parole allusive, la parole figurale et la parole allégorique.

L'allusion, dans les œuvres du corpus, procède par les jeux intertextuels grâce auxquels d'autres textes relevant de la culture antérieure ou environnante sont présents dans le texte en cours sous des formes plus ou moins reconnaissables. Elle procède également par l'abondance de la symbolisation aussi bien métaphorique que socio-historique et culturelle.

La parole poétique se détermine ensuite par son pendant figural. Par ce procédé, l'on obtient une parole sensuelle, une parole picturale et une parole intelligible.

En dernier ressort, la parole poétique se présente comme une parole allégorique. Cela permet de donner substance formelle, matérielle à des réalités abstraites.

Ces divers procédés propres à l'élaboration poétique, font que la parole poétique réussit à traduire toute expérience, à décrire toute sensation.

CHAPITRE II

CREATION POETIQUE ET REVITALISATION DU PATRIMOINE ESTHETIQUE

Un aspect fondamental de la parole poétique du corpus réside dans le rapport qu'elle entretient avec le patrimoine esthétique originel. Sous la plume de Senghor, Zadi et Diop se retrouve l'univers des créations traditionnelles avec bon nombre de ses principes esthétiques et génériques. Le propos du chapitre présent est de traiter des mécanismes de revitalisations des canons esthétiques de la production artistique traditionnelle dans les ouvrages du corpus.

// Survivance de genres traditionnels

Une analyse de la pratique de la parole dans les milieux africains traditionnels qui sont des sociétés à traditions orales permet de distinguer deux axes fondamentaux c'est-à-dire deux orientations fonctionnelles. L'on a ainsi une dimension purement sociale de la parole qui apparaît dans les cadres de la communication ordinaire. Elle remplit alors une fonction purement sociale qui est d'établir et de permettre les échanges entre les hommes. Ensuite, l'on a la parole revêtue d'une dimension artistique. Elle est règlementée et se trouve liée à des circonstances cérémonielles ou rituelles. Cet aspect de la parole traditionnelle relève du domaine de la littérature. Une analyse typologique de cette forme de parole permet de distinguer une diversité de genres dont les mythes et les récits épiques, les contes, les devinettes, les paroles proverbiales, les paroles incantatoires, les louanges, les élégies et aussi le chant. Cette parole révèle un large patrimoine esthétique dont les éléments constitutifs sont repris et revalorisés dans la production poétique des poètes francophones.

1/ Mythes et références mythologiques dans le corpus

Les pratiques esthétiques de l'Afrique traditionnelle qui en expriment l'âme trouvent un cadre de médiatisation dans la parole poétique francophone. L'univers mythique aussi bien que l'atmosphère des contes, tous révélateurs de l'inconscient collectif africain s'y trouvent valorisés.

L'importance du mythe dans la création poétique exige que l'on s'y attarde. Et, c'est à Mircea Eliade que nous emprunterons notre définition de base du mythe. Pour lui,

« le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives diverses et complémentaires (...) »

Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements » (...) c'est donc toujours le récit d'une « création » (...) le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, ce qui s'est pleinement manifesté. Les personnages des mythes sont des Etres Surnaturels. Ils sont connus par ce qu'ils ont fait dans le temps prestigieux des « commencements²¹⁰ ».

Les mythes accordent une légitimité aux fondements culturels d'une tribu, d'un groupe social donné en les reliant à des vérités universelles. C'est pourquoi toutes les cultures ont leurs propres mythes qui se composent des récits de leur histoire, leur religion et surtout de leur héros. C'est ainsi que l'on a le mythe de Chaka chez les zoulou, le mythe de Soundjata chez les peuples Manding, le mythe d'Enée chez les Latins que Virgile reprend dans l'*Enéide*.

Parce que le mythe est en rapport avec la création, le commencement, l'on peut affirmer que toute société possède sa mythologie, a ses fondements mythologiques. En tant que récit des commencements, le mythe intervient après tout bouleversement, toute innovation, tout exploit héroïque et unique en son genre qui est susceptible d'instaurer, dans la conscience collective, un état de connaissance nouveau qui sera transmis aux

²¹⁰ Mircea Eliade ; *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 11.

générations futures. Il s'inscrit, de ce fait, dans le grand ensemble des témoignages transmis par un peuple donné sur son propre passé. Ceci confère au mythe une dimension célébrative, instructive et morale. Mais en même temps, et par le fait qu'il est lié à ce qui s'est réellement passé, le mythe ou, tout au moins, la mythologie d'un peuple reste une réalité dynamique et donc en invention perpétuelle aussi longtemps que continue la vie de ce peuple.

Dans la foulée du mythe, se trouvent le conte et la légende. Toutefois, il garde, parce que transcendant le statut humain par sa sacralité, une nette supériorité sur d'une part, le conte qui est lié à un imaginaire plaisant servant à instruire et souvent à distraire et dont les personnages sont, en général, des animaux symbolisant des traits de caractère, et, d'autre part, sur la légende qui, dans sa substance, est liée directement à la société des hommes et dont les personnages sont des êtres communs.

Mythes, contes et légendes, s'ils sont révélateurs de l'âme des peuples négro-africains, conservent avant tout un statut littéraire. Celui-ci est consécutif au versant esthétique qui se caractérise par la volonté de dire bien. C'est cet aspect que Marcel Mauss met en lumière lorsqu'il écrit que

« dès qu'il y a effort pour bien dire et pas seulement pour dire, il y a effort littéraire.²¹¹ »

²¹¹ Marcel Mauss, cité par Koffi Djeguema ; in Revue En-quête, Presse Universitaire de Côte d'Ivoire, n°1, Mai 1997, p. 172.

Ces mythes anciens contenus dans la mémoire collective négro-africaine structurent l'univers poétique francophone et trouve dans celui-ci un média de restauration et de révélation.

Il s'agit, clairement, d'un apport substantiel du folklore à la création poétique francophone.

Les poètes francophones se réfèrent aux mythes du terroir africain qui constituent pour eux une source d'inspiration. Aussi, découvre-t-on, dans la parole poétique des francophones, des poèmes dont le fondement est entièrement mythologique.

1-1-/Le Didiga

Afin de discerner l'empreinte du Didiga dans le corpus il importe d'identifier les traits caractéristiques de cette réalité culturelle. Parlant du Didiga, Bernard Zadi écrivait que

« les chasseurs au cours des longues randonnées en forêt qui les tenaient éloignés du village durant des jours et des jours, couraient de multiples et redoutables aventures. Lorsqu'ils rentraient au village, ces héros qu'admirait le peuple parce qu'ils conjuraient la famine et symbolisaient le courage et l'abnégation, se plaisaient souvent à conter au public leurs merveilleuses équipées : corps à corps avec la jungle, courses-poursuite, bras de fer avec la mort, victoire in extremis sur la mort etc. et ils contaient aussi leurs propres métamorphoses et la métamorphose des êtres, des phénomènes et des choses, celles surtout des bêtes qu'ils traquaient. Faute de pouvoir les entendre chanter, il vous suffit aujourd'hui de lire Bamory et Kowulen pour vous faire une idée de l'extrême beauté de tels récits...le merveilleux est une composante du Didiga, il n'en constitue ni la spécificité ni même l'essence²¹² ».

²¹² Bernard Zadi Zaourou ; *Qu'est ce que le Didiga*, annales de l'Université d'Abidjan, série D (lettres), tome XIX, 1986, p. 147/163.

Ce propos de Zadi révèle un point essentiel du Didiga qui est le merveilleux. Par ailleurs, le mythe met en scène des personnages dont l'action et la stature dépassent le commun. Le Didiga possède aussi cet élément dans la mesure où il met en scène des chasseurs initiés qui sont pratiquement invulnérables et intrépides face au danger.

Le temps de l'action décrite dans les récits du Didiga s'éloigne suffisamment pour échapper à la mémoire et lui donne ainsi un caractère mythique.

L'œuvre de Zadi est largement tributaire de ce mythe issu du terroir bété. Bon nombre de ces aspects fondamentaux s'y retrouvent. Tout d'abord, le Didiga fleurit dans un contexte d'affrontements dans lesquels le héros didigaesque est confronté à des forces puissantes qu'il est tenu de vaincre afin d'assurer sa gloire et sa renommée. Ces caractères de ce genre traditionnel se retrouvent dans diverses séquences de *Fer de lance* à l'image de celles-ci :

*Ils allaient
Front haut,
Ces conquérants infatigables
(...)
C'étaient des génies infernaux,
Des fils d'invisibles puissances souterraines ;
L'énergie leur venait du sol qu'ils foulaient aux
pieds.
Aux menaces du tonnerre insolent,
C'est par un mépris souverain qu'ils répondaient ;
Mais l'éclair qui embrase le sentier obscur les amusait ;
La tempête aussi les amusait,
Parce qu'elle offrait à leurs oreilles brûlantes
Une musique pieuse et guerrière.*

*Ils allaient,
 Ces géants surgis des entrailles du continent.
 Après au combat,
 Ils n'avaient de trêve que pour savourer une victoire.
 Et c'est pourquoi,
 Quand au soir d'une affreuse mêlée où mille et mille têtes
 d'infâmes tirailleurs étaient tombées sous leurs coups,
 Vainqueurs souillés d'un sang indigne et maudit,
 Ils emplissaient la plaine de leurs chants glorieux,
 Comme un écho roulant sur la cime des monts,
 La voix du peuple qu'ils servaient répondait à leur
 appel ... F de l p.51/52*

Cette atmosphère de confrontation est également exposée
 dans le livre II :

*Mon double traîtreusement assis à l'ombre du titan
 (...)
 A l'ombre du titan d'argile : l'ogre de fer au regard de
 roc
 L'ogre tout dégoulinant de mon sang qui l'abreuve.
 (...)
 Et vous ! lions chauves du Djebel,
 Envahissez les chemins interdits,
 Justiciers au front de silex !
 Marchez !
 Des profondeurs de sa tanière le monstre vous observe
 Son gosier long héberge la tempête aveugle
 Mais vous étranglerez de vos mains vengeresses
 le monstre traqué
 (...)
 Mais vous boirez, soldats, l'orage aux traits de feu
 Et nous marcherons
 Toujours F de l p.91*

C'est un combat de titans que le poète évoque dans cette
 séquence. En face des soldats qu'il harangue, se trouve un
 monstre à la puissance incommensurable et assimilable à une
 tempête. La description de la force de l'ennemi donne l'occasion

au poète de mettre en lumière la détermination et la valeur de ces combattants qui ne sont nullement intimidés par sa grande capacité de nuisance. Cela se perçoit dans la fin de la séquence où le monstre est mis en déroute, est étranglé.

La confrontation dans *Fer de lance* semble opposer le jour à la nuit. Dans cette confrontation le poète et son double œuvrent pour l'apparition du jour :

*Soutien mon chant, Dowré
Et ne te lasse point.
Le jour ne tardera plus à sourire aux rayons-de-la-
Crinière-ce-bissa-retors
Porte ma voix et dévorons la nuit de victoire
Pour ma survie notre terre reine F de l p.80
Nous avons dévoré une tranche de nuit
Une bonne moitié de nuit
Et même quelques heures succulentes en rabbiot
Et tu vois que ma voix coule encore
Pure et pure. F de l p.82*

Il se dégage de cette confrontation avec le jour toute une symbolique. L'opposition jour/nuit n'est en fait que la représentation des forces nocturnes et réactionnaires opposées aux forces diurnes et progressistes qui œuvrent pour l'avènement de temps nouveaux.

Le Didiga est, par ailleurs, marqué par l'autocélébration de celui qui le dit. L'œuvre de Zadi ne déroge pas à cet autre caractère. Pour s'en convaincre observons les séquences suivantes :

*« Prenez garde à ma bave lave matinale
car je suis la terre
et nul ne peut m'enjamber*

*je suis l'œuf
l'œuf de fer
l'œuf de verre
l'œuf de feu
et tu mourrais, Dasypeltis, d'engorger trop longtemps
de mon corps tes gosiers imprudents » F de l p.49*

Cette séquence évoque une mutation permanente du locuteur. Cette capacité est une qualité du héros du Didiga. Face au danger, celui-ci est à mesure de prendre les formes souhaitées afin de venir à bout de l'ennemi. Cette métamorphose est aussi perceptible dans les vers ci-dessous :

*Le coq, Dowré,
Moi le coq
Je dis
moi que n'inquiète ni tank ni l'insomnie
Pour ta survie
Ô toi ma terre d'Afrique
Pour ta survie
Moi le mâle couronné des basses-cours du monde. F de l
p.70*

Il y a une élévation du locuteur au rang de héros didigaesque qui, à travers ses actes, dépasse le commun des mortels :

*Et tous me nomment Odwapahi ;
(...)
Dowré
Enseigne au peuple en extase l'énigme de mon nom de
salut.
Odwapahi :
Qui vite les attaque !
Odwapahi la langue opiniâtre et plus tenace et
ferme que langue de pieuvre
Chante Dowré le dard de ma langue langue d'iguane
pour*

que renaisse le temps des enfances paisibles.
Nomme-moi par trois fois, Dowré mon frère :
Arbre sonore chacun croit que nul génie ne
l'habite.
Ombre à la voix de pigeon
Soukoukalba terreur de l'iroko
Nomme moi tel et que raidisse à mon commandement la
folle légion des calaos venus des ventres de la terre pour
agacer
le timbre de ma voix.
Okpo ! F de l p.64

La présence du merveilleux qui rythme les récits des chasseurs est également mise en évidence dans le texte de Zadi. Il est surtout perceptible dans les formes multiples que le locuteur prend. C'est la traduction de la capacité du héros à se métamorphoser pour se dérober et échapper à la vigilance de l'ennemi ; ce qui conforte l'idée de surnaturel dans l'œuvre de Zadi :

Ah ! l'intrépide enfant des berges du Nawa -
(...)
Sa femme. La sorcière insoupçonnée dont la cuisse pour
l'abattre accouche de mille guerriers farouches...
Didiga !
Qui donc ferait écho à ma voix si tu n'y parvenais TOI
Dowré ?
Mon piège aérien qui se ferme sur un buffle
Didiga !
Mon père accouche d'une fillette armée de pied en cape.
Pour ma survie.
Didiga ! F de l p.27

Cette profusion d'éléments merveilleux conforte l'idée qui fait du Didiga un art de l'impensable. Le Didiga intègre le

cadre générale de la poésie héroïque selon les propos de Jean Dérive :

« Peut également être intégré au courant de la poésie héroïque l'essentiel de la production poétique qui tourne autour de l'activité cynégétique. Le style des récits et des chants se rapportant à la chasse présente en effet généralement les mêmes traits morphologiques et stylistiques que ceux(...) des épopées(...) et il s'agit toujours de mettre en avant les exploits des chasseurs.²¹³ »

Fer de lance de Zadi constitue donc une reprise, une revalorisation et une redynamisation le genre poétique traditionnel qu'est le didiga.

1-2/ le mythe de Dowré l'oiseau mythique

Dans l'œuvre de Zadi, outre le mythe du Didiga, il y a une évocation permanente de Dowré :

*Nous voici Dowré
à la racine de la nuit
et la foule est compacte
la foule (son cœur son corps et son âme en rut)*

*Tiens ferme Dowré mon frère et porte au loin ma voix
ma voix des profondeurs
la fine et douce voix fluée de ma gorge profonde*

*Tiens ferme ce bissa Dowré
Tiens ferme ce bissa et dis et redis après-moi
Didiga
Yacolo Didiga
Didiga
Yacolo Didiga
Didiga z'ra F de l p.19*

²¹³ Jean Dérive ; op. cit. pp. 12-25.

Dowré

Scrute en chantant le ciel si gras d'étoiles repues,

Le ciel aux étoiles.

Scrute le ciel mon frère et dis au firmament que mon œil

les dénombre ; par milliers par milliers de milliers, les

étoiles orphelines dont l'assemblée s'agite là sous ton

regard qui s'effare.

Didiga F de I p.63

Chacun des livres de *Fer de lance* s'entame avec l'appel lancé à Dowré par le poète afin qu'il l'assiste. Selon le texte, Dowré est le double du poète. C'est avec lui qu'il mène son combat, déploie son poème. Le nom Dowré qui désigne le double du poète, rappelle un mythe. De ce mythe, l'on a les informations suivantes :

« Je suis Dowré, le bel oiseau multicolore à la voix fluttée. Le bel oiseau de la métamorphose, la métamorphose sans fin, aux plumes subtiles, délicates, frêles et fragiles qui aussitôt entre les doigts se décolorent, si bien, que nul ne sait quelle est la plume tenue, déjà envolée du reste, et celle des doigts. L'oiseau Dowré qui sema la guerre entre deux villages voisins, deux tribus voisines plus unies que les bananes d'un régime pourquoi ? Parce que chacune selon ses propres intérêts et la classe à laquelle il appartenait voyait une couleur différente de celle du voisin et voulait lui en imposer par la force sa vision qu'il tenait pour la meilleure. Dans cette lutte sanglante des couleurs, chaque classe pensait que l'autre se moquait d'elle. Tu connais ces deux contes populaires et leur signification symbolique. Alors, ma fille, va embrasser le soleil.²¹⁴ »

Ce mythe se fonde sur l'action d'un oiseau défenseur du principe d'égalité entre tous les êtres. Les apparences physiques sont, pour cet oiseau, sans réelle valeur et ne doivent pas être les

²¹⁴ Jean-Marie Adiaffi ; *Silence on développe*, Paris, Nouvelle du Sud, 1992, p.31.

fondements d'un jugement. La non observation de principe est source de conflits aux conséquences insoupçonnées. Cet oiseau mythique sans cesse évoqué détermine l'ancrage du poète dans sa culture qui se perçoit dans ses écrits. Il atteste surtout la volonté du poète de rester dans la droite ligne de défense des principes humains en jugeant sur la base de valeurs essentielles et non en se fondant sur des variables de race et de couleur.

1-3/ Survivances de la mythologie dogon dans le corpus

La substance de la mythologie dogon dont l'essence est le Nommo réside dans les propos suivant de Jahn :

« C'est l'efficacité de la parole qui est à l'origine de toute transformation, de toute génération, de toute conception.²¹⁵ »

C'est pourquoi il estime que

« Nommer est une évocation magique, un acte de création²¹⁶ »

Dans cette conception, la condition de toute chose est la parole :

« Toute activité humaine, tout mouvement de la nature repose ainsi sur le Verbe, sur la puissance génératrice de la parole qui est eau et chaleur et semence et mot, puissance divine. Le verbe libère les forces latentes des minéraux, anime les plantes et les animaux, la parole porte les "choses" au niveau où elles s'accomplissent en trouvant un sens dans une action. La parole, le verbe des hommes, vivants ou défunts, ou

²¹⁵ Jahnheinz Jahn ; op. cit. p.140.

²¹⁶ Jahnheinz Jahn ; op. cit. p.149.

des divinités est la force active, la cause de tout mouvement dans les ‘choses’, ce qui les met en branle. Toute action est secondaire par rapport à celle du Nommo. Amma, le grand générateur a engendré le monde par l’action de sa semence qui est verbe.²¹⁷ »

Ce principe du pouvoir magique de la parole est mis en évidence dans les ouvrages du corpus où, le simple fait de dire, est condition d’existence, d’action et de mouvement.

Chez Zadi, cela transparaît dans la nomination magique :

*Je la forgerai moi-même
Je la forgerai
et elle se pliera à mon commandement.
Je la forgerai de mes doigts
De ma main enclume et soufflet
Mes doigts de Nommo !
En seize jours je la forgerai F de l p.20
Zaboto
Dis leur que seul Dieu est Dieu
Que je ne suis qu’un joyeux coléoptère
Qu’un papillon des champs...
La forme chantée de celui qui, du haut des nuées, des
profondeurs et des hauts fonds, tisse de ses doigts de
feu le destin des nations et du simple gueux.
Dis-leur que je suis la liane sacrée
Fille du Poème et fils du Soleil
La parole de toute beauté, Zaboto
Une goutte insondable de la parole des ancêtres.
Dis-leur aussi que je suis le Nommo !
Au commencement était le Mot
Nul ne le conçut
Nul ne le pensa
Il se proféra tout seul
Tout conçu tout pensé
Et des ondes de chocs de son formidable éternuement*

²¹⁷ Jahnheinz Jahn ; op. cit. p. 141.

*Surgit de dessous l'aisselle du néant
Et le verbe et le Poème
C'était au temps « x » F de l p.140/141*

Chez Senghor il faut noter à la page 29 :

*Eclaire-moi dans la forêt, les ténèbres et le poto-poto.
A Ta voix je lève la tête, me reprends et regrette
A Ton verbe à Ta Force, je me lèverai sur mes pieds
Et tendu et tremblant sous Ton tonnerre, je jetterai le filet
de
ma prière.*

Ces fragments du corpus s'articulent tous autour de la notion de la parole, du verbe qui est à l'origine de toute chose et qui est susceptible de donner la force indispensable à toute chose.

Pour l'essentiel, les manifestations de la mythologie dogon pourraient se résumer dans les termes suivants :

« L'homme exerce sa maîtrise sur les choses grâce à la parole, par elle il peut les changer, les rendre agissantes et les commander.²¹⁸»

Dans le poème de Birago Diop intitulé *Viatique*, se révèle une autre dimension de la puissance de la parole et ce, dans les rites et pratiques religieuses :

*Dans un des trois canaris
Des trois canaris où reviennent certains soirs
Les âmes satisfaites et sereines,
Les souffles des ancêtres,
Des ancêtres qui furent des hommes
Des aïeux qui furent des sages,
Mère a trempé trois doigts,*

²¹⁸ Jahnheinz Jahn ; op. cit. p.151

*Trois doigts de sa main gauche :
 Le pouce, l'index et le majeur ;
 Moi j'ai trempé trois doigts de la main droite :
 Le pouce, l'index et le majeur.
 (...)
 Après j'ai enfoncé mes trois doigts dans le sable
 Dans le sable qui s'était refroidi.
 Alors mère a dit : « va par le monde, va !
 Dans la vie ils seront sur tes pas. »
 Depuis je vais
 Je vais par les sentiers
 (...)
 Devant moi s'avancent les Souffles des Aïeux. L et l
 p.71.*

L'accomplissement du rite pour obtenir la protection des ancêtres dans ce poème ne devient total et effectif que lorsque le sacrificateur a prononcé la parole qui en constitue l'élément vital. C'est cela que les propos ci dessus essaient de traduire :

*« Ni ''médecine'', ni '' talismans'', ni '' cornes magiques''
 ni même poison n'ont d'efficacité en dehors de cette action de la
 parole. Que vienne à leur manquer la détermination du Verbe, et
 ils ne peuvent plus rien.²¹⁹»*

L'élaboration poétique, à la suite de ces éclaircis, est un cadre de mise en évidence de certaines valeurs culturelles issus du terroir africain. Le dogon dont les survivances sont perceptibles aussi bien chez Zadi, Senghor que chez Birago Diop en est une illustration.

²¹⁹Jahnheinz Jahn ; op. cit. p.141

2/ Réécriture de genres oraux

La création poétique chez nos auteurs donne lieu à la reprise, à la réécriture de genres traditionnels oraux possédant bon nombre de vertus poétiques. Vertus qui se retrouvent dans les propos ci dessous :

*« La réitérativité qui permet à ces paroles d'être reproduite par d'autres personnes dans des circonstances similaires à celles de leur création ;
Un certain degré de formalisation qui leur donne la possibilité de se constituer en un corpus transmissible ;
La possibilité de donner lieu à une manipulation poétique consciente capable, de ce fait, d'offrir un intérêt pour la critique littéraire.²²⁰ »*

Pour ce faire, ces genres traditionnels repris, ont recours aux ressources du langage qui leur conviennent, utilisent sans limite les procédés de style qu'ils souhaitent, afin de dire, de louer ou de célébrer.

2-1/ la devise

La devise est une sentence, un énoncé formulant un idéal, une exaltation. C'est pourquoi, l'on dit que la devise est un récit élogieux élaboré autour de la vie d'un être et qui en célèbre les qualités morales, intellectuelles les prouesses en vue de l'immortaliser ou de faire de lui un modèle pour tous et, s'il est vivant, l'emmener à rester tel quel. Dans notre contexte oral

²²⁰ Bienvenu Koudjo ; *La chanson populaire dans les cultures Fon et Goun*, cité par Tandia Aliou, op. cit. p.213.

traditionnel la devise mêle sens et style afin de porter à son paroxysme la célébration, l'exaltation. C'est ce qui justifie les caractères suivants que Christiane Seydou lui attribue :

« On assiste, dans la devise, à un traitement spécial de la langue : un dépouillement extrême qui aboutit à une sorte de style télégraphique, ou tout cas ésotérique qui d'elle des spécimens parmi les plus représentatifs du style poétique.²²¹ »

Afin de mieux cerner la devise, il y a lieu de recourir aux travaux de Christiane Seydou sur le jammoore, pratique poétique de la société peule qui

« assure à la personne son expression multidimensionnelle et, en complétant les niveaux d'identification, permet de la signifier dans sa totalité. » Par ailleurs, *« le jammoore est surtout composé à l'adresse des personnages d'exception...dans la société sédentaire, le jammoore n'est autre que la devise de tel héros ; chef ou roi célèbre de l'histoire passé ou récente. Cette devise est une forme de louange, mais elle est surtout une définition concise et dense de la personne...le jammoore a pour vocation de définir la personne en cernant sa réalité dans ce qu'elle a d'essentiel et de caractéristique ; il est la dénomination de la personne poussée à son acmé et en est le mode désignation le plus valorisant.²²² »*

Ce mode de désignation qui mise sur l'éloge, la louange foisonne dans les ouvrages du corpus.

Les élégies majeures sont surtout révélatrices de louanges de célébrations, d'exaltations de personnages historiques. L'élégie de Carthage est parsemée de noms d'illustres personnages que Senghor chante :

²²¹ Christiane Seydou; *La devise dans la culture peuls : évocation et invocation de la personne* ; in *Langage et cultures africaines* de Geneviève C. Griaule ; Paris, Librairie François Maspero, 1977, p. 262.

²²² Christiane Seydou ; op. cit. p. 262.

*Mais il y a Carthage, l'ivre de sang fumant de fumeuses
sub*

*tilités, de fièvres intestines
Qui dérobe ses flottes dans les baies de prudence, lorsque
saisi par la fureur rythmée de ton Afrique
Oui ! Tu voyais, sur la mer du Milieu, des flottes
d'honneur*

*engagées, lancées comme des vols de milans blancs
L'audace contre le courage, la résistance la patience, et
la*

*passion parfaite la sage raison.
Je ne lamente pas ta défaite Hannibal. La mort en
Bithynie*

*te trouva droit debout
Héros sombre et sans ombre.*

*Ce soir, telle la stèle sur le promontoire, les pieds vinueux
dans la boue du Désastre*

*Je ne chante pas ton courage : en lettres d'or et sur le
marbre*

*Noir Hannibal, je rythme ta passion aux yeux de lynx. E m
p. 48*

L'on a notamment Jugurtha :

*Jugurtha Jugurtha, mon héros mien enfin, et mon Numide
Dans la jeunesse du matin soleil, m'a frappé ta beauté,
celle*

de ton regard d'or blanc

*- Que ta mère était belle, la Préférée, perle en sa
peau*

sombre de bronze !-

*Et comme l'aigle de l'Atlas, la beauté du profil de ton
visage,*

de ton âme volcan

Féroce comme une meute de lycaons dans la nuit,

huile d'olive à tes amis.

*Je suis Scipion sous les murs de Numance, et
calligraphiant*

tes vertus.

*Que je lui prête ma navette, pour dire ta langue de miel
de*

fine herbes

Ton esprit subtil que l'aiguille de la brodeuse.

*Scion de Massinissa, que je module tes visions dans les
conseils et ta prudence de couleuvre*

*Dans les assauts, ta fureur de serpent cracheur, ton élan
de*

venin de mamba noir.

(...)

*Dans ton palais maure à Carthage, je t'ai nommé, toi
Com*

battant extrême

*Yeux d'acier et d'azur, menton de proue et fils du peuple
de*

la Mer

Venu dernier pour l'accomplissement de la Parole.

*De ton regard, et circulaire aux quatre horizons de
l'Afrique,*

tu en es le nombre d'or

(...)

*Je ne dis pas tes yeux d'acier et d'azur, ton menton de
proue*

*Ni ne loue ton combat de léopard contre le mastodonte
blanc*

(...)

*Je salue ton salut à l'Afrique : aux faces noires d'ivoire
comme visages vermeils.*

...

*Ce soir, où tu salues l'Afrique d'un salut de tes deux
mains unies*

*Je te salue de ton salut de paix, toi Combattant ultime ! E
m p.48*

Dans *Fer de lance*, on rencontre cette forme poétique établie à l'honneur d'anciens héros ou d'artistes. C'est le cas du poète de l'oralité Madou Dibéro :

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
DAZO Wueudji, maître du chant parmi la race des
oiseaux
Spécialiste du chant sifflé
Dazô Wueudji dont la voix ne s'enroue jamais ! »

Que je te salue en passant
O pluie diluvienne
Zoguehi-le-caméléon
Moire vivante moire au cri si pur
Perle
Perle unique de l'ombre Kipré Zoukoutè

Que je te salue de ma main rude et chaude
Que je te célèbre de ma voix rude et chaude
Que je te salue Gbazza Madou Dibéro F de l p.22

Cette poésie de louange tient surtout de l'art oral africain qui accorde une importance particulière à la parole panégyrique que l'on trouve dans la quasi-totalité des civilisations africaines avec certes des dénominations qui peuvent varier d'un groupe à un autre.

Si la devise, chant élogieux, foisonne dans la création poétique, une autre forme de la poésie orale est reprise. Celle-ci est en rapport avec les événements douloureux à l'image du wyégweu en pays bété dont nous parlions tantôt²²³. Ce genre poétique tire ces origines dans la chanson funéraire.

Cette forme de poésie élégiaque se retrouve dans tous les groupes sociaux d'Afrique noire et consiste en chants élaborés pour exprimer les peines causées par un deuil. Certes les

²²³ Ethnie du sud ouest de la cote ivoire

appellations peuvent variées d'un groupe à un autre mais la substance demeure.

Une fois encore, les œuvres de Zadi et Senghor renferment ces formes poétiques.

Les *élégies majeures* sont calquées sur cette forme poétique. On a ainsi *L'élégie pour Martin Luther King* et pour *Jean-Marie* :

*Que le poète le magnifie : l'Ivre de Dieu, qui proclame le
Dieu unique et l'homme unique. E m p.23*

*Jean- marie un week-end, sans prévenir et nous dormions
Un dimanche à l'aurore, ru as quitté le port.*

(...)

*Que t'offrir, Jean-Marie, ô dans ton cercueil d'ouzougou
Couché ? Dis que lui offrir s'il n'est blanc comme son
corps*

d'opales E m p.26

Tu as fais l'homme unique à l'image du Dieu unique

Tu t'es fait nègre parmi les Nègres.

*Tu as rendu gentillesse aux gentils, honneur aux hommes
d'honneur et de susceptibilité*

*Tu n'as pas distribué tes chemises, donné ta chaussure
droite*

et tu as gardé la gauche.

Ton pain, tu ne l'as pas rompu, tu nous as enseigné

*Comment multiplier le mil, comme Jésus aux noces de
Cana.*

(...)

*Je te bénis toi Jean-Marie, je bénis les bataillons de tes
compagnons*

*Dans la communion des hommes des âmes, des nations et
des confessions*

*Et il n'y a plus sur toute la surface de la terre, une seule
terre ignorée. E m p.27*

*Mais les mots comme un troupeau de buffles confus se
cognent contre mes dents*

Et ma bouche s'ouvre dans le vide.

(...)

*Au bord du chœur au premier pas, au premier souffle sur
les*

feuilles de mes reins

*J'ai perdu mes lèvres donné ma langue au chat, je suis
brut*

dans le tremblement.

*Et tu dis mon bonheur, lorsque je pleure Martin Luther
King !*

(...)

*Linguères ô signares mes girafes belles, que m'importent
Vos mouchoirs et vos mousselines*

*Vos finettes et vos fobines, que m'importent vos chants si
ce*

n'est pour magnifier

*MARTIN LUTHER KING LE ROI DE LA PAIX ? E m
p.34/35*

Le livre I de Fer de lance illustre bien cette dimension :

J'ai vu souffler sur Accra les terribles vents du ponant

Et j'ai tressailli

Sept fois j'ai craché le malheur qui me prenait à la

Gorge

(...)

Rouge

Rouge et rouge ma lune

Le soir

Au lendemain des mëlasses d'Accra

*Mon soleil s'est effondré du jour où loin des cotes
d'Afrique*

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

peuple

Son premier chant du cygne aux portes d'exil

(...)

Oh !...

*Je savais qu'agilement kawmé dansait la danse des
sorciers*

*Je savais qu'il avait le mollet maigre et la jambe frêle de
Macoco*

Qu'à peine ses reins 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
 rouge de chine.
 Il était borgne, le bel enfant
 (...)
 Seul debout dans la tourmente
 Seul il bravait encore les sourdes intempéries :
 déflations vespérales
 vipères dévoreuses de vents
 criquets-célestes-criquets !...
 Solitaire au milieu des foules 39 à 41.
 Il est donc bien mort l'héroïque enfant de ma sève
 Que mon peuple affligé pleure sur sa noble dépouille
 Plus jamais sur son front ne glisseront les étoiles de joie
 Plus jamais de ses lèvres ne s'envoleront les touracos
 bleus
 Le soleil s'est éteint
 Qui régna naguère sur les jours fortunés F de I p. 42*

Zadi pleure également d'autres fils chers à l'Afrique, dans
 les vers suivants :

*Il mourut Toussaint
 Toussaint de Saint Domingue
 Et son ombre marcha jusqu'aux rives du Nawa
 Il mourut Dessalines
 de mort noire et blanche-mort-blanche-
 dès mon premier balbutiement
 Pèse encore sur son nom
 Plus lourde que le Mont Nimba
 La conjuration du silence*

*Il mourut de même Chaka
 de mort bicéphale-le dard du criquet-
 Nul parc, nulle effigie dans mes cités reines et mes villes*

claironnent les exploits des bourreaux.
De siècle en siècle la mort étrange allogène sur mes
princes
valeureux :
Babemba
Behanzin
Samory
Amilcar Cabral...
Il mourut de la dague scélérate
le dernier de mes preux
Patrice Aymeri Lumumba
La flamme
La flamme indomptable comme un glaive sur la gorge des
oligarques repus de la misère des nations F de l p.45/46

La louange et la célébration, formes poétiques présentes dans l'univers poétique oral africain trouvent dans les œuvres de Zadi et de Senghor un cadre de mise en évidence. Ces textes se présentent ainsi comme des hymnes à la gloire de personnages historiques dignes de célébration.

2-2/Fables et devinettes

La fable est un récit en vers ou en prose dont la vocation est d'illustrer un précepte. Il s'agit en fait d'une représentation imagée de la pensée. Très fréquents dans la tradition orale, ces genres sont présents dans *Fer de lance* :

Ô Zaboto
Ne m'offrez point une victoire de fourmi-magnan
(L'amère conspuation du vainqueur défait) !
Nomme-moi Goblé :
Coléoptère aux élitres dures
Aux jambes de fer
Au vol triomphant parmi les légions fragiles des magnans

penauds F de l p.94

L'allusion à l'éphémère et apparente victoire des magnans constitue une mise en garde dans la logique suivante que l'on emprunte à Zadi :

« Nos anciens, conscients de la nécessité d'édifier l'univers parallèle correctif du nôtre, ont inventé à certaines plantes, aux animaux, aux insectes, aux oiseaux, aux astres, à la mort etc. toute une filiation, les ont mis en situation, ont inventé à leur société des crises et une vie palpitante et pleine d'imprévu. La tradition garde la mémoire de tout cela et offre à tous la possibilité de puiser dans ce trésor commun pour étayer un raisonnement, réajuster un conseil, mettre en garde...²²⁴ »

Zadi précise par ailleurs que

« ce n'est donc pas pour ces choses elles-mêmes qu'ils empruntent des chemins détournés et emploient la forme expressive des mots, mais pour s'adresser par ricochet aux hommes qui demeurent l'objet des discours.²²⁵ »

C'est donc à une sévère mise en garde à la lumière d'une expérience culturelle que procède le locuteur. Le précepte mis en évidence dans cette fable est celui de l'approche raisonnée des choses et des faits.

On a par ailleurs à la page 68 :

*Il faut pourtant qu'on l'ensevelisse le frère de la reine des danses
Qu'on l'ensevelisse
l'ensevelisse l'ensevelisse, Dowré,
le frère de la reine des danses ;
Qu'on l'ensevelisse au mépris de tes pas huilés Gopé*

²²⁴ Zadi Zaourou ; op. cit. p. 490.

²²⁵ Zadi Zaourou ; op. cit. p. 491.

*De tes hanches qui tanguent et si bellement redisent au
passant le miracle de ta danse ointe d'huile de Gueulii*

Qu'on l'ensevelisse

*O Gopé
Gopé-la-guêpe-maçonne
Qu'on l'ensevelisse ! F de l 68.*

Ou encore :

*Zoukou-la-chenille !
Je la vis par un temps d'hivernage sur un sentier désert.
Et le sot la voit et se rit de sa danse vespérale
Zoukou qui danse et danse(...)surpris trop
 matin par un temps d'hivernage sur le sentier désert ;
surpris par une patrouille de fourmis magnans !
Et le sot qui croit qu'elle danse, Zoukou-la-chenille
 Qui danse
 Qu'elle danse
 Qui danse et meurt au lever du jour
 Zoukou qui danse
 Qui danse et crève
 Eux Zoukou
 Didiga !
 (...)*

*Ecoute ma voix et découvre parmi les stries de son
timbre
 le sens du signe, mon secret livré à ta plaisante
obstination. F de l p.74*

Ces deux dernières séquences prônent les préceptes de
prudence et de persévérance dans la quête de la portée exacte des
faits et des événements.

2-3/paroles proverbiales

Les paroles proverbiales dans le corpus consistent, pour le poète, à traduire dans des énoncés largement perceptibles des vérités qui découlent de son expérience propre. Elles sont en fait des comprimés d'une somme d'expérience acquises et qui ont généralement les caractères des proverbes et maximes. Il s'agit, pour le locuteur, dans l'énonciation de ces formules, de donner un accent, un relief ou une tournure particulière, au moyen des mots et de leur organisation, afin d'allier éthique, expérience et esthétique. et,

« Par l'économie du verbe, la force de l'image, la condensation du sens, ces formules sonnent comme parole de vérité, parole essentiellement prosaïque, mais tout autant écoutée et répercutée que la parole sacrée.²²⁶ »

Ces procédés foisonnent dans l'œuvre de Zadi :

*Ma voix des profondeurs du doute insondable
remontant jusqu'à toi comme un air de jazz
Sur terre des hommes nulle étoile ne brille de son seul
éclat
Toutes ont hérité leur charme des horreurs du purin
(...)
Sur le chemin du bal
Mézis
Nulle libellule ne brille de son seul éclat
Des douleurs secrètent de leurs mères fanées, toutes elles
tiennent ce regard oblique*

²²⁶ Rabah Belamri ; *Proverbes et dictons algériens*, Paris, Harmattan, 1986, p. 5.

et leur sourire de rosée matinale. F de l p..32

Ou encore et toujours chez Zadi

*Je sais le temps des plaisirs futiles
Le temps des nuits de perdition
Le savoir se cueille à la main mais chaque arbuste
qui surgit du terreau ne saurait l'offrir au passant
(...)
Or,
Comment pousser plus avant ?
Comment renaître aux étoiles nos nuits de ravissement ?
Comment
 Comment !
 Nulle cité sauve dans l'immense désastre
 des
 Temps nouveaux ?...
Jamais l'année-miracle n'aurait pu surgir à la face du
 soleil notre soleil si toutes nos forces
 thésaurisées
- l'immense raidissement de nos cœurs cerveaux et
 mains -
 ne s'étaient employées à l'extraire de la Terre en
 gésine. F de l p.34*

Toujours chez Zadi ces propos élaborés prennent parfois la forme d'énigme dont le déchiffrement semble exiger une initiation préalable. C'est ce qui transparaît dans les vers qui suivent :

*Didiga !
Le secret de mon nom ?
Je suis le bout de chemin qu'on déserte et qu'on emprunte
à nouveau
Nécessairement
Qui refuserait de suivre dans la nuit mon cours hérissé de
ronces ?*

*Je suis la jambe : marchera quiconque aspire aux mystères
 Je suis la jambe et qui ne prend soin de moi ne saurait
 accéder au sanctuaire
 Vraiment, nulle querelle ne m'émeut
 Car je suis le dragon des sources vives et qui me découvre
 apprête son linceul F de l p.29*

Dans l'œuvre de Senghor, on a diverses séquences qui illustrent ces procédés :

*(...)car craignez Dieu, mais déjà nous a frappés de sa gauche terrible
 L'Afrique plus durement que les autres, et le Sénégal que l'Afrique
 En mille neuf cent soixante-huit ! E m p.36*

Aux pages 42 et 48 on observe ceci :

*La Négritude debout, une main blanche dans sa main vivante
 Je chante l'Amérique transparente, où la lumière est polyphonie de couleurs
 Je chante un paradis de paix.
 Ce soir, telle la stèle sur le promontoire, les pieds vineux
 dans la boue du Désastre
 Je ne chante pas ton courage : en lettres d'or et sur le marbre
 Noir Hannibal, je rythme ta passion aux yeux de lynx.*

Toutes ces formules synthétiques ont les mêmes procédés que les proverbes et dictons dont Rabah Belamri donne la perception suivante :

*« Proverbes et dictons émaillent la parole quotidienne.
 Les formules patinées polies par le temps et l'usage sont*

appprises et restituées de façon quasi mécanique...leur usage cependant, demeure réservé aux seuls adultes, apparaissant ainsi comme une marque de maturité affective et intellectuelle de l'individu.

En milieu traditionnel, les personnes qui truffent leur discours de proverbe et de dictons jouissent, en règle générale, d'un grand prestige.²²⁷»

La présence notable de ces formules qui allient esthétique et éthique et qui sont une expression de la sagesse africaine mais aussi de la maîtrise de la magie des mots, démontre une fois de plus que nos poètes de référence sont des lamantins qui, comme le dit Senghor, vont boire à la source de la culture orale traditionnelle. Ces séquences sont construites sur le modèle des proverbes :

« le proverbe est poésie dans sa substance. En quoi il est expression de la sagesse. En effet, comme le poème, le proverbe est composé d'une image-symbole qui exprime une vérité vécue, une idée-sentiment.

Mais pourquoi « symbole » ? C'est que le signifié n'est pas clairement désigné par le signifiant. D'où souvent le commentaire qui accompagne le proverbe.

D'autant que, parce que image, le proverbe exprime l'expérience d'une civilisation en faisant référence au climat, à l'histoire, aux mythes, aux mœurs, aux institutions. Mais si l'image analogique, si elle est symbole, ce n'est pas comme à la manière des signes algébriques. L'ambivalence, la multivalence de l'image est l'essence même du proverbe. Il s'agit d'une vérité à découvrir, d'une énigme à résoudre. C'est l'affaire, à la fois, de l'esprit et du cœur qui exige la compréhension.²²⁸»

²²⁷ Rabah Belamri ; op. Cit. p. 5.

²²⁸ Léopold S. Senghor ; *Le tam tam du sage*, in *Littérature Africaine*, Dakar, Nouvelles Editions Africaine, p.151

Le foisonnement de ces séquences proverbiales participe de l'élaboration poétique et démontre l'effort de maîtrise linguistique dont les poètes font preuve.

3/Parole incantatoire

La parole incantatoire découle du principe qu'elle se présente comme destinée à susciter une action visant à transformer une réalité. Cette vocation active est présente dans la parole poétique francophone depuis les griots, chantres de l'art de la parole, jusqu'à la poésie écrite moderne. Cette dimension fonctionnelle se découvre avec la légende de Soundjata. Le discours prononcé par le griot à la veillée d'armes de SIBI consacre la portée perlocutoire de l'art verbal. Par celui-ci, le griot parvient à décupler l'énergie des combattants. Voilà ce que la légende a retenu de ce fait hautement poétique :

« On apprit que SOUMAORO avançait le long du fleuve et voulait lui barrer la route du Manding ; les préparatifs étaient au point, mais avant de quitter SIBI, SOUNDJATA organisa un grand tam-tam dans le camp afin que BALLA FASSEKE, par sa parole, raffermisse le cœur des sofas.

A mesure que BALLA parlait, le cœur de chaque héros se gonflait d'orgueil et de courage et après son discours, chaque héros avait, par une action spectaculaire, donné la preuve que KRINA serait le tombeau de soumaoro²²⁹.»

Cette portée fonctionnelle de l'art poétique du griot se découvre, une fois de plus, sous le règne de DA MONZON, à

²²⁹ Zadi Zaourou ; op. cit. p.339.

SEGOU, dans la Mandingue²³⁰. Voici les propos du griot adressés à son roi en vue de le dissuader d'entreprendre une action périlleuse et, surtout, pour sortir la cité d'une situation d'impasse là où les armes semblaient avoir échoué:

*Maître des Eaux et des Hommes, lui dit-il,
Maître de la Poudre, assieds-toi !
Un homme capable de faire cela
Devant notre pays tout entier rassemblé
Si c'est un homme ce ne peut être que SILIMAKAN Ardo
C'est lui qui t'a fait annoncer
Que si grande que soit la marmite
Elle a toujours un couvercle.
Il est venu te parler de couvercle, DA MONZON !
N'y va pas,
Si tu y vas, il te tuera
Nul autre que SILIMAKAN ne peut faire cela
ICI à Ségou !*

Mais puisqu'il fallait faire quelque chose pour déloger le soldat qui défiait le roi, les griots le rencontrent et lui disent :

*Silimakan Ardo(...) si tu nous tues,
Qui donc racontera les exploits que tu viens d'accomplir
à ségou.
Toi Silimakan, tu es comme la forêt
Mais la forêt ne se cache pas dans l'homme
Ô Silimakan-le-puissant,
DIKO !
Depuis que Dieu t'a crée*

²³⁰DA MONZON est le roi de Ségou dans le Mandingue. Confronté à Dionkoloni, une autre cité qu'il veut annexer, il subit une humiliation sans pareille venant d'un guerrier intrépide : SILIMAKAN ARDO du Macina. En effet de ses 212 épouses le roi avait sa préférée nommée NIEBA ; celle-ci était dotée d'une garde impressionnante afin que personne n'ose lui adresser la parole à fortiori la courtiser. Or voilà qu'entre à Ségou un étranger fort hardi qui entreprend de courtiser la préférée du roi au vu et au su de tous. Informé, il donne ordre aux gardes de le déloger, mais, grâce à ses armes, l'étranger les tient en respect. Irrité, le roi décide d'aller en personne déloger le cavalier. Ses griots le dissuadent subtilement et, maîtres de la parole, prennent le relais et parviennent à évacuer l'intrépide cavalier. Zadi Zaourou, op. cit. p 339/340.

*Tu n'as jamais eu peur
L'homme qui a peur
C'est un homme qui a une ombre
Mais toi, SILIMAKAN, Dieu ne t'a point donné d'ombre
Comment pourrais-tu avoir peur ?
SILIMAKAN, lève toi, retourne à tes occupations !*

Exhortations et suppliques sont les marques caractéristiques des propos de ces maîtres de la parole que sont les griots du Manding. Dans ces deux séquences, interpellations, louanges et mises en garde constituent les constantes. Toutes ont un but certain : agir sur le destinataire en vue de le convaincre et l'emmener à agir dans le sens souhaité par le griot. Cet objectif est atteint puisque, sous l'effet de la parole du griot, le roi de Ségou, offensé par le zèle du guerrier, s'abstient de toute action susceptible d'aggraver une situation déjà inconfortable. Les imprécations du griot parviennent également à dissuader Silimakan qui arrête son acte de défiance.

3-1/ Le mécanisme de la parole incantatoire

A l'image de la parole des griots, la parole poétique, dans le corpus, utilise abondamment la fonction conative. Pour Zadi, cela est lié à deux raisons :

« Une raison liée au mode de circulation de la parole poétique africaine et qui est donc strictement linguistique. Dans ce cas qui renvoie surtout à la poésie orale, c'est la présence physique du public, sous les yeux du poète qui fonde, en théorie, l'emploi si fréquent de la fonction conative(...)En dialogue permanent avec lui, il l'interroge, le remercie, le loue, proteste contre lui etc. c'est justement cette situation de face à face qui rend si vivantes les longues et belles nuits au cours desquelles

les africains couronnent la poésie comme le plus beau des arts parmi les arts.

Nos poètes de l'écriture n'ont pas ce privilège et c'est pourquoi ils se servent quelquefois de la fonction conative pour faire sentir au lecteur la présence d'un public fictif.

La seconde raison est d'ordre culturel. Les africains croient en effet que les êtres, les phénomènes et les choses peuvent entendre l'homme, le comprendre, l'aider ou sévir contre lui...aussi, n'hésitent-ils pas à s'adresser à ces êtres, à ces phénomènes et à ces choses pour solliciter leur alliance. Dans cet autre cas, c'est donc la croyance religieuse de nos peuples qui fondent, en théorie, l'usage abondant de la fonction conative.²³¹ »

Tout en prenant en compte ces facteurs importants, la fonction conative, chez bon nombre de poètes francophones est surtout appellative, invitation à l'action. Il s'agit, dès lors, d'une parole poétique perlocutoire qui accorde une prépondérance au vocatif et à l'apostrophe. Elle procède par une adresse directe à l'interlocuteur ou au destinataire. Adresse qui vise à le mettre dans une disposition d'action. Dans les œuvres du corpus, c'est une orientation exhortative qui est imprimée au discours. Le texte de Zadi illustre bien à propos cette tendance.

Chez lui en effet, cette fonction d'appel se manifeste d'abord par une invitation au chant :

*Chante Dowré le dard de ma langue d'iguane pour
Que renaisse le temps des enfances paisibles F de l p.64
Chante donc, Dowré
Chante et brandis ce bissa qui mesure mon souffle
Ameute la foule qui me veille
Marche sur elle du bissa qui te mène et qui nous tient
Conduis jusqu'au tréfonds de son âme le chant de vérité
Chante et brandis ce bissa*

²³¹ Zadi Zaourou ; op. cit. pp.524/525.

*L'unique héritage qu'il me légua
L'aïeul que je pu voir ni lasser de mes pleurs d'avorton
moribond. F de l p.83*

Le chant du poète diffère du chant profane. Il est rituel et doté d'une dimension magique et religieuse. C'est un chant de vérité dont l'ultime but est la libération du peuple sevré. Sa simple exécution est génératrice de mouvement et même de fécondation c'est-à-dire de procréation. Cette perception magico religieuse s'explique davantage avec l'appel à la nomination rituelle :

*Nomme par trois fois, Dowré mon frère :
Arbre sonore chacun croit que nul génie ne
l'habite
Ombre à la voix de pigeon
Soukoukalba terreur de l'iroko
Nomme moi tel et que raidisse à mon commandement la
folle légion des calaos... F de l p.64*

La nomination revêt un caractère particulier dans cette séquence. Cette particularité est d'abord révélée par le chiffre trois. En effet, la triple nomination traduit une forme de sacralité associée au chiffre trois. Par ailleurs, les noms sont dotés d'une dose de mystère qui en rajoute à la dimension magique. C'est donc l'appel à l'accomplissement d'un rite précis et dont le mérite est la neutralisation *des calaos*.

Chants et nominations rituels auxquels le poète invite constituent des actions visant à opérer une rupture de l'état antérieur. C'est là que l'on découvre la valeur perlocutoire de *Fer de lance*. Elle se fait plus pressante avec l'injonction que l'impératif, largement utilisé, traduit :

*Halte là ! Langue sorcière et cœur rebelle aux caresses
du vent sacré mon retour printanier
Et vous ! Lions chauves du Djebel,
Envahissez les champs interdits
Justiciers au front de silex !
Marchez ! F de l p.91*

Ordre est donné, dans ces vers, au peuple opprimé, de briser les tabous et de désacraliser le sacré. C'est un appel à la mobilisation, un cri de guerre lancé contre l'ennemi. L'objectif visé est l'action pour le rachat la réhabilitation qui passe par la victoire militaire :

*Nous marcherons et nous vaincrons
Car l'Afrique attend de nos exploits guerriers
L'heure de lever son deuil séculaire
La suprême occasion de vêtir d'un bleu perpétuel son
ciel
rouge du sang des martyrs F de l p.91*

L'adresse aux lions du Djebel et aux frères du Nord vise à fouetter leur orgueil, à les armer de courage et d'abnégation et à leur faire prendre conscience de la nécessité d'agir pour leur liberté. C'est une harangue à visée claire : susciter l'action et provoquer une violence libératrice pour rétablir la paix de jadis qu'évoque l'image du *ciel bleu*.

Le vif souhait de voir réussie une telle mission conduit le locuteur à adresser une prière :

*Donnez à Dowré, ô vous puissances de lumières, vents,
Ouragans de dessous la terre
Et toi force-étoile perlant les cimes du Jura mon rêve
cafardeux*

*Donnez à Dowré cent fois mille ruisseau de sang neuf et
du
rossignol l'inoxidable timbre de voix. F de l p.78*

Cette autre dimension du discours qui conduit à l'action, au mouvement, expose une valeur essentielle de la parole que toutes les sphères culturelles partagent. Il s'agit du grand pouvoir de création que comporte la parole.

Dans les religions monothéistes, elle précède toute chose, mieux, elle est la condition d'existence de toute chose, de tout phénomène et de tout être. C'est en cela qu'elle peut être assimilée à Dieu :

« Au commencement était la Parole, et la Parole était Dieu. Elle était au commencement avec Dieu. Toutes choses ont été faites par elle, et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans elle. En elle était la vie, et la vie était lumière des hommes. La lumière luit dans les ténèbres, et les ténèbres ne l'ont pas reçue.²³² »

Les mécanismes de création de toute chose par la puissance de la parole qui est divine, par essence, sont exposés dans le livre de la Genèse :

*« Au commencement Dieu créa
les cieux et la terre.
Et la terre était désolation et
vide, il y avait des ténèbres sur
la face de l'abîme. Et l'esprit de
Dieu planait sur la face des eaux.
Et Dieu dit : que la lumière soit.
Et la lumière fut. Et Dieu vit la lumière, qu'elle était
bonne ; et Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres
(...)*

²³² Evangile selon st jean ; *Le Nouveau Testament*, Londres, The Chancer Press, p.170.

*Et dieu dit : qu'il y ait une éten
due entre les eaux, et qu'elle sépare les eaux d'avec les
eaux.
(...)
Et Dieu dit : que les eaux (qui sont) au dessous des cieux
se rassemblent en un lieu, et que le sec pparaisse.
Et il fut ainsi.²³³ »*

Le pouvoir de la parole n'est pas ignoré des traditions africaines. Celles-ci lui confèrent également la force d'agir sur toute chose. Elle est même la condition de tout dynamisme. L'on découvre cet aspect dans les écrits de Jahnheinz Jahn. Selon lui, le Nommo est la condition de toute chose et, toute chose est, se meut grâce au pouvoir de la parole. Cela se fait

« grâce au Nommo force vitale qui meut toute vie et agit sur les choses et dont la forme est la parole. »²³⁴

Dans la tradition dogon, ce Nommo qui est source de vie est :

« Eau et chaleur et sperme et parole tout à la fois ; force vitale, il est la fluidité mouvante en tant que telle, l'unité indivisible de liquidité charnelle et spirituelle diffuse à travers le monde auquel elle donne vie et activité.²³⁵ »

La parole, forme du Nommo, est la forme centrale de l'univers, c'est par elle que les choses et les phénomènes sont. Et c'est aussi par elle que l'homme est :

« Même l'homme, qui pourtant n'est pas un être seulement corporel, mais aussi spirituel n'est pas conçu par la

²³³ La Sainte Bible ; J. N Darby, *Bibles et publications chrétiennes*, Valence, 1959, p.1.

²³⁴ Jahnheinz Jahn ; op. cit. p. 138.

²³⁵ Jahnheinz Jahn ; op. cit. p. 139.

seule action du sperme, mais aussi par l'opération de la parole, du Verbe²³⁶ ».

Cette opération, Jahnheinz Jahn l'explique en rapportant les propos du vieux sage dogon Ogotomêli qui dit que

« la bonne parole tout en étant recueillie par l'oreille, va directement au sexe où elle s'enroule autour de la matrice comme s'enroule autour du soleil la spirale de cuivre. Cette parole d'eau apporte et entretient l'humidité nécessaire à la procréation et le Nommo, par ce moyen, fait pénétrer dans la matrice un germe d'eau. Il transforme en germe l'eau de la parole et lui donne l'aspect d'un humain, mais l'essence d'un Nommo. Mais ce Nommo qui provoque la conception de l'enfant et l'appelle à naître ne suffit pas encore à engendrer un être humain complet, une personne. Car le nouveau-né ne deviendra un homme que lorsque le sorcier²³⁷ lui donnera un nom lorsque celui-ci aura été dit, prononcé. Auparavant ; ce petit corps vivant n'est encore qu'une chose²³⁸. »

Comme on le constate, la parole intervient pour parachever l'acte de création et conférer le statut d'être humain. Ce qui permet de conclure avec Jahnheinz Jahn que

« c'est l'efficacité de la parole qui est à l'origine de toute transformation, de toute génération, de toute conception²³⁹ » et qu' « Amma, le grand générateur, a engendré le monde par l'action de sa semence qui est Verbe²⁴⁰ ».

Ce qu'il convient de retenir, c'est que la parole, prise sous n'importe quel angle socio-culturel, est dotée d'une

²³⁶ Jahnheinz Jahn ; op. cit. p. 139.

²³⁷ Ce terme est à considérer sous l'acception de maître-initiateur ou de prêtre officiant les rituels dans les sociétés traditionnelles négro-africaine et non dans sa dimension péjorative de mangeur d'âmes.

²³⁸ Jahnheinz Jahn ; op. cit. p. 140.

²³⁹ Jahnheinz Jahn ; op. cit. p. 140

²⁴⁰ Jahnheinz Jahn ; op. cit. p.141

puissance. Aussi bien les hommes que les divinités l'utilisent à des fins diverses. Elle établit la connexion entre les hommes, apaise leurs ardeurs ou, au contraire, les excite et éveille leur attention. Elle opère dans, ces cas, sur un axe horizontal. Elle est, par ailleurs, susceptible de mettre en rapport le présent et l'absent. Elle fonctionne alors sur l'axe vertical et possède une essence divine. Dans cette dynamique, elle met en rapport les hommes vivants avec les défunts, c'est-à-dire les ancêtres mais aussi avec les Divinités et Dieu, toute considération religieuse prise en compte. Elle est de ce fait, incantatoire, supplicatoire et même exhortative. C'est le domaine de la prière adressée à la Divinité ou de l'injonction divine adressée à l'homme.

Cette parole incantatoire est en rapport avec la poésie sacrée, initiatique. Celle-ci reflète les pratiques rituelles qui se manifestent surtout par le moyen de la parole et donne libre cours aux codifications métaphoriques et symboliques dont le poème *Incantation* de Birago Diop constitue une illustration :

*Ouvre à l'ombre de l'Homme
Ouvre, ouvre à mon double...*

*Ouvre à l'ombre de l'Homme
Qui va vers l'Inconnu
Laissant seul dans le Somme
Le corps inerte et nu*

*Ouvre à l'ombre de l'Homme
Ouvre, ouvre à mon double...
Ouvre, ouvre à mon double
Les sentiers broussilleux,
Le jour chemins troubles,
La nuit si lumineux.*

*Ouvre à l'ombre de l'Homme
Ouvre, ouvre à mon double...
Mon double viendra dire
Tout ce qu'il aura vu
Aux portes de l'empire
D'où les morts sont venus.*

*Ouvre à l'ombre de l'Homme
Ouvre, ouvre à mon double(...) L et l p.77*

Ce poème est rythmé par la reprise anaphorique du verbal *ouvrir* conjugué à la deuxième personne du mode impératif. Cela implique soit une sollicitation, soit une invocation ou encore un ordre. Dans le cas d'espèce, l'on est en face d'une interpellation adressée à une réalité absente, mais susceptible d'entendre le locuteur. La dominance du vocatif et l'insistance qu'introduisent les phénomènes réitératifs souligne le caractère incantatoire de ce poème. Ces éléments qui sont une formule presque magique, confèrent au texte et aux paroles une force. L'objectif recherché est la réalisation d'un fait ; l'ouverture au double du locuteur. Le double dont le locuteur souhaite l'entrée est un lien avec les sphères éthérées, avec les ancêtres.

La parole incantatoire, opère avec les moyens linguistiques dont le vocatif, les apostrophes et les interpellations. Elle procède par une mise en évidence de la fonction conative du langage. C'est par ces techniques que les poètes établissent la dimension perlocutoire du discours poétique.

CHAPITRE III

EXPRESSION IDEOLOGIQUE DANS LES OEUVRES CORPUS

A la dimension de la parole poétique étudiée dans le chapitre précédant, il y a lieu d'ajouter cette autre qui tient compte de ce que la poésie est produite dans la société et donc ne peut être exempte de l'influence de celle-ci. Cela, du reste, fait dire aux Marxistes que la poésie, parce qu'elle est une forme d'expression des phénomènes sociaux, constitue un important véhicule d'idées et de points de vue sur la société et son fonctionnement, mieux, sur les rapports de classes qui structurent le mouvement de la société.

Cela voudrait dire que l'élaboration poétique s'enracine surtout dans les prises de positions du poète qui, ayant fait le constat d'un problème donné dans la société, animé du désir de donner son point de vue en fonction de ses aspirations, ou de celles de sa classe sociale, prend l'initiative d'écrire.

L'on retiendra de cette thèse que la poésie naît et progresse au rythme des conflits de classes qui constituent pour elle un ferment. Le contexte de production d'une œuvre est, dès lors, déterminant dans son orientation qui est aussi sociologique. L'ancrage du discours poétique dans les préoccupations sociales n'est pas occulté par les poètes et poéticiens oralistes. En témoignent les assertions de Dibero. Ce poète adhère au fait que la valeur expressive des mots, le mode de pensée par analogie sont la prééminence dans la parole poétique, il est aussi d'avis que ces belles formes véhiculent des idées, possèdent une grande teneur en

connotation et donc, structurent la dimension suggestive du discours poétique. Il justifie l'usage des chemins détournés et des formes expressives des mots avec les arguments suivants :

« Le poète est avant tout un homme d'unification et de paix. Comme tel, il ne doit jamais heurter de front les gens ; d'où la nécessité d'enduire toujours d'huile les mots et les paroles qu'il libère.²⁴¹»

Le principe qui régit cette donnée est que le poète est un acteur social. Il a donc des positions et propositions concernant la société dans laquelle il vit mais aussi concernant toute l'humanité.

Sa production poétique lui donne généralement un cadre d'expression de ses idées. Ainsi un texte poétique, qu'il s'organise autour du signifié et qu'il traduise alors des idées cachées à découvrir, des valeurs symboliques et ésotériques ou qu'il appartienne à la poésie du signifiant, ayant les formes étincelantes comme dominantes ; donne toujours l'occasion de véhiculer un message incrusté dans les mots et dans le lexique ou encore mis en évidence par les formes, le rythme.

Cette potentialité sémantique inscrite dans la parole poétique constitue l'objet de l'étude qui va suivre.

²⁴¹ Zadi Z ; op. cit. p. 51.

//Edification d'un discours surcodé

Le principe de discours surcodé est en rapport immédiat avec la substance de son contenu. C'est le domaine de révélation de l'ensemble des idées véhiculées par le discours. Cette substance du contenu se réfère à l'idéologie du texte qui découle d'une vision du monde. C'est un ensemble d'idées formant un tout, un système ou encore un état d'esprit ayant son système de valeurs et de pensée. Cela dit, il faut préciser que toute production humaine est soutenue par une idéologie et, par conséquent, toute œuvre d'art contient, en filigrane, une idéologie, est bâtie sur une idéologie. Dans le cadre précis de la littérature qui est une activité artistique, le texte se charge d'ajouter à sa portée explicite une densité sémantique qui l'enrichit de plusieurs sens seconds constitués de références verbales à des opinions, à des croyances, des convictions et autres jugements de valeur qui sont révélés par les éléments linguistiques, les images élaborées par l'artiste. L'ensemble de ces indices textuels qui établissent le plan du contenu autorisent une lecture thématique des œuvres du corpus. Cette lecture thématique exige une approche de ce à quoi les textes du corpus se réfèrent. Cela procèdera d'une étude de la notion de référence.

1-/ La notion de référence

La référence exprime un rapport existant entre les unités linguistiques et la réalité extralinguistique qui peut être réelle ou imaginaire. C'est en cela qu'un mot ou un discours peut se référer à une notion inexistante. La référence est une propriété caractéristique des mots notionnels qui leur permet de renvoyer à un objet du monde extralinguistique réel ou imaginaire. Elle constitue l'objet d'un discours ; elle spécifie ce dont il parle, ce à quoi il renvoie. Elle diffère toutefois du signifié. Pendant qu'elle implique une relation qu'un mot entretient avec les objets extérieurs, le signifié, lui, désigne une représentation intellectuelle, conceptuelle. La référence en revanche, est susceptible de variation en fonction de la situation de discours. C'est cette distinction qui fonde la différence que Frege fait entre le sens et la référence. Il distingue le référent d'une expression, à savoir l'objet qu'elle désigne et son sens, à savoir la manière dont elle les désigne, les informations qu'elle donne pour permettre de les repérer. La donnée linguistique essentielle en terme de référence est bien le substantif. Il est prompt à désigner une notion, une classe d'êtres ou d'objets et est en rapport étroit avec les concepts. Viennent en appoint aux substantifs comme expressions référentielles des éléments linguistiques qui accompagnent un geste de désignation.

1-2/ Détermination des référents

Les référents du corpus sont les réalités désignées par l'ensemble des expressions du discours. Il s'agit principalement des substantifs mais aussi des adjectifs qui précisent leurs qualités.

1-2-1 / Les référents factuels et temporels.

Il est ici question des faits, des époques évoquées dans l'univers poétique francophone. Au niveau factuel, divers faits essentiels sont mis en évidence. Ce sont notamment l'esclavage, la colonisation, l'apartheid et enfin l'Afrique des indépendances. A cet effet, observons les séquences suivantes :

*Ah ces Nègres infâmes à peine moins voraces que mes
blancs criquets du temps naguère.
Dévorée la trompe, Mézis
Ils ont dévoré même la trompe. F de l p.109.*

Trois expressions construisent l'essence de ces vers. Ce sont '*Nègres infâme*', '*Blancs criquets*' et '*temps naguère*'. Elles se trouvent liées par l'expression de la voracité des éléments référentiels. Les Nègres infâmes rappellent, en contexte, les suppôts du néocolonialisme parvenus au pouvoir après les indépendances. C'est leur voracité que le locuteur met en exergue en la comparant à celle des Occidentaux qui sont identifiés, ici, à des *blancs criquets*. Deux référents apparaissent donc de cette séquence. L'époque des indépendances et l'arrivée aux affaires d'une classe de dirigeants peu soucieux du bien-être des populations, époque qui correspond à l'ère néocoloniale où, par nègres interposés, les Occidentaux continuent d'exploiter les richesses des terres d'Afrique.

Est également évoquée par Zadi, la traite négrière qui a consisté en la déportation des Noirs arrachés à leur terre pour constituer une main d'œuvre servile dans les Amériques:

*Dans mon cœur l'orage infernal des flots outragés vos
malheurs et mon éternel salut,
Vieux négriers surpris au point du jour sur le rocher fatal.
Didiga F de l p.71.*

Référence est faite aussi à une époque de douceur d'harmonie et de rêve. Il s'agit là, de l'Afrique pré esclavagiste ou du royaume d'enfance.

Dans l'ouvrage de Senghor, référence est faite à la guerre post coloniale, à la violence :

*C'est la guerre postcoloniale pourrie de bubons, la pitié
abolie le code d'honneur
la guerre où les sur-grands vous napalment par parents
interposés. E m p.37*

(...)

*Et le Nigeria rayé de la sphère, comme la Nigritie pendant
Sept fois mais sept fois soixante-dix ans. E m p.38.*

*Une mauvaise maison de matous de marlous, se teint debout
Un homme, et à la main le fusil Remington.*

...

*Le blanc regarde, dur et précis comme l'acier, James Earl
Vise et fait mouche
Touche Martin qui s'affaise...E m p.39.*

Il est question du néocolonialisme, de la violence raciale qui sévit dans les Amériques et surtout de la spoliation et l'exploitation des ressources économiques africaines en violentant ceux à qui ces ressources appartiennent.

1-2-2/ Les référents notionnels.

L'univers textuel traite des notions en rapport avec des phénomènes abstraits. Elle s'oriente alors dans une logique de réflexion philosophique. Diverses notions sont objets de référence dans notre corpus. Les notions de temps, d'espoir, d'amour et bien d'autres encore donnent l'occasion aux poètes d'engager une réflexion conceptuelle.

Birago Diop traite ainsi du temps aussi bien dans sa dimension d'éternelle continuité qu'à travers son découpage et son effet sur l'homme:

*Reviendra-t-il jamais notre temps du « Vin Triste »
Après ces mornes jours d'un temps triste incertain,
Qui de l'aube à la nuit, hier, aujourd'hui, demain,
Sont tissés d'ennui dont la trame résiste ? L et l p.24.
Étreintes et aveux où donc vous trouvez vous ?
Sans vous je ne veux que pleurer ma peine amère
Car le temps est parti portant je ne sais où L et l p.48.
Tout ce que j'eus en moi de tendre et de sincère :
Échos d'un murmure et reflets d'un souvenir,
Mes rêves les plus doux, mes plus fougues désirs. L et l
p.48.*

Ces séquences de Birago Diop approchent le temps dans sa dimension passagère, de fuite permanente qui emporte tout et qui réduit toute chose à son véritable état. C'est donc une source de douleur en ce sens qu'il engendre la finitude et installe l'homme dans un état nostalgique. En rendant ainsi tout instant fugitif, le temps provoque les pleurs du locuteur qui aurait souhaité prolonger ces instants et souvenirs de bonheur. C'est pour cela que la fuite du temps *remplit son cœur de frayeur*. Si l'instant présent se charge de

peines et de tourments parce que susceptible d'emporté *souvenirs et désirs fougueux*, le temps, dans sa dimension futuriste, est susceptible d'apporter du baume. C'est avec lui que se profile l'espoir de la réalisation possible, de l'accomplissement. Le locuteur se donne la peine d'exposer cette vision du temps qui n'est plus destructeur ou ferment de finitude mais plutôt ferment d'éternité, négation de toute fatalité et de tout déterminisme :

*Les Morts ont gémi sous le Poids de la Terre
Et l'Ame peureuse sondant le Mystère
Tressaille et pleure à l'irrésistible Appel ;*

*Mais dans le futur que hante leur Misère
Plane encor l'Espoir Baume liminaire
Vainqueur du destin, créateur d'Eternel. L et l p.54.*

L'idée qui ressort de ces extraits de l'œuvre de Birago Diop est que le temps est surtout une notion ambivalente, dualiste. Il se présente sous deux aspects, deux composantes qui coexistent en son sein et qui déterminent son essence.

Fer de lance de Zadi accorde une place importante à la notion de temps :

*Que me tienne la main l'aube frileuse malgré
l'éternuement
du soleil et que revienne pour la survie de notre sol
invalide le temps des enfances paisibles. F de l. p.109.
Chante Dowré, le dard de ma langue langue d'iguane
pour
Que renaisse le temps des enfances paisibles. F de l
p.101.*

C'est le temps en tant que période qui est mis en évidence dans cet extrait. Plus précisément, c'est le moment passé, l'enfance qui

est évoquée. Cette évocation est toujours suivie d'un sentiment nostalgique. Cela découle d'une conception voulant que les jours passés sont toujours les meilleurs et que l'on a connu des joies qu'il est impossible de revivre. Le temps *des enfances paisibles* que le locuteur souhaite revivre est révélateur d'un certain inconfort présent faisant qu'il regrette le passé.

Chez Senghor une notion essentielle mise en évidence est celle de la paix. Celle-ci se présente comme une notion transversale. C'est-à-dire que bien d'autres notions exploitées sont en liaison avec la paix. Ce sont notamment l'harmonie, la concorde, l'amour, l'égalité raciale, l'amitié. C'est pour cela qu'il chante un paradis de paix :

Je chante un paradis de paix F de l p.42.

Il chante également la grandeur d'âme de personnes qui incarnent ou ont incarné les idées de paix et de concorde dont Martin L. King et bien d'autres.

Les œuvres du corpus se réfèrent à une diversité d'éléments aussi bien factuels, temporels que notionnels. Ceux-ci permettent de construire un ensemble de thèmes et d'aborder des questions fondamentales dont l'étude constituera l'approche thématique du corpus.

2/ Approche thématique des ouvrages du corpus

Une observation attentive portée sur le plan du contenu des ouvrages du corpus dévoile un processus de thématisation qui constitue l'occasion pour le locuteur d'aborder des sujets qu'il juge essentiel voire judicieux de défendre. Cet ensemble de sujets traités constitue l'autre versant de la poéticité ; versant consacré à l'élaboration du contenu, c'est-à-dire à l'établissement de la force intellectuelle du poème. Cet aspect concerne l'idée qui se trouve incrustée dans les séquences poétiques.

Il s'agit ici de procéder à une analyse thématique qui, pour l'essentiel, porte sur des unités de contenu des textes. Il faudra donc faire ressortir les thèmes, les idées dans l'énoncé.

La fréquence d'unités significatives renvoyant à un même paradigme sémantique et illustrant ou exposant le même fait, la même idée ou réalité, le même phénomène, instaure des pôles ou réseaux lexicaux constitués de mots qui révèlent les thèmes du texte. Cet ensemble de propositions développées dans le texte et qui révèlent les préoccupations essentielles du locuteur déroule l'ensemble des thèmes abordés. Le paradigme sémantique est déterminant dans l'approche des thèmes qu'exploite un discours donné.

Il convient, en outre, de préciser que dans le champ des études littéraires, la perception du versant sémantique qui est en fait la structure intentionnelle créée par le locuteur est liée à une pratique interprétative. Dans le cadre de l'analyse formelle dont le présent exercice relève, cette interprétation part, ou du moins, se

fonde sur les éléments du lexique que Pottier nomme lexème. Cette reconstruction de la signification nonobstant son orientation formelle requiert nécessairement des acquis ou pré-requis indispensable à son établissement. Cet arrière fond cognitif se dévoile dans la relation du texte à son environnement.

La thématisation se structure en deux volets exprimant chacun un versant non exclusif mais fondamental dans la structuration de la signification textuelle qui est le produit d'un sujet énonciateur.

Dans un premier temps, elle est l'expression de la subjectivité du sujet ; dans un autre sens, elle exprime un énoncé constatif, c'est-à-dire qu'elle donne l'occasion d'un témoignage sur des éléments factuels. La constativité d'un énoncé réside dans le fait qu'il témoigne, ou fait la description d'un fait ou d'un événement de portée historique, social, culturel ou notionnel sans prétention aucune de modifier l'élément en question. En cela, les poètes francophones produisent un énoncé constatif.

Ces deux pendants essentiels sont pris en charge par des structures formelles partant de la simple connotation liée aux virtuèmes à la symbolisation de degré anagogique en passant, bien entendu, par les sèmes thymiques. C'est le lieu où le texte devient le cadre de révélation des visions idéologiques, des éléments pulsionnels.

2-1/La thématique de l'anti-impérialisme chez Zadi et Senghor

Pour cerner ce concept, il importe de faire une approche de l'impérialisme et du capitalisme.

2-1-1/ Le capitalisme.

Le capitalisme est un système économique qui se caractérise par l'organisation de la production sur une grande échelle. Le capitalisme dispose des moyens de production et des capitaux lui permettant de louer les services de travailleurs, certes, libres mais dépourvus de capitaux et donc des moyens de production. La quête effrénée d'une plus value sans cesse élevée impose la nécessité de produire et d'exporter des produits de valeur compétitifs sur le marché. Mais, en préalable, il faut disposer de matières premières à moindre coût et de débouchés pour écouler les produits manufacturés. D'où la nécessité des colonies à un moment où l'Europe, mère du capitalisme, s'avérait restreinte du fait de la concurrence. C'est de là aussi que découlent l'impérialisme mais aussi le déferlement en Afrique du capitalisme et de sa fille, l'impérialisme.

Ce rapport social a existé depuis l'Antiquité et bon nombre de guerres qui ont endeuillé l'humanité et exacerbé les tensions entre Orient et Occident sont consécutives à ce mercantilisme sans frein. Ses conséquences pour l'Afrique et ses peuples sont de divers ordres. Toutefois, les méfaits sont les mêmes et se résument en humiliations, exploitations, spoliations et abus de tous ordres et de

toutes natures. Ce système est au fondement de trois importants crimes contre l'humanité que sont la déportation, le colonialisme et le système d'Apartheid. L'anti-impérialisme est la réaction logique à cet état des choses, après, bien entendu, une rupture psychologique faisant prendre conscience de la nécessité d'agir. C'est une idéologie de combat pour la dignité humaine, de dénonciation des abus et de l'exploitation de l'homme par l'homme.

L'anti-impérialisme est un pilier sémantique fondamental de *Fer de lance*. Ce choix est le résultat de l'observation des rapports sociaux historiques et contextuels. Observations qui suscitent une prise de conscience imposant et justifiant des principes d'action. Face à la domination sociale économique et politique qui traverse l'histoire et dont les peuples d'Afrique sont les victimes, la poésie de Zadi prône un combat révolutionnaire pour casser cette oppression. Au niveau textuel, ce choix est illustré par un bon nombre de facteurs sociohistoriques et d'indices culturels. Ainsi l'évocation de l'étoile est révélatrice :

*Elle a cligné l'œil, Dowré
L'étoile au regard de sang.
A moi !
A moi donc passagère des routes du monde
Il y a place pour toi sous mon toi de chaume.
elle a cligné l'œil, Dowré
L'étoile au regard de félin. F de l p.116
Viens donc
Viens
Oh viens
Étoile salvatrice,
Viens transformer en cri le murmure des gueux F de l p.117*

La passagère des routes du monde est une image culturelle qui rappelle à l'esprit les combattants pour la liberté du tiers-monde pour qui l'étoile était le guide et qui étaient habités par une vision internationaliste du combat anti-impérialiste. L'étoile salvatrice symbolise donc ces révolutionnaires 'sans patrie' qui voyageaient et combattaient pour la cause noble de la liberté. Ces propos sont confortés par cette autre séquence :

*Dis aux foules qui m'écoutent qu'elle vient de perler le ciel
endeuillé de mes terres si vastes, l'Etoile étoile
La fauve étoile qui folâtrait dessus le delta du
Mékong et jusques au cœur des caraïbes où rayonnait
LE CHE. F de l p.115.*

Si l'image de la terre endeuillée symbolise l'Afrique sous domination et exploitée, l'arrivée de l'étoile du delta annonce l'amorce du mouvement révolutionnaire en Afrique. L'évocation du CHE, personnage emblématique de ce mouvement traduit l'aboutissement d'une quête de symbole en vue de revigorer et de mobiliser les peuples pour le combat de la liberté. Ce ferment étant acquis avec l'arrivée de l'étoile salvatrice, le locuteur annonce le début du combat sans crainte ni hésitation aucune. Ce que traduisent les vers qui suivent :

*Ils brailleront, je le sais...
Mais qu'importe puisque sous mon toit de chaume, la
canaille aura clamé la fin du règne et pour tous, dansé
la danse de la résurrection ? F de l p.117*

Le combat du rachat se manifeste chez Zadi et bon nombre de poètes par l'ouverture indispensable d'un front militaire, l'engagement d'une lutte armée. Si cette nécessité paraît déjà dans

le titre de son recueil *Fer de lance* qui évoque une arme de combat, elle se perçoit dans le lexique de l'armement et des faits militaires qui foisonnent dans le recueil et constitue ainsi un leitmotiv :

*Va donc ton chemin,
« FER DE LANCE »
va ton chemin,
aiguillon du soir,
dard insoupçonné des sentiers déserts
burin
burin retors
Vilebrequin !
(...)
Et que n'entrave ta route nul orage ni déferlement de flots
Sarcastiques
Nul rocher ni blindé ! F de l p.73*

L'injonction faite à l'arme vise plutôt son utilisateur. Ordre est ainsi donné d'ouvrir le front militaire et guerroyer sans limite parce que le temps des crimes légitimes est, selon le locuteur, arrivé :

*Voici venir le temps des crimes légitimes (mes ailes d'acier)
neuf
mon cor
Mon cor-parleur ; mes ailes et mon cor, Dowré,
pour ma survie ; et le glaise salvateur).
Deux yatanga sur mes cotés, Dowré, pour ma survie
Glaive et bouclier des temps nouveaux pour guerroyer sans
trêve aucune. F de l p.90*

Le locuteur justifie l'option armée dans cette séquence. Pour lui la lutte anti-impérialiste du fait de sa légitimité est en droit d'opposer à une violence oppressive une autre violence libératrice. C'est donc, dans sa conscience, un état de légitime défense. Il admet le principe de porter la contradiction à tous les niveaux. La

lutte armée qui est préconisée est soutenue par une aspiration à un renouveau, à la liberté. Ceci constitue donc une quête et il invite les opprimés à engager le front militaire dans toute sa réalité et à procéder à une appréciation objective des situations. Aussi a-t-il recours à une fable tirée du terroir pour illustrer cette perception des choses :

Ô Zaboto

Ne m'offre point une victoire de fourmi magnan

(L'amère conspuation du vainqueur défait) !

Nomme moi Goblé :

Coléoptère aux élitres dures

Aux jambes de fer

Au vol triomphant parmi les légions fragiles des magnans

penauds F de l p.94

L'allusion à l'éphémère et apparente victoire des magnans constitue une mise en garde dans la logique suivante que l'on emprunte à Zadi :

« Nos anciens, conscients de la nécessité d'édifier l'univers parallèle correctif du nôtre, ont inventé à certaines plantes, aux animaux, aux insectes, aux oiseaux, aux astres, à la mort etc. toute une filiation, les ont mis en situation, ont inventé à leur société des crises et une vie palpitante et pleine d'imprévus. La tradition garde la mémoire de tout cela et offre à tous la possibilité de puiser dans ce trésor commun pour étayer un raisonnement, réajuster un conseil, mettre en garde...²⁴² »

Zadi précise par ailleurs que

²⁴² Zadi Zaourou ; op. cit. p. 490.

« ce n'est donc pas pour ces choses elles-mêmes qu'ils empruntent des chemins détournés et emploient la forme expressive des mots, mais pour s'adresser par ricochet aux hommes qui demeurent l'objet des discours.²⁴³ »

C'est donc à une sévère mise en garde exposée à la lumière d'une expérience culturelle que procède le locuteur dans l'unique intention d'engager un combat pour une victoire certaine mais raisonnée et totale, dénuée de toute perception apparente et superficielle à l'image de celle des magnans de la fable.

Cet aspect fondamental dans la parole poétique francophone se lit aussi sous la plume de Senghor. Son Elégie pour MARTIN LUTHER KING permet de l'illustrer :

*Je dis non, ce ne sont plus les capots, le garrot le tonneau le
Chien et la chaux vive,
Le piment pilé et le lard fondu, le sac le hamac le micmac, et
les fesses au vent au feu, ce ne sont plus le nerf de bœuf
la poudre au cul
La castration l'amputation la crucifixion -l'on vous dépèce
délicatement, vous brûle savamment à petit feu le cœur
C'est la guerre postcoloniale pourrie de bubons, la pitié
abolie le code d'honneur
La guerre où les Sur Grands vous napalment par parents
Interposés.
Dans l'enfer de pétrole, ce sont deux millions et demi de
cadavres humides
Et pas une flamme apaisante où les consumer tous E m p.37*

Ce dont parle Senghor dans ces vers, c'est le néocolonialisme. Une des multiples faces de l'impérialisme et du capitalisme. Cette nouvelle forme est dénoncée par le

²⁴³ Zadi Zaourou ; op. cit. p. 491.

locuteur qui se donne pour objectif d'ouvrir les yeux des uns et des autres sur cette mutation afin que personne ne se méprenne et ne se laisse endormir par la ruse du bourreau car elle est d'égal effet que la forme initiale. Cette autre forme est mise à nue dans le livre II de *Fer de lance* :

*...bourreaux à genoux dont
la ruse me traque et me nargue jusqu'
dans le secret de ma rare intimité
Co-opérants
Conseillers ethniques
Experts toutes catégories
Colons frais
Colons fumés, grillés ou gelés
Colons en conserve...
Colons à vie
Colons à naître... F de l p.106.*

Il s'agit d'une invasion au sens propre du terme. L'impérialiste œuvre pour attiser les conflits ethniques afin que par parents interposés, les peuples opprimés se combattent pour demeurer fragiles politiquement et économiquement afin qu'il déverse ses produits manufacturés sur leur terre.

Cette option idéologique satisfait entièrement le précepte de Maïakovski selon lequel les données indispensables au début d'un travail commencent par

« l'existence dans la société d'un problème dont la solution n'est imaginable que par une œuvre poétique et une connaissance précise, ou plutôt un sentiment des désirs de votre classe en ce qui concerne une question donnée c'est-à-dire : tendance vers un but précis.²⁴⁴ »

²⁴⁴ Maïakovski ; op. cit. p. 341.

Ce sont ces deux principes qui justifient l'engagement idéologique des poètes francophones qui, ayant une claire conscience de la condition des peuples qu'ils représentent mais également, étant imprégné de leur aspiration, leur désir de liberté et partageant le but précis d'opérer ou d'œuvrer pour un changement, s'engagent dans un combat pour une autodétermination totale de ceux-ci.

Il apparaît, en filigrane à ces éléments un combat, une dénonciation du triptyque esclavage, colonialisme et néocolonialisme.

2-3/ Les piliers thématiques chez Zadi

Fer de lance de Zadi est structuré autour d'un ensemble de piliers thématiques. Ainsi, outre l'impérialisme, l'on a la célébration qui prend en compte l'hymne à la parole, l'hymne à la beauté et l'hymne aux anciens. Il y a également la thématique des récriminations personnelles perceptible dans la malédiction de Zatry et enfin la thématique de la crise ivoirienne.

2-3-1/ la thématique de la célébration dans *Fer de lance*

2-3-1-1/ L'éloge de la parole

La parole est un objet de culte dans diverses cultures, dans diverses croyances et dans les mythologies africaines dont notamment le mythe dogon révélé par Marcel Griaule ²⁴⁵. Elle est

²⁴⁵ Griaule Marcel ; *Dieu d'eau*, Paris, Fayard, 1966.

également célébrée dans les visions des religions monothéistes à l'instar du Christianisme. La parole demeure une réalité multivalente dans la dynamique suivante :

*La parole est tout
Elle coupe, écorche
Elle modèle, module
Elle perturbe, rend fou
Elle guérit ou tue net
Elle amplifie, abaisse selon sa charge
Elle excite ou calme les âmes²⁴⁶*

Cette force de la parole trouve une illustration parfaite dans la séquence²⁴⁷ ci-dessous que l'on peut considérer comme une cause immédiate de la mythique guerre de Troie. Il est question d'un échange entre *Ménélas*²⁴⁸ et *Odyseus*²⁴⁹, héros grecs venus reprendre l'épouse de Ménélas nommée Hélène, d'une part, et l'assemblée des princes de Troie et le peuple, d'autre part. Ci-dessous les propos de *Ménélas* :

« Un homme vil, un traître a volé à Sparte sa reine et à moi mon épouse ! Troyens, voulez-vous retenir dans vos murs la femme qui m'a été ainsi ravie ? Si vous rendez à Sparte sa reine, l'Hellade et Troie resteront amies ; si vous refusez de la rendre, l'Hellade déclarera la guerre à Troie. »

Tels sont les propos du roi Ménélas dont la femme a été ravie et voici les réactions qu'ils provoquent chez les Troyens très irrités qui, ensemble, hurlent :

²⁴⁶ Louis-Vincent Thomas et René Thomas cité par Fobah Pascal op. cit. p. 136.

²⁴⁷ Laura Orvieto ; *Contes et légendes du monde grec et barbare*, Paris, Nathan, 1962 pp. 128 à 133.

²⁴⁸ Héros de la mythologie grecque, roi de Sparte dont l'épouse fut enlevée ; selon le mythe, par Paris. Ce qui causa la guerre de Troie et le sac de cette ville.

²⁴⁹ Héros de la mythologie grecque, roi d'Ithaque.

*« Hélène est à nous !
Elle ne fut pas ravie !
Elle est venue de son plein gré !
Nous ne voulons pas la rendre !
Nous ne craignons pas la guerre !
Nous ne rendrons pas Hélène. »*

Face à l'impasse provoquée par les propos de Ménélas, Odysseus, roi d'Ithaque intervient dans les termes suivants :

« Troyens, princes et princesses, chers amis, écoutez mes paroles ! il est possible qu'Hélène soit venue chez vous de bon gré ! Je ne le discute pas ; mais Hélène avait-elle le droit de venir ? N'était-elle pas l'épouse du roi de Sparte ? Cela vous paraît-il juste, qu'à cause d'une femme, deux beaux et florissants pays comme Troie et l'Hellade se fassent la guerre, une guerre terrible où les hommes les plus jeunes et les plus forts, vos frères, vos amis, vos fils seront tués par milliers ? La guerre incendie les villes, détruit les navires, vide les demeures ; le sang coule de blessures innombrables et rougit la mer et la terre...voulez vous, à cause d'une femme, uniquement pour une femme, affronter tant de maux ? Rendez cette femme qui peut devenir la source de tant de malheurs, ô troyens ! Rendez Hélène au roi de Sparte afin que l'Hellade et Troie puissent rester amies. »

Ci-dessous l'effet des propos de Odysseus sur les troyens :

« Beaucoup de gens pensaient qu'il serait sage de suivre le conseil du roi d'Ithaque et de rendre Hélène, mais d'autres, se souvenant des charmes de la princesse(...) voulaient la retenir à Troie une discussion s'engagea... »

A l'analyse, l'intervention enflammée de Ménélas excite les âmes. Elle contraste avec celle d'Odysseus qui, si elle ne résout pas le problème posé, a le mérite de calmer les ardeurs des Troyens et

de les amener à réfléchir à éviter une guerre dévastatrice telle que présentée par le roi d'Ithaque.

Cet extrait met en évidence le pouvoir ambivalent de la parole proférée. Elle est susceptible de calmer les ardeurs. Elle a aussi la capacité d'activer les passions, de les subjuguier. Tout dépend donc de celui qui la prononce, de l'intention qui anime ce dernier.

C'est donc à juste titre que les poètes du corpus la célèbre :

*Moi Zaaa-Dowré-A-la-Moum'Koussa
Homme d'étrange destin
Homme pour de vrai
Homme toujours commis aux causes impossibles
Moi dont la parole surgie de la bouche-parole-tonnerre-est
semblable au serpent boa émergeant de l'onde...interminablement. F de I p.138*

L'élément suggérant la force de la parole dans cette séquence est, bien entendu, l'image qui la compare au serpent boa, reptile doté d'une force extraordinaire et, qui, de surcroît, dans notre texte, est *émergeant*. C'est une force en progression. Ce statut se double du caractère interminable. Il s'agit, dans ces vers, de traduire la permanence de la parole qui est et qui demeure. Sous la plume de Zadi, la parole est également une arme :

*Maintenant donc FER DE LANCE
Va ton chemin
Va ton chemin O ma parole flamme et jet d'onde pure
Va ton chemin et me balafre ce roué petit homme étrange
vipère
aAux desseins funestes qui fascine, pour les abattre, ma
Terre-Mère et mon PAYS BIEN AIME.
Didiga ! F de I p.168*

La dimension de la parole qui est mise en évidence ici, c'est son aspect *écorcheur* susceptible de blesser un adversaire, un ennemi puisqu'elle se trouve identifiée à un *fer de lance*.

Si la parole est célébrée par les poètes, un point d'honneur est fait à ceux qui la profèrent ; les maîtres de la parole. La sacralité de celle-ci, ses vertus confèrent à ceux qui la maîtrisent et qui en usent judicieusement un statut particulier dans toute société et, principalement dans les sociétés d'Afrique noire qui sont de tradition orale. Cela ouvre la voie à l'exploitation de la thématique de célébration du poète dont l'éloge de *Gbazza Madou Dibero* est une illustration patente chez Zadi dans *Fer de Lance* :

Dowré

Saluons en cheminant le grand diseur de symboles

Gbazza Madou Dibero

*« le maître de la fine et douce parole jaillie de la bouche
l'accompagnateur du mélodieux pédou*

Dazô Wueudji, maître du chant parmi la race des oiseaux

Spécialiste du chant sifflé

Dazô Wueudji dont la voix ne s'enroue jamais ! »

Que je te salue en passant

O pluie diluvienne

Zoguehi-le-caméléon

Moire vivante au cri si pur

Perle

Perle unique perle de l'ombre Kipré Zoukoutè

Que je te salue de ma main rude et chaude

Que je te célèbre de ma voix rude et chaude

Que je te salue, Gbazza Madou Dibero F de I p.22.

Ces rameaux de mandragore,

que je les lui tisse de ma main

afin que nul n'ose les truquer

du jour où je ne serai plus...

Que gloire donc au divin Césaire, Dowré mon fils et sus au

petit homme au cœur de roc !
Tempiiri !! F de I p.35

Mieux, c'est la force du poète iconoclaste que Zadi magnifie dans la séquence suivante :

Oui...oui
Fils de Mabo de beau lignage
De trois lignages éclatants au pays Gbobouo
Me voici sur le sol de Zatry Grand Zatry
Je veux y troubler le sommeil
Le sommeil de leurs terres
Le sommeil de leurs champs
Le sommeil de leurs eaux
Marigots
Fleuves
Rivières
Et ruisseaux
Ouiiii je troublerai tout leur sommeil de boa
Moi Dinard de fiers lignages
Je troublerai le sommeil de leur sommeil
Je veux troubler DU sommeil Dowré
fatiguer bousculer écoeurer des Zatrois
ouiiii... gâter
boxer
mélanger le sommeil de leurs poulets
pintades porcs sangliers phacochères et buffles
Tout leur sommeil ! F de I p.149

Au-delà du poète, maître de la parole, à qui les poètes du corpus adressent des louanges, c'est le fruit de la création poétique qui est célébrée. C'est-à-dire le poème et donc la poésie. Zadi nous fournit une illustration parfaite de la célébration de la poésie dans le livre III de *Fer de lance* :

Dowré
Chantons à l'unisson l'hymne au fleuve du souterrain pays
Le fleuve de la parole où toute mangrove est gerbe de mots

sonores et fleuris, rumeur de mots et souffle des ancêtres
s'activant pour que démarre la danse rituelle des mots
à corps rythmé...la poésie
Le fleuve
Ah ! Cette longue coulée de rêves où chaque micron de buée
est voyelle en fête et signe d'un poème naissant.
Célébrons le fleuve de la parole veux-tu ?
(...)
Qui donc cherche querelle à l'arc, Dowré
Mon arc d'éternelles veillées
Le bossu
Qui résonne et raisonne ?
Mille poèmes sommeillent au plus secret de sa liane, Dowré
Pourquoi narguer la poésie quand on se nomme canard et
qu'on est venu au monde pour finir en canard laqué sur
la table (...)
Laissez dormir les poèmes bonnes gens
Eux seuls connaissent les âmes commises à leur éveil. F de l
p.135/136.

L'élaboration du poème, selon cette séquence, entremêle sonorités, senteurs, et souffle des ancêtres. Il ressort donc que le poème est non seulement une source de plaisir sensuel mais aussi et surtout qu'il est un cadre de connexion avec les ancêtres. Cela implique qu'il est source de découverte du savoir ancien que les ancêtres détiennent.

2-3-1-2/ L'éloge des anciens

La thématique de la célébration est également perceptible dans la louange aux anciens. La notion d'ancien se déploie, selon notre entendement, sous deux acceptions. Il s'agit de personnes historiques ou contemporaines qui constituent des modèles de vertus. Il s'agit aussi de personnes qui sont les dépositaires des

trésors culturels et des valeurs ancestrales chères aux poètes et
susceptibles de leur fournir des sources d'inspiration :

*Mille années éteintes dans les mémoires éteintes
Et mon peuple interroge encore la prophétie très ancienne
L'oracle du jour et les cauris de l'ancêtre Lagobeu Batê*

Ferveur et souvenir- O mon bonheur égaré-

*Du plus loin que je me souviene
Les nuits sans frisson du village de forêt
Le cercle autour du feu de prudence
Une bouche une main (la diabolique virtuosité du vieil
Ossiri)*

Et la mélodie

La mélodie

La mélodie de son arc aux cent mélopées

C'était pourtant l'heure des sorciers

Le temps des rendez vous de sabbat

Et nulle frayeur dans mon cœur d'enfant.

Juste une passion :

*Surgir de la nuit de douceur et défier la sylve mystérieuse
et généreuse*

Epouser chaque méandre du sentier maudit

Frapper du talon le crâne des vipères qui parlent

Délivrer Séri F de l p.26

Chante Dowré

Chante après moi

Chante et glisse vers ma main qui te nomme

Longue et longue la nuit qu'il me faut dévorer

Qui saurait fausser ma langue forgée de mains divines ?

Il mourut Toussaint

Toussaint de Saint Domingue

Et son ombre marcha jusqu'aux rives du Nawa

Il mourut Dessalines

de mort noire et blanche -mort blanche-

dès mon premier balbutiement

Pèse encore sur son nom

Plus lourde que le mont Nimba

La conjuration du silence
 (...)
 De siècle en siècle la mort étrange allogène sur mes princes
valeureux :
Babemba
Béhanzi
Samory
Il mourut de la dague scélérate
le dernier de mes preux
Patrice Aymeri Lumumba F de l p. 46/47

Figures emblématiques de l'Afrique politique, détenteur de savoir ésotérique, et artiste émérite sont chantés par Zadi dans son œuvre.

2-3-1-3/L'éloge de la beauté

Par beauté, s'entend tout ce qui séduit l'âme par des qualités physiques, morales, intellectuelles ou même sensuelles. La thématique de la beauté est en rapport avec la femme mais aussi avec les espèces végétale et animale, qui selon les origines du poètes ont, chacune, son ou ses canons de beauté. Ainsi chez les plantes dans l'univers culturel bété l'on a *Djihorrolo* qui, selon les notes para textuelles est une plante à fleur rouge ; symbole de la beauté parmi les plantes.

L'évocation de ces canons de beauté donne l'occasion au poète d'exalter les qualités de la femme, en général, qualités qu'il met en rapport avec celles des éléments symbolisant la beauté :

Djègba
O l'éclair de mes nuits d'égarement
Luciole

Luciole salvatrice parmi les ronces de nuit qui me guettent :

ronces conjurées !

(...)

Flamme

Flamme éclatante ma route assurée

Djihorrolo

Djihorrolo Djègba- ô mon rameau de balisier-

*Djihorrolo qu'on me pendre si je devais renoncer à ta
main-double-attache pour plaire au verdict de mes
crabes sacrés.*

Didiga ! F de l p.84

C'est dans cette même dynamique que la séquence suivante
s'inscrit :

Hommes et femmes

Et vous surtout, libellules aux hanches de guêpes maçonnes

Sveltes papayers si lourds de fraîches papayes

Vous, corps légers et bruns de ma voix

Brise luisante ainsi qu'huile de gueulii

Jeunes files

O vous accourues pour cette nuit de victoire des

Saints rochers du Nawa

Vous tous

Vous toutes accourues du bas et des

Lointaines contrées de Bogrou F de l p.105

L'on a également l'exaltation de la beauté intellectuelle qui réside,
non plus, dans des traits physiques mais plutôt dans des attitudes,

des principes de dévouement. C'est dans son adresse à feu Tchétché Lébé que le poète Zadi exalte cette forme de beauté :

Qu'il m'entende aussi, le preux du pays de Godji

Lébé

Tchétché Lébé

Le beau Lébé

Lébééélébé

*Qu'il m'entende malgré son regard si loin de ma voix qui
trébuche.*

*Derrière l'arbre il s'est caché et pour lui j'ai forgé une
pierre forte Dowré*

*Et j'ai su la graver, la stèle « AUBE PROCHAINE », de
mon burin de langue, ... F de l p.72*

Et voici ce que le poète dit en note de bas de page de cet être qu'il chante :

*« Jeune cadre intellectuel ivoirien qui mourut dans un
accident d'auto. Il était par sa simplicité et sa générosité,
l'image même du dévouement au peuple. »*

C'est à un être pétri de valeur que le poète adresse cette hymne. Il est tout un symbole de la beauté intellectuelle. C'est pourquoi il est célébré.

2-3-2 / La thématique de la crise ivoirienne²⁵⁰ chez Zadi

²⁵⁰ Les années 2000 sont marquées par un conflit sociopolitique qui prendra, le 19 septembre 2002, la forme d'une crise militaire entraînant la partition du pays.

Largement exploitée par Zadi, la crise politique ivoirienne trouve son expression la plus plausible dans le livre III de *Fer de lance*. Cette crise, le poète la présente à travers des supports linguistiques profondément imagés :

Octobre
Octobre en terre d'Eburnie
Octobre – ah ! blessure infectée de mon pays –
Il y avait déjà dix mois que la paix s'était évanouie.
Octobre
Dix mois que Décembre avait rugi.
Octobre octobre
Il y avait dix mois déjà que Décembre avait lâché ses vents
adultères et sacrilèges
Ses vents incestueux
Ses criquets et ses fauves en godillots.
Que ta mémoire se souvienn
Et que jamais n'oublie ton cœur. F de l p.152

Cet extrait comporte une série d'images mettant en évidence la crise ivoirienne. Il y a l'image du mois de *décembre qui rugi*. L'identification de ce mois au cours duquel la Côte d'Ivoire a connu son premier coup de force militaire à un fauve traduit le franchissement d'un seuil névralgique qui conduit dans l'incertitude. Cela est conforté par l'image de la paix qui s'est évanouie. La période est marquée par l'immoral et donc le règne de l'inceste, du sacrilège et de l'adultère. Décembre marque l'ère de la catastrophe pour l'Eburnie qui n'est autre que la Côte d'Ivoire. Le poète ne manque pas d'indexer ceux qui ont poussé le pays dans le précipice :

Alors vous
Accoucheurs de vents salubres

*Exécuteurs des crimes officiels vécus à
 la gloire du Temps
 Vous qui de vos mains modelèrent
 tissèrent
 forgèrent
 dessinèrent
 générèrent fiévreusement le règne des lèpres et du
 pian
 (...)
 Vous voilà soufflant typhons et cyclones
 Tempêtes mâles et femelles
 Et tous les ouragans du diable F de l p.166*

Les auteurs de la déviation du destin ont posé des actes et le peuple s'est mépris sur le vrai sens de ceux-ci. Le poète évoque cette méprise du peuple sur le sens réel des choses et des événements :

*Je dis
 Cette étoile qui sillonne le ciel d'Abidjan et qui danse à
 l'appel
 de vos tambours rituels et au rythme de vos chants
 castagnettes et grelots
 Cette étoile n'est pas l'étoile que nous annoncions hier
 Cette étoile n'est pas l'étoile que ton peuple attendait,
 Hermès.
 Donc prenez garde
 Chevalier du défi
 Prenez garde car l'orgueil n'était
 pas au programme
 le mensonge non plus
 la fatuité non plus
 la suffisance non plus
 la transgression de la loi du silence non plus
 (...)
 La justice à béquille non plus
 Prenez garde amis
 Cette étoile qui danse dans le ciel démonté n'est pas l'étoile*

*de Yena, ni même la rose au cœur d'horizon F de l
p.162*

La conséquence immédiate de cette naïveté c'est le péril
militaire sur ce pays naguère si calme :

*Toutes les forces des ténèbres au rendez vous de décembre
Et naïf si naïf mon peuple qui croyait qu'un Père Noël
lui venait du ciel ténébreux, en tenue de combat
(godillot et
Treillis) et sabre au clair pour en finir en un duel à
mort avec la misère et la dette prédatrice.
Juillet
Les bals des mutins se muèrent tout soudain
en bals de butins
en essaims d'assassins
en bal de coquin
et les œillets de la révolution,
en œillère du crime
du viol et
du vol ! F de l p.158/159*

Cette méprise due à la naïveté du peuple sera à la source de
nombre de maux qui feront pleurer ce pays à l'histoire paisible :

*Terre
Ô mon pays
Jusqu'au seuil du suicide tes chants d'émeraude
Ton chagrin tes plaintes et ta peine mon supplice
Tes chants-pluie-de-misère-salée
Et sept sanglots qui m'étrangent
Tes cris-ô pays- ma terre naguère si bonne et si belle si
pacifiée de paix paisible à coup de griffes et de matraques
certes à coup de gourdins mais...paisible quand même. F de
l p.164*

Toutefois le poète achève son approche sur la crise
d'Abidjan sur une note d'espoir :

Ecoute, peuple du nord
Je suis le Rêve qui germe dans la main du péril
Je suis l'épi qui voltige
Ta foi ta joie après le juste courroux
Soupir et rire le sourire lunaire qui germe
bourgeonne et prospère dans le ventre
du volcan pour s'accomplir en or fin en purée
velouté caressant pour ma survie les
vertes
papilles et le palais
du nourrisson. F de l

p.167
Voilà que malgré la teigne malgré le pian
Le soleil s'est mis en marche
Que le fléau accouche de mille étoiles
Que fondent au soleil de notre espoir viril
Et la peur
Et la honte
Et la haine F de l p.168

L'indexation du social dans le texte de Zadi procède par une analyse de la crise sociopolitique que vit la Côte d'Ivoire, pays du poète. Celle-ci s'achève sur une note d'espoir pour des lendemains meilleurs.

2-3-3/ les récriminations personnelles

Le texte poétique de Zadi s'enracine aussi dans son moi. Cet enracinement lui permet d'aborder certaines récriminations qu'il a. Dans *Fer de lance* ceci apparaît avec le pilier de Zatory, une contrée à laquelle le poète reproche une injustice qui le conduit à la maudire et à souhaiter le pire pour elle.

2-3-3-1/ la malédiction de Zatory

Le poète évoque d'abord son désir de se rendre à Zatory :

*Conduis-moi jusqu'à Zatory
Que je parle à l'aïeul Gnablè
Que je parle au chef Dagrou
Que je parle à Sèkya le maître des Initiés
(...)
Que le parle à zoukou
Loognon Zoukou l'apre héros de la drole de guerre
Et que vers l'ombre de l'ancetre Lékpa
S'élève mon courroux.
Je veux troubler...perturber
Leur rendre amère à leur bouche leur propre salive à ceux
de Zatory F de l p.147*

Il émet ce souhait dans l'ultime intention de régler des comptes à cette contrée et à ses habitants. Il veut les faire souffrir afin qu'ils paient pour ce qu'ils ont fait. C'est pourquoi il maudit Zatory dans son texte :

*Ah ! La danse du pire et du rire
Troublons gaiement Dowré
des vers de terre le sommeil stupide
des canaris de fétiches le sommeil stupide
des fines étoiles le sommeil stupide
du gombo des sauces le sommeil stupide
du bangui qu'on y boit le sommeil stupide
du sang
Sang
Sang
du sang qu'on y marchande le
sommeil
stupide.
SOLEIL F de l p.150*

Ouiii

*L'œil cyclone au réveil des intempéries qui les engloutiront
Tous, ceux de Zatory à Zatory et avec eux eux, le petit
homme
Au cœur de roc !
Eclipse de soleil sans semonce
NUIT
Toutes les forces des ténèbres au rendez vous de décembre F
de l p.158*

Le poète finit par exposer les motifs de ses griefs personnels contre Zatory. La raison principale est le reniement dont il fut et continue d'être l'objet de la part de ceux de Zatory, contrée à laquelle il estime appartenir.

2-3-3-2/ le reniement de Zatory

Les raisons du courroux du poète sont aussi exprimées dans son œuvre :

*Je n'étais qu'un rêve de Dieu quand ils me renièrent
J'étais dans le sein de ma mère quand ils me renièrent
ceux de Zatory du lignage Gbazi à grand Zatory
J'étais au berceau quand ils me renièrent renièrent quand ils
me renièrent
(...)
Depuis
Ma tête a blanchi comme à Korhogo les champs de coton
par temps de grand soleil
Et voilà qu'ils me renient Dowré F de l. p.151*

Les raisons du courroux sont ainsi exposées. Depuis sa conception jusqu'à l'obtention d'une tête blanche à l'image des champs de coton, signe de maturité en passant par sa tendre enfance, le locuteur a vécu une frustration : celle d'être renié par

certains des siens. La mise en évidence de ce pilier thématique consacre l'idée que la production poétique porte toujours la marque de l'expérience personnelle de son élaborateur.

3/ La thématisation chez Senghor

La thématisation chez Senghor exploite les thèmes de la concorde, de l'amitié et de la fraternité supra-raciale. Elle célèbre également les figures emblématiques de l'histoire sans toutefois omettre la beauté.

3-1/ La concorde

La concorde désigne surtout la paix et l'harmonie résultant de la bonne entente entre les constituants d'un groupe donné. Dans l'œuvre de Senghor elle se manifeste d'abord dans l'identification du locuteur à la saison qu'il célèbre dans l'élégie des Alizés :

*Je chanterai le mufle humide et robe de blanche et croissant
d'or de ma génisse
A la toussaint d'Enfance, chanterai le retour des Alizés. E m
p.9
Mes amis oh ! Voici les alizés, les vrais alizés sur leurs ailes,
Mer et ciel.
Comme des anges, ils arrivent des Canaries, mais ils
partirent
Des Açores, de je ne sais quelle île encore
(...)
Et pendant trente jours, soufflèrent sifflèrent les Alizés sur
Leurs ailes rythmées.*

*Et c'était douceur dans les rues, sur les places et dans les
Classes. C'était concorde dans les cœurs. E m p.12*
Joie de délivrance !
D'échapper aux ventouses des humidités primordiales, et
Des chaleurs et des humeurs, du sang du sperme
Joie de la liberté !
Comme le lézard bleu à tête jaune, jouir du soleil bleu de la
Fraîcheur des eaux
De la fraîcheur des Alizés la nuit, quand sous les draps noirs
On les entend longuement murmurer alentour des hautes
Terrasses. E m p.13

La concorde se manifeste également dans les rapports d'amitié et de fraternité qui lient les hommes quel que soient leurs origines raciales et leurs convictions religieuses ou idéologiques. *L'élégie pour Georges Pompidou* constitue l'illustration de cette profession de l'amitié universelle :

*Ami, si je te chante par-delà les haines de race et delà les
murs
idéologies
C'et pour bercer l'enfant blanc.*
 (...) *Georges ami, toi qui avais déjà le masque blanc sur le
visage*
 (...) *Ainsi qu'à ceux qui aimèrent leur terre : leur peuple*
Et tous les peuples, toutes les terres dans un
amour œcuménique
Et qui tinrent fidélité à leurs amis. Amis, quand tu seras au
Paradis
Avec saint Georges, je te prie de prier pour moi
Qui suis un pécheur d'avoir tant aimé : amabam amare.
 (...) *Donc bénissez mon peuple noir, tous les peuples à peau*
brune à peau beige
Souffrant de par le monde, tous ceux que tu relevas fraternel,
ceux que tu honoras
Qui étaient à genoux, qui avaient trop longtemps mangé le

*pain amer, le mil le riz de la honte les haricots :
Le nègres pour sûr le arabes, les juifs avec, les indo
Chinois, les Chinois que tu as que j'ai visités
-pour les Grands Blancs aussi pendant que nous y sommes,
Priez, avec leurs super-bombes et leur vide, et ils ont
besoin d'amour. E m p.54/55*

La fin de *l'Elégie pour Martin L. King* qui suit, traduit cette fraternité que chante le poète :

*Non sans tourments. Je chante avec mon frère
La Négritude debout, une main blanche dans sa main
vivante
Je chante l'Amérique transparente, où la lumière est poly-
phonie de couleurs
Je chante un paradis de paix. E m p.41/42.*

La vision du poète est de faire naître une fraternité qui parte au-delà des différences raciales. Une fraternité qui bénéficie de la pluralité des couleurs et des races. Il prône une humanité de complémentarité où les différences soient richesses et non sources conflictuelles.

3-2/ Grandes figures emblématiques

Senghor accorde un point d'honneur à la célébration des grandes figures emblématiques de l'histoire universelle qu'elles ont marqué d'une empreinte indélébile. Il s'agit notamment de *Martin Luther King* :

*Parmi les coiffures altières, parmi l'éclat des dents dans le
panache
Des rires des boissons. Soudain
Je me suis souvenu, j'ai senti lourd sur mes épaules, mon*

Cœur, tout le plomb du passé
J'ai regardé j'ai vu les robes fanées fatiguées sous le sourire
Des signares des linguères.
Je vois les rires avorter...
Je revois martin Luther King couché, une rose rouge à la
gorge
Et je sens dans la moelle de mes os déposées les voix et les
Larmes, hâ déposé le sang...
Inutiles, je sens qu'aujourd'hui, mon peuple je sens que
Quatre avril tu es vaincu deux fois mort, quand martin
Luther king.
Linguères ô Signares mes girafes belles, que m'importent
vos
Mouchoir et vos mousselines
Vos finettes et vos fobines, que m'importent vos chants si ce
n'est pour magnifier
MARTIN LUTHER KING LE ROI DE LA PAIX ? E m p.35

La louange adressée à Luther King est liée à ses qualités humaines, son engagement pour les minorités, les indigents pour qui il a sacrifié sa vie ce que traduit la séquence suivante :

C'était donc la quatre Avril mil neuf cent soixante-huit
Un soir de printemps dans un quartier gris, un quartier
Malodorant de boue d'éboueurs
Où jouaient au printemps les enfants dans les rues,
fleurissaient
Le printemps dans les cours sombres
Jouaient le bleu murmure des ruisseaux, le chant des rossi
gnols dans la nuit des ghettos
Des cœurs. Martin Luther King les avaient choisis, le motel
le
Quartiers des ordures les éboueurs... E m p.38

Outre Martin Luther King, Senghor chante aussi les mérites et la grandeur des héros de la mythique ville de Carthage :

Et sur toi Hannibal, ...
J'appelle la charge de foudre et les éclairs sur ton front

*Gauche, toi le sourire hellène sur la puissance des Barcides.
La puissance du Nord, tu fus près de la crouler
Qui étendait toutes les serres de ses aigles d'or, avançant
Sans césure de se murs massifs de légions.
Tes éléphants blindés oh ! Je les salue, qui dévalent les
Montagnes des neiges.*

*(...)
Sur le coup de l'Afrique notre, jamais tu n'as posé ton pied.
Les Gétules et les Libiens, les Numides et Nasamons, les
Massyles et Massaesyles, les Maures
Les Garamantes à la peau de daim noir et de soleil, à l'ex-
Trême Occident les éthiopiens, compagnons fidèles
d'Atlas
Tu les as tous reconnus de ta race. Et les Ibères avec les
Berbères. Que ne t'eût imité Carthage ? E m p.47*

*(...)
Je ne lamente pas ta défaite Hannibal. La mort en Bithynie
Te trouva debout
Héros sans ombre*

*(...)
Je ne chante pas ton courage : en lettre d'or et sur le marbre
Noir Hannibal je rythme ta passion aux yeux de lynx. P 48
Jugurtha Jugurtha, mon héros mien enfin, et mon Numide
Dans la jeunesse de matin soleil, m'a frappé ta beauté, celle
De ton regard d'or blanc*

*(...)
Je ne dis pas tes yeux d'acier et d'azur, ton menton de proue
Ni ne loue ton combat de léopard contre le mastodonte blanc
-pourtant quelles moissons furent couchées, et pas en
Perte pure !
Or je chante après la vaillance, panachée au cœur du
combat
L'honneur je chante, et la susceptibilité
Mais les paroles de paix transparentes et ton sourire d'aube.
Je salue ton salut à l'Afrique : aux faces noires d'ivoire
Comme aux visages vermeils.*

*(...)
Ce soir, où tu salues l'Afrique d'un seul salut de tes deux
Mains unies
Je te salue de ton salut de paix, toi combattant ultime ! E m
p.49/50.*

3-3/ La thématique de la beauté

La thématique de la beauté chez Senghor est étroitement liée à la femme dont les qualités physiques sont ressorties. La preuve à ces propos ressort des fragments suivants :

*Ta peau de bronze bleu de nuit bleue sous la lune, ta peau
Couleur odeur d'huile de palme
Tes aisselles de broussailles qui fument, où je brûle l'encens
De mon amour.
Je me rappelle ton corps de sourire et de soie grège aux
Caresses de la tendresse
Hâ ! Aux abîmes de l'extase, ton corps de velours de
fourrures,
La toison de ton vallon sombre à l'ombre du tertre
sacré.
Un matin donc, arrivèrent en courant isabelle la belle aux
Yeux de transparence bleue, Soukeïna de soie noire, sourire
De soleil sur les lèvres de mer ! E m p.12*

Le processus de thématisation dans les ouvrages du corpus conduit à l'établissement d'un panthéon des grandes figures essentiellement africaines chez Zadi, mais mixtes chez Senghor. Ce panthéon consacre la vénération d'êtres de valeur. Au-delà de ces personnages ce sont des valeurs et des principes dont les poètes souhaitent la perpétuation qui sont mises en évidence. Les qualités de bravoure de détermination de conviction et de dévouement à la cause du peuple et plus largement de la cause du genre humain. La canonisation de ces héros contemporains mythiques ou tout simplement historiques répond donc à un souci de célébration de modèles de vertu digne d'imitation et de vénération.

L'on aboutit à une célébration qui est une victoire sur la mort. Les poètes chantent des disparus, des êtres chers pour qu'ils vivent à jamais. Par cette célébration, la poésie rend, donne une nouvelle existence aux êtres et aux choses. Ils échappent à la mort de l'oubli.

La thématization aboutit également à l'élaboration de position et de proposition sur des éléments factuels ou artistiques. C'est dans ce sens que l'on note les thèmes de dénonciation des faits comme l'esclavage, la colonisation, le néocolonialisme le manque de sincérité dans les rapports des Occidentaux qui ont utilisé le paravent religieux pour investir les terres africaines tel que cela apparaît dans la séquence ci-dessous :

*Yahweh
L'Afrique te parle par ma voix
Car me revient l'immense épidémie de vautours
-la blanche Europe nous arrivant sur les ailes de
l'Esprit
Saint et traînant par-devers elle la grenade ventrue et
La bouche de feu-
Très tôt les patriarches rêvèrent de l'événement
Et l'annoncèrent dans la brune des oracles
Sagement, sagement ils conseillèrent la paix
Rien que la paix
Dis moi Yaweh
S'ils péchèrent alors par xénophobie ?
La parole des sages ne trouva nul écho dans ce peuple
Les criquets s'abattirent
Les criquets blancs et roses de leurs rudes casernes
Et ils riaient, Dieu, leurs prêtres et prélats
Et souriait pour me narguer la Sainte Europe. F de l p.47*

Dans la même veine, les méfaits et autres abus des dirigeants africains ne sont pas exclus de la dénonciation et il en est de même pour les questions de racisme.

4/ la thématisation chez Birago Diop

4-1/ Le temps

Un facteur important chez Birago Diop est le temps. Il présente celui-ci comme un phénomène ambivalent. Dans le même temps qu'il convoie la finitude, il est source d'espoir. Lisons le poème *Fin d'année* et le dernier tercet du poème *Espoir* pour mieux cerner cette idée :

*Le ciel est grisâtre et froid
Pâle le soleil grelotte ;
Morne mon rêve sanglote,
Tout désir est mort en moi.*

*Seule auberge au fond d'un bois,
Mon cœur héberge un seul hôte
Qui démolit et lui ôte
Tout ce qui fut autrefois.*

*Tout est mort et tout est cendres
Les doux baisers, les mots tendres
S'estompent au fond du cœur.*

*Goutte à goutte choient les pleurs
Et l'Espoir trop las d'attendre
S'éteint loin de la rumeur. L et l. p.21*

Et

*Mais dans le Futur que hante leur Misère
Plane encor l'Espoir Baume liminaire
Vainqueur du Destin, créateur d'Eternel. L et l p.54*

Deux dimensions fondamentales apparaissent à la lecture de ces extraits de l'œuvre de Birago Diop. Elles sont perceptibles à partir de leur rapport à l'espoir. Le temps qui se révèle dans le titre *Fin d'année* entraîne la fin de l'espoir qui s'éteint comme une flamme qui manque d'oxygène. Dans la seconde séquence, la notion évocatrice du temps est le *Futur*. Contrairement à la première séquence, la seconde présente le temps comme facteur de perpétuité, d'éternité. C'est de là que découle l'approche ambivalente du temps qui traverse l'œuvre de Birago Diop.

La fuite du temps est source de souffrance et de tourment :

*Le long isolement
Pèse sur un cœur
Que la fuite du temps
Remplit de frayeur L et l p. 14*

Ces tourments sont consécutifs au fait que la fuite du temps marque la fin des moments agréables tel que cela apparaît dans la séquence ci-dessous :

Car le temps est parti portant je ne sais où

*Tout ce que j'eus en moi de tendre et de sincère :
Echos d'un murmure et reflets d'un souvenir,
Mes rêves les plus doux, mes plus fougueux désirs. L et l p.*

4-2/ Les croyances

Leurre et lueurs donne également un aperçu sur certaines croyances africaines. Parmi celles-ci, l'on a la foi dans les rites propitiatoires. Le poème *Viatique* dévoile un aspect de cette croyance :

*Avec ses trois doigts rouges de sang,
de sang de chien,
de sang de taureau,
de sang de bouc,
Mère m'a touché par trois fois.
Elle a touché mon front avec son pouce,
Avec l'index mon sein gauche
Et mon nombril avec son majeur.
(...)
depuis je vais
je vais par les sentiers
par les sentiers et sur les routes,
(...)
Et lorsque j'approche les méchants,
les hommes au cœur noir,
Lorsque j'approche les envieux,
les hommes au cœur noir
Devant moi s'avancent les Souffles des Aïeux. L et l p. 71*

Le rite exécuté par la mère envisage d'obtenir des Aïeux la protection du fils où qu'il soit et quel que soit le danger auquel il est confronté.

L'on a aussi la croyance en l'omniprésence de la vie. Là, le poème *Souffle* donne une illustration. Ici, le poète atteste que les Choses et les Etres sont dotés d'une voix qu'il faut écouter. Pour lui, c'est à travers ces éléments que les ancêtres parlent aux vivants. C'est pourquoi il est convaincu que les morts ne sont pas morts.

L'univers de référence des œuvres du corpus imprime à celle-ci des valeurs et des systèmes de pensée que sont les idées, les sentiments et les intentions du locuteur. En clair, c'est la vision du monde, les opinions, les prises de position du sujet énonciateur que cet univers révèle. La production poétique de nos auteurs de référence est affective parce qu'en rapport avec des questions psychologiques, intellectuelle parce que prompt à la systématisation à la rationalisation enfin elle est sensibilisatrice parce que portant toujours les rudiments pour la défense d'un intérêt et constitue dans la vie sociale ou politique le substrat de tout combat, de toute action. Les traces sociales qui véhiculent les sentiments, les idées et les prises de positions dans les œuvres du corpus permettent de déterminer divers ensembles. Il s'agit notamment de l'idéologie anti-impérialiste, de la défense de principes humanistes, de l'ambivalence du temps, de la mise en évidence de considérations religieuses négro-africaine.

CONCLUSION GENERALE

Au terme de cette réflexion sur l'élaboration poétique analysée à partir des œuvres *Fer de lance* de Zadi Zaourou, *Elégies majeures* de Léopold Sédar Senghor et *Leurres et lueurs* de Birago Diop, il est plausible de dire que deux facteurs président à toute composition poétique. Ce sont l'inspiration et le travail technique de mise en forme. De ces éléments indispensables, seul le travail technique de composition est susceptible d'être analysé sur des bases scientifiques dans la mesure où il offre une structure dont les mécanismes peuvent être étudiés. La première partie de cet exercice a été consacrée à l'étude théorique de ces mécanismes de fonctionnement de l'élaboration poétique.

Il est ainsi établi qu'en premier chef, le poète dispose de l'élément linguistique pour son travail. Plus précisément, c'est le mot, projection sur la chaîne parlée du signe linguistique qui constitue la matière première. Cela est attesté, aussi bien par les poètes que par les poéticiens qui ont la responsabilité de réfléchir sur les conditions générales et spécifiques de la production des œuvres littéraires et surtout poétiques.

Si le mot est le premier facteur de l'élaboration poétique il n'est véritablement opérationnel que par le travail du poète qui a la responsabilité de sa sélection et de son arrangement dans les séquences verbales empreintes de poéticité et lui permettant de disposer des qualités caractéristiques du don poétique dont notamment l'autonomie et la multivalence. C'est par lui qu'il atteint le stade de mot poétique qui, selon Barthes,

« brille d'une liberté infinie et s'apprête à rayonner vers mille rapports incertains et possibles. Les rapports fixes abolis, le mot n'a plus qu'un projet vertical, il est comme un bloc, un pilier qui plonge dans un total de sens, de réflexes et de rémanences.²⁵¹ »

Il apparaît clairement que l'aptitude des structures linguistiques à produire la poéticité est fondamentalement liée aux jeux opérés par le poète sur le mot dont les aspects sensibles et intelligibles sont mis à contribution.

Mais, de façon spécifique, les poètes du corpus, parce qu'étant des écrivains africains francophones, ont la particularité d'être plurilingues et donc multiculturels. Cette autre variable dont il faut absolument tenir compte dans l'étude du processus d'élaboration poétique exige une approche prenant en compte les données sociolinguistiques, sociohistoriques et même des données identitaires comme facteurs déterminants dans la création poétique en plus du facteur purement linguistique.

Ces facteurs généraux et spécifiques ont permis de décrire le fonctionnement du mot, matière essentielle de l'élaboration poétique. Les mécanismes qui confèrent au mot son statut poétique dans le cadre dans lequel nous évoluons, en un mot, le processus de poétisation du mot procède d'abord d'un décroisement isotopique. Il instaure ensuite un mode d'arrangement stylistique des unités lexicales engagées dans la chaîne parlée qui se substitue à l'organisation syntaxique ordinaire. Enfin, il procède par l'usage d'unités lexicales qui font

²⁵¹ M. Aquien et G. Molinié ; op. cit. p. 594.

saillance par leur imprévisibilité et qui constituent par conséquent des traits de style. Trois concepts sont susceptibles de rendre compte de chacune de ces voies de poétisation du mot. Ce sont respectivement les concepts d'aventure du mot qui procède du processus de décroisement isotopique, Le concept d'identité remarquable qui découle des unités lexicales perceptibles du fait de leur capacité à évoquer des phénomènes d'interaction sociolinguistique, sociohistorique et socioculturel ou purement sociologique, Le concept de syntaxe stylistique qui procède de la disposition, de l'arrangement orienté des unités lexicales intervenant dans la construction de la séquence poétique.

Ces trois concepts permettent de comprendre le fonctionnement des textes francophones qui sont un cadre de fusion générique, d'interconnexion entre les diverses entités de l'univers, de parole figurale, de manifestation de polylinguisme ou de multilinguisme, de jeux intertextuels, de relation entre différentes sphères culturelles.

C'est sur la base de ces principes théoriques que l'analyse du corpus a été possible. Le travail opéré sur le mot et qui est source de poétisation se dévoile dans les œuvres de références sous divers registres. Le décroisement isotopique a pour conséquence la mise en aventure du mot. Celle-ci se manifeste en ceci que les mots cessent d'être rivés à leur sens fondamental. Ils sont, en quelque sorte, libérés de la prison du discours référentiel. Ils s'échappent donc de leur univers sémantique originel et intègrent des structures verbales originales par les

fluctuations sémantiques, par les innovations esthétiques auxquelles elles donnent cours.

L'aventure des mots du corpus instaure une densité sémantique dont le fondement réside dans les modes de pensée par analogie mais aussi par contiguïté. Ces deux modes qui résument les mécanismes d'arrangement du discours fondent respectivement les procès métaphorique, métonymique et leurs variantes. Ces procès sont les générateurs du discours imagé qui caractérise les ouvrages du corpus. Ils sont également la source de la fusion sensorielle ou d'interconnexion générée par les synesthésies. Enfin ils sont responsables de processus de poétisation du référent mais aussi des processus d'abstraction et de concrétisation qui consiste à présenter sous la forme matérielle une notion ou une réalité abstraite ; ou dans le sens contraire, à présenter dans une dynamique d'abstraction un fait, une chose. L'analyse du mot en aventure intègre le cadre général de l'analyse structurale qui consiste en une description structurale et sémantique. Le corpus, par ce procédé, est étudié de façon immanente sans recours à des références extérieures.

Foisonnent également dans le corpus de nombreuses unités lexicales qui, par leur caractère d'éléments marqués sur le plan sociolinguistique ou sociohistorique, suscitent l'attention du lecteur. C'est le domaine des interférences lexicales qui constituent, dans un cadre de poétique francophone, un palier privilégié de l'écriture poétique. Ces unités interférées constituent l'un des fondements de la dimension polyphonique du texte francophone en général et des ouvrages du corpus en

particulier. Dans lesquels ouvrages interagissent divers pôles linguistiques mais aussi et surtout divers univers symboliques. Ceux-ci sont l'expression parfaite du statut de nos poètes de référence qui sont plurilingues et multiculturels. Le corpus porte, pour ces raisons et dans le même temps, les éléments de la culture originelle des auteurs et ceux de la culture d'adoption et donc de la langue française, langue d'écriture.

Un dernier terme caractéristique de la création poétique dans les ouvrages du corpus reste celui de la syntaxe stylistique. Il s'agit dans ce cadre d'une écriture para grammaticale qui confère au discours poétique un caractère tabulaire dans lequel les éléments se correspondent et se répondent non seulement dans la dimension horizontale mais également dans le sens vertical. C'est le domaine de l'accentuation du message poétique à partir de sa structure, de la disposition des unités lexicales sélectionnées. La structure devient ainsi perceptible par le fait des relations de correspondance, de parallélisme et d'opposition qui lient entre eux les éléments lexicaux constitutifs de la séquence.

Cette analyse du corpus a permis de percevoir deux axes fondamentaux dans le mécanisme d'élaboration poétique. Dans un premier temps, il y a une manœuvre de manipulation lexico sémantique qui opère dans une dynamique essentiellement intra textuelle. Ce premier axe n'agit que sur la multitude des relations internes au texte. Il mise d'abord sur les relations qu'entretiennent les éléments constitutifs de la séquence entre eux. Il joue ensuite sur les relations des éléments à l'ensemble du

texte. Dans cette logique, chacun des termes ne tirent sa valeur poétique que de ses rapports avec les autres termes co-présents.

Dans un second temps, il se dégage un mode opératoire qui part du texte c'est-à-dire des éléments présents en contexte mais qui nécessitent l'intervention d'un ailleurs, d'un hors texte indispensables à la perception exacte du segment textuel. L'analyse doit donc prendre en compte les facteurs socioculturels historiques symboliques, et parfois même pulsionnels.

Ces deux dimensions engendrent une interpénétration phénoménologique qui brise les barrières entre les étants et qui établissent par ailleurs la plurivocité du corpus.

Tous ces facteurs de poétisation sont dotés d'un rendement stylistique et esthétique dont l'étude met en évidence les canons de la création poétique chez nos auteurs francophones que sont Zadi Senghor et Birago. Ce rendement réside surtout dans la beauté des encodages imagiers, en général, et métaphoriques en particulier. Ces divers éléments qui sont la manifestation du don poétique concourent à donner au discours le statut de parole poétique. Celui-ci n'est plus essentiellement informatif, mieux le pôle informatif s'amenuise au profit de la tendance émotive, sensible. Ce qui conduit à une parole figurale, allusive et même symbolique. Ces caractères déterminants de la parole poétique sont fondés sur les rapports analogiques que le don poétique instaure ou découvre entre les composantes de l'univers. Relations analogiques qui sont surtout caractérielles,

causales ou physiques mais également symboliques et culturelles.

Le rendement se situe aussi dans la capacité de l'écriture poétique francophone à revitaliser le patrimoine esthétique originel des poètes. Les ouvrages du corpus sont donc le lieu de résurgence de mythes ou de cosmogonies du terroir. La création poétique devient alors un cadre de réactualisation de la poésie orale africaine traditionnelle qui est surtout héroïque, sacrée ou magico religieuse, lyrique, laudative et panégyrique. Par cela, la création poétique chez nos poètes de référence est le cadre d'expression d'une spécificité esthétique, d'une identité esthétique mais aussi culturelle voire même sociologique.

Enfin la création poétique francophone s'élabore dans un contexte de pluralité linguistique. Or il est avéré que :

« chaque langue décrit un paysage, raconte une histoire et exprime un génie tous spécifiques et liés entre eux par un merveilleux accord. Chaque idiome condense un folklore²⁵² ».

Une telle approche confère un statut particulier aux faits de langue produits par des locuteurs ayant, du fait de contingences sociopolitiques ou culturelles, acquis plusieurs idiomes. Du coup, leurs productions langagières en général et littéraires en particulier sont marquées par l'action simultanée d'au moins deux univers socio linguistiques, culturels et symboliques. Pour les poètes francophones qui constituent notre

²⁵² Gérard Genette ; op. cit. p. 181

champ d'étude, ces effets de langues sont révélateurs d'effets d'identité aussi bien linguistique que culturel.

En dernier temps, la poésie francophone telle qu'élaborée par nos trois auteurs part du principe qu' « *Au commencement est le Verbe* » dont la puissance créatrice est génératrice d'une poésie marquée par un enrichissement du matériau linguistique qui procède par les interférences linguistiques et autres néologismes dont *Fer de lance* constitue un cadre de mise en évidence, une densité particulières des mots avec les jeux intertextuels, la mise en valeur des mots par les procédés de style et autres procédés imagiers.

De tous ce processus de poétisation il découle de grandes tendances de la poésie. Ces grandes orientations de la poésie englobent aussi bien la dimension sémantique qu'esthétique. Elles se manifestent dans le constant souci de la forme combinée au fond qui fonde l'importance accordée au travail poétique ; dans l'expression de la sensibilité et de la subjectivité à travers les thèmes de l'amour, de la mort, de l'angoisse existentielle, de la solitude ; dans la mise en évidence du don poétique qui permet au poète de décoder l'invisible et d'accéder à l'essence véritable des choses. Enfin elles se manifestent dans l'expression de convictions et d'engagements idéologiques et de prises de positions dans la société. C'est ainsi que l'œuvre de Zadi est l'expression de ses engagements politiques qui prônent une Afrique libre avec des dirigeants exemplaires guidés par l'éthique, la morale et les valeurs cardinales qui caractérisent les peuples d'Afrique noire. Senghor, lui, crée une poésie à vocation

universelle ayant l'espérance comme trame. Toute fois, les deux se rejoignent au niveau des références à la culture africaine et à la revalorisation du patrimoine esthétique africain mais aussi les sujets historiques faisant référence à l'histoire récente ou mythique de l'Afrique.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

Zadi (Z.), *Fer de lance*, Nouvelles Editions Ivoiriennes/Neter, Abidjan, 2002.

Léopold (S.S.), *Elégies majeures*, Paris, Seuil, 1979.

Birago (D.), *Lueurs et leurres*, Paris, Présence Africaine, 1960.

// SCIENCES DU LANGAGE

1/ LINGUISTIQUE

ALEXANDRE (P.), *Langue et langage en Afrique noire*, Paris, Payot, 1967.

AUERBACH (E.), *Mimésis, la représentation de la réalité*, Paris, Gallimard, 1978.

AUSTIN (J-L.), *Quand dire c'est faire*, Seuil, Paris, 1970.

BENVENISTE (E.), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

BUILLES (J.M.), *Manuel de linguistique descriptive*, Paris, Nathan, 1990.

CHISS (J.L.) FILLIOLET (J.) Et MAINGUENEAU (D.), *Linguistique française communication, syntaxe poétique*, Paris, Hachette, 1992.

CHOMSKY (N.), *Langue, linguistique, politique*,

- Paris, Flammarion, Château, 1977.
- CONRAD (B.), Linguistique fonctionnelle et
linguistique objective, Paris, P.U.F, 1976.
- DUCROT (O), Le structuralisme en linguistique,
Paris, Seuil, 1968.
- FABBRE (P.), BAYLON (C.), Initiation à la linguistique
Paris, Nathan, 1998.
- CORNEILLE (J.P.), La linguistique structurale, sa
portée, ses limites, Paris, Larousse, 1976.
- DELAS (D.), FILLIOLET (J.), linguistique et
poétique, Paris,
Larousse, 1973.
- DUCROT (O.), Les mots du discours, Paris, Minuit
1973.
- ESSONO (J.M.), Précis de linguistique générale, Paris,
Harmattan, 1998.
- FOUCAULT (F), Les mots et les choses, Paris,
Gallimard, 1966.
- GENETTE (G.), Figures 1, Paris, Seuil, 1966.
Figures 2, Seuil, Paris, 1972.
- JAKOBSON (R.), Essais de linguistique générale.
Rapports internes et externes de
langue, Paris, Minuit, 1973.
Essais de linguistique générale,
Paris, Minuit Paris, 1986 /1963.
Six leçons sur le son et le sens,
Paris, Minuit, 1976.

- JOURBERT (L.J.), La poésie, Armand Colin, Paris, 1998.
- KRISTEVA (J.), Le langage, sous la direction de Bernard Pottier, Paris, Retz, ' les encyclopédiques du savoir moderne, 1973.
- MANGUENEAU (D.), Eléments de linguistique par le texte, Paris, Bordas, 1990.
- MARTINET (A.), Eléments de linguistique générale, Armand Colin, Paris, 1986.
Le langage (sous la direction de) Paris, Gallimard, 1968.
- MOUNIN (G.), Sept poètes et le langage, Paris, Gallimard, 1998.
- ORECCHIONI (C.K.), L'énonciation et l'implicite, Paris, Armand Colin, 1986.
- PICOCHÉ (J.), Précis de lexicologie française, Paris, Nathan, 1992.
- POTTIER (B.), Linguistique générale, Paris, Klincksieck, 1974.
- SAUSSURE (F.), Cours de linguistique générale, Paris, Payot, 1969.

2/ POETIQUE

- ARISTOTE, La poétique, éd. Belles lettres pour la tradition des extraits de Platon et d'Aristote, Librairie Générale française,

- Paris, Seuil, 1990.
- BACHELARD (G.), La poétique de l'espace, .PU.F,
Paris, 1981.
- BARTHES (R.), Le degré zéro de l'écriture, Seuil, Paris,
1972.
- Le plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973.
- COHEN (J.), Structure du langage poétique, Paris,
Flammarion, 1966.
- Le haut langage : Théorie de la
poéticité, Paris, Flammarion, 1979.
- FONTANIER (P.), Figure du discours, Paris,
Flammarion, 1968.
- GLISSANT (E.), L'intérieur poétique, Paris, Seuil, 1969.
- GREIMAS (A.J.), Essais de sémiotique poétique, Paris,
Larousse, 1972.
- JELMSLEV (L.), Prolégomènes à une théorie du
langage, Paris, Minuit, 1971.
- JAKOBSON (R.), Questions de poétique, Paris, Seuil,
1973.
- KRISTEVA (J.), La révolution du langage poétique,
Paris, Seuil, 1974.
- LARTHOMAS (P.) Notions de stylistique générale,
Paris, P.U.F, 1998.
- MESCHONNIC (H.), Pour la poétique 1, Paris,
Gallimard, 1970.
- Milly (J.), Poétique des textes, Paris, Nathan, 1992.

- MOLINIE (G.), *Eléments de stylistique française*,
Paris, P.U.F, 1987.
La stylistique, Q.S.J, n° 646, P.U.F,
1989.
- MOUNIN (G.), *La communication poétique*, Paris,
Gallimard, 1971.
- RIGOLOT (F.), « Le poétique et l'anaphorique » in
Sémantique de la poésie, Seuil, Paris,
1979.
- SUHAMY (M.), *La poétique*, Paris, P.U.F, QSJ, 1986.
- TODOROV (T.), *Poétique : qu'est-ce que le
structuralisme*, Seuil, Paris, 1973.

3/ SEMANTIQUE

- ALLAEU (R.), *La science des symboles*, Paris, Payot,
1982.
De la nature des symboles, Paris,
Flammarion, 1958.
- BENOIST (L.), *Signe, symbole et mythes*, QSJ
n°1605, Paris, 1979.
- CHOMSKY (N.), *Essais sur la forme et le sens*, Paris,
Seuil, 1980.
- CHOMSKY (N.), *Question de sémantique*, Paris, Seuil,
1973.
- FABRE (P.), BAYLON (C.), *La sémantique*, Paris,
Nathan, 1978.
- GREIMAS (A.J.), *Du sens. Essais de sémiotique*,

- Paris, Seuil, 1970.
- Essais de sémiotique poétique, Paris, Larousse, 1972.
- GUERN (M.), Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Paris, Larousse, 1973.
- MECZ TAMBA (I.), La sémantique, Q.S.J, Paris, P.U.F, 1988.
- Le sens figuré, Paris, P.U.F, 1981.
- MICHEL (P.), Les grands écrivains français par la dissertation. XIXe siècle. La poésie symboliste des précurseurs à Baudelaire, Paris, Ed. Foucher, 1931.
- NYCKEES (V.), La sémantique, Paris, Berlin, 1996.
- ORECCHIONI (C.K.), La connotation, Lyon, P.U.L, 1972.
- RIFFATERRE (M.), Sémiotique de la poésie, Paris, Seuil, 1983.
- TODOROV (T.), Symbolisme et interprétation, Paris, Seuil, 1978.
- Théories du symbole, Paris, Seuil, 1985.
- Qu'est-ce que le structuralisme, Paris, Seuil, 1968.
- UMBERTO (E.), Les limites de l'interprétation, éd. Grasset et Fasquelle, 1992.
- L'œuvre ouverte, Paris, Seuil, 1965.

4/ STYLISTIQUE

- BACKRY (P.), Les figures de style, Belin, Paris, 1966.
- BALLY (C.), Traité de stylistique française, Paris, Klincksieck, 1951.
- COGARD (K.), Introduction à la stylistique, Paris, Flammarion, 2001.
- COHEN (J.) Structures du langage poétique, Paris, Seuil, 1966.
- Le haut langage : Théorie de la poéticité, Paris, Flammarion, 1979.
- COURTES (J.), Le conte populaire, poétique et mythologies, Paris, 1986.
- CRESSOT (M.), Le style et ses techniques, Paris, P.U.F, 1966.
- DELCROIX (M.), Introduction aux études littéraires, méthode du texte, Paris, Duculot, 1987.
- DELOFFRE (F.), Stylistique et poétique française, Paris, Sedes, 1970.
- FROMILHAGUE, SANCIER-CHATEAU (A.), Introduction à l'analyse stylistique, Paris, Dunod, 1996.
- GARDES-TAMINE (J.), Stylistique, Cursus, Paris, Armand Colin, 1992.
- Groupe U, Rhétorique de la poésie, Paris, Seuil, 1990.
- Pour une rhétorique de l'image, Paris, Seuil, 1992.
- GUIRAUD (P.), La stylistique, Paris, Klincksieck, Paris,

- 1975.
- HENRY (A.), Métonymie et métaphore, Paris,
Klincksieck, 1971.
- DU MARSAIS (C), Les tropes ou les différents sens,
Paris, Flammarion, 1988.
- MOLINIE (G.), Eléments de stylistique française,
Paris, PUF, 1997.
La stylistique, Paris, PUF, 1977.
La stylistique, QSJ n° 646, Paris,
1989.
- MOREAU (F.), L'image littéraire, Paris, Sedes, 1982.
- RICOEUR (P.), La métaphore vive, Seuil, Paris, 1975.
- RIFFATERRE (M.), Essais de stylistique structurale,
Paris, Flammarion, 1971.

III/ ETUDE SUR LA POESIE

1/ LA VERSIFICATION

- AQUIEN (M.), La versification, Paris, P.U.F, Q.S.J,
1990.
- BONARD (H.), Procédés annexes d'expression, Paris,
Magnard, 1986.
- CORNELIER (S.D.), Théorie du vers, Paris, Seuil, 1982.
- DELAS (D.), Guide méthodique sur la poésie,
Paris, Picard, 1981.
- DELBROUILLE (P.), Poésie et sonorités, Paris, les
belles lettres, 1961.
- DESSONS (G), Introduction à l'analyse du poème,
Paris, Bordas, 1991.
- EL WERT (W.T.), Traité de versification française,
des origines à nos jours, Paris,
Klincksieck, 1965.
- GAUTHIER (M.), Système euphonique et rythmique
du vers français, Paris, Klinckseick,
1874.
- GRAMMONT (M.), Le vers français, ses moyens
d'expression, son harmonie, Paris,
Delagrave, 1967.
- GUIRAUD (P.), La versification, Q.SJ, n°1977, Paris,
P.U.F, 1970.
- JAFFRE (J.), Le vers et le poème, Paris, Nathan, 1984.
- JOUBERT (J.L.), La poésie, Paris, Armand Colin,

1988.

MAZALEYRAT (J.), Elément de métrique française,
Paris, Armand Colin, U2, 1974.

MESCHONNIC (H.), Critique du rythme, mythologie
historique du langage, Paris,
Verdies, 1982.

MOLINO (J.), GARDES- TAMINE (J.), Introduction à
l'analyse de la poésie,
Paris, PUF, 1982.

MOREAU (F.), Six études de critique Paris, Sedes,
1987.

PINEAU (J.), Le mouvement rythmique en français,
Paris, Klincksieck, 1979.

TILLOT (R.), Le rythme dans la poésie de Senghor,
Paris, NEA, 1979.

RUWET (N.), Langue, musique, poésie, Paris, Seuil,
1972.

2/ LITTERATURE ET POESIE AFRICAINE

NATASA RASHI (A.P.M.), (sous la direction de)Regards
sur la littérature de Côte
d'ivoire, Rome, Editions Bulzoni,
1999.

AZIZA (M.), Patrimoine culturel et création
contemporaine en Afrique et dans le
monde Arabe, Dakar, Nouvelles Edition

- africaine, 1977.
- BELINGA (E.S.M.), Comprendre la littérature orale
africaine, Editions Saint-Paul, 1966.
- CALAME-GRIAULE (G.), Langage et culture africaine,
Maspero, Paris, 1977.
- CAUVIN (J.), L'image, la pensée. L'exemple des
proverbes du Mali, Saint- Augustin,
Collectionne Institut Austropos Haus
Volker und kulturer, 1980.
- CAUVIN (J.), Comprendre la parole traditionnelle,
Editions Saint- Paul, 1991.
- DAKEYO (P.), Poésie d'un continent, Paris, Silex, 1983.
- DAMAS (L.G.), Poètes d'expression française, Paris,
Seuil, 1947.
- GARROT (D.), Léopold Sédar Senghor, critique
littéraire, Dakar, NEA, 1978.
- GASSAMA (M.), Kuma : interrogation sur la littérature
nègre de langue française, Abidjan,
NEA, 1984.
- HAUSSER (M.), Pour une poétique de la négritude,
Editions Nouvelles du sud, 1992.
- JANHEINZ (J.), Muntu, Paris, Seuil, 1961.
- KESTELOOT (L.),- Comprendre les poèmes de Senghor,
Paris, Editions Saint- Paul, 1986.
- La poésie traditionnelle, Nathan,
Paris, 1971.
- Les écrivains Noirs de la langue

française : naissance d'une littérature,
Bruxelles, Editions de l'université de
Bruxelles, 1977.

MAKOUTA (M.J.), Introduction à la littérature Noire,
Yaoundé, éd. Clé, 1970.

Les grands traits de la poésie négro-
africaine, Abidjan, NEA, 1965.

MATESO (L.), La littérature africaine et sa critique,
Paris, ACCT, 1986.

MAUNICK (E.), Itinéraire et contacts de culture,
Paris, L'harmattan / CRI, 1992.

MVENG (E.), - Introduction à l'herméneutique
négro- africaine, Colloque de
Yaoundé sur la critique africaine,
Paris, Présence Africaine, 1973.
- L'art d'Afrique Noire. Liturgie
cosmique et langage Religieux,
Yaoundé, Clé, Yaoundé 1974.
- Structures fondamentales de l'art
négro- africain. La symbolique, Paris,
Présence Africaine, 1964.

NESPOULOS- NEUVILLE (J.), Léopold Sédar Senghor,
de la tradition à l'universalisme,
Paris, Seuil, 1988.

NGAL (G.), Aimé Césaire, un homme à la recherche
d'une patrie, Paris, Présence Africaine, 1994.

NGANDU-NKASHAMA (P.), Comprendre la littérature
africaine écrite, Paris, éd. Saint-
Paul, 1979.

SENGHOR (S.L.), - La poésie de l'action, conversation
avec Mohamed Aziza, Paris, Point,
Stock, 1980.

- Liberté¹, Négritude et humanisme,
Paris, Seuil, 1964.

- Négritude, Arabisme et Francité.
Réflexion sur le problème de la
culture, Beyrouth, éditions Dar
Alkitab allubnani, 1967.

TANDIA (A.K.), Poésie orale soninke et éducation
traditionnelle, Dakar, Nouvelles
Editions Africaines, 1999.

YEPRI (L.), Titinga Frédéric Pacéré, le tambour
de l'Afrique poétique, Paris, L'harmattan,
1999.

ZADI (Z.), Césaire entre deux cultures, Abidjan-
Dakar, NEA, 1978.

ZAHAN (D.), La dialectique du verbe chez les
Bambara, Paris- Haye, Mouton, 1963.

III/ OUVRAGE SUR LE FRANÇAIS LANGUE ETRANGERE

COMBE (D.), Poétiques francophones, Paris,

- Hachette Livre, 1995.
- DUMONT (P.), Le français langue africaine, Paris,
L'Harmattan, 1990.
- GAUVIN (L.), L'écrivain francophone à la croisée des
langues, Paris, Karthala, 1997.
- KATIA (H.), La littérature francophone du
machrek, Beyrouth, 2000.
- MAKOUTA MBOUKOU (J.P.), Le français en Afrique
Noire, Paris, Bordas,
1973.
- MOURA (J.M.), Littératures francophones et
théories postcoloniales, Paris, Presse
Universitaire de France, 1999.

IV- THESES, ACTES DE COLLOQUES, ET ARTICLES

1/ THESES

- ATSAIN (N.), Tradition orale et poésie négro-
africaine d'expression française.
étude de cas. Thèse de doctorat de 3^{ème} cycle,
Université d'Abidjan 1989.
- FOBAH (E.P.), Poétique et approche de la poésie
africaine, Université Paris IV
Sorbonne, 2006.
- GAUTHIER (M.), Les équations du langage poétique,
Université de Strasbourg II, 1972.

ZADI (Z.), La parole poétique dans la poésie
africaine, université de Strasbourg II,
1981.

2/ ACTES DE COLLOQUES

- L'Afrique littéraire et artistique, n°51, 1^e trimestre, Paris,
1979.

- Revue de la littérature et d'esthétique négro- africaines n°3
ILENA, Abidjan, NEA, 1981.

- Enquête, Revue scientifique de la Faculté des Lettres, Arts et
Sciences Humaines, PUCI, N°2, Juin 1998.

- Enquête, Revue Scientifique de Lettres des Arts et Sciences
Humaines, EDUCI, N°6, 2000.

- CAILLER (B.), « Bernard Zadi Zaourou, Césaire entre deux
cultures : problèmes théoriques de la littérature négro- africaine
d'aujourd'hui », Cahiers césairiens, 4, 1980.

FAME (N.), - « Eno Belinga, une œuvre jaillie des
profondeurs du peuple et du
Territoire africain » in Cameroun
Tribune, 16 Décembre 1974.

MVENG (E.), - Introduction à l'herméneutique
négro- africaine, Présence
Africaine, Paris, 1973.

SENGHOR (L.S.), - « Comme les lamantins vont boire à
la source » in Poèmes, Paris, Seuil,
1990.

SERY (Z.B.), « A propos de la revalorisation
actuelle de la forme chez les Critiques
africains » in Revue de littérature et
d'esthétique négro- africaines n°3,
ILENA, Abidjan, NEA, 1981.

ZADI (Z.), - « Aventure du mot et quête
universaliste dans l'œuvre d'Aimé
Césaire » in Revue Œuvre critique XIX, 2.
- « Littérature et dialectique : une
application du matérialisme dialectique à
l'étude de la poésie » En-quête, Revue
scientifique de lettres, arts et sciences
humaines, EDUCI, N°9, 2002.

La nouvelle revue française ; l'image ses pouvoirs –ses limites
–son rôle – Paris, Octobre 1971, n° 226

- Revue de la langue française n°9 : Linguistique et société.

- n°34 : Linguistique et sociolinguistique.

- n° 46 : Langues et classe sociales.

- Poétique (Revue de théorie et d'analyse littéraire) n°07 : ‘
Structure linguistiques subliminales’ Seuil, 1971.

- n°92 : ‘ Quatorze remarques sur la poétique’ d'Aristote, Seuil,
1992.

- n°106 : Le discours de la poésie, Seuil, 1996.

VI/ ANTHOLOGIES ET DICTIONNAIRES

AQUIEM (M.), MOLINIE (G.), Dictionnaires de
rhétorique et

de poétique, Paris,
Librairie Générale
Française, 1996.

BEAUMARCHAIS, Dictionnaire des littératures de la
langue française, Bordas, Paris,
1984.

BENAC (H.), Guide des idées littéraires, Paris,
Hachette livre, 1988.

Dictionnaire de l'académie française, Paris, Imprimerie
Nationale, 1992 9^{ème} édition.

Dictionnaire Quillet de la langue française, A-C Paris, Quillet,
1975.

Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris,
Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1977.

DUCROT (O.), TODOROV (T.), SCHAEFFER (J.M.),
Dictionnaire encyclopédique des
sciences du langage, Paris, Seuil, 1995.

HOUIS (M.), Anthologie linguistique de l'Afrique noire,
Paris, PUF, 1971.

KESTELOOT (L.), - Anthologie négro – africaine :
panorama critique des prosateurs,
poètes et dramaturges noirs du XX^e
siècle, Verviers Marabout
Université, 1978.
- Anthologie négro – africaine,
Verviers, Marabout Université, 1976.

- Mémento de la littérature africaine et
Antillaise, Histoire Œuvres et auteurs,
Versailles, Classiques africains, 1995.
- MATESO (L.), Anthologie de la poésie d’Afrique noire
française, Paris, Hatier, 1981.
- MORIER (H.), Dictionnaire de poétique et de
rhétorique, Paris, PUF, 1^{ère} édition, 1961.
- MOUNIN (G.), Dictionnaire de la linguistique, Paris,
PUF, 1974.
- ROMBAUT (M.), La poésie négro – africaine
d’expression française, Paris,
Seghers, 1976.
- SENGHOR (L.S.), Anthologie de la nouvelle poésie nègre
et malgache de la langue française,
(précédée de) Orphée noir, Paris, PUF,
1969.
- MAZALEYRAT (J.), MOLINIE (G.) Vocabulaire de la
linguistique, Paris,
PUF, 1989.
- NADIA (J.) Grand dictionnaire des symboles et des
mythes, Belgique, Marabout, 1997.

INDEX DES AUTEURS CITES

A

ADIAFFI : 371.

AQUIEN : 130, 135, 143, 149, 154, 157, 159, 180, 234, 34, 443.

ARAGON: 96.

B

BAKHTINE : 108.

BARTHES : 111.

BELAMRI : 385, 388.

BONHOMME : 141.

BOSQUET : 101

BRETON : 131.

C

CHISS : 133, 211, 216.

CISSOKO : 335.

CLAUDEL : 52, 53, 184, 268.

COMBE : 86, 210.

D

DEFRASNE : 318.

DELBREUILLE : 96.

DERIVE : 14, 369.

DOMAIRON : 73.

DUCROT : 13, 34, 39, 40.

DUMONT : 233.

E

ELIADE : 362.

EMINA : 77, 78, 105, 216, 224, 225, .

ESSONO

F

FILLIOLET : 133, 211, 216.

FOBBAH : 125.

FONTAINE : 38.

FOTEY : 179.

G

GENETTE : 15, 35, 68, 69, 70, 74, 76, 134, 145, 154, 157, 183, 268,
303, 343, 448.

GINESTE : 138.

GRIAULE : 417.

GUILLAUME : 31.

GUIRAUD : 15

H

HOMERE : 319.

HYTIER : 163, 347, 348.

HUGO : 53, 54.

J

JAKOBSON : 13, 15, 66, 67, 134, 273, 290, 290, 301, 302.

ZANHEINZ : 235, 241, 371, 372, 373, 374, 395, 396,397.

K

KLAT : 59.

KEIBER : 141.

KOFFI : 363.

KOUDJO : 375

KRISTEVA : 159.

KWAHOULE : 78.

L

LACAN : 142.

M

MAIAKOVSKY : 62, 416.

MAINGUENEAU : 133, 211, 216.

MALLARME : 149.

MANESSY : 233.

MARCHALL : 141.

MARTINET : 212, 213.

MILLET : 210.

MAUSS : 363.

MOLINIE : 13, 23, 34, 35, 39, 46,48, 50, 65, 73, 135, 143,146, 149,
153, 154, 157, 159, 180, 183, 211, 234, 306, 343, 350, 443.

MONET : 278.

MORIER : 352, 353, 354.

MOUNIN : 49.

MOURA : 211, 212.

MOURRE : 318.

O

ORVIETO : 417.

P

PARENT : 156, 303.

R

RASHI : 91, 93, 95.

RIFFATERRE : 307, 347.

RIGOLOT : 342.

S

SAUSSURE : 26.

SCHAEFFER : 13, 34, 39, 40.

SENGHOR : 12, 79, 100, 101, 102, 103, 230, 238, 388.

SEYDOU : 150, 189, 376.

SONVILLE : 307.

STALINE : 230.

SUBERVILLE : 61, 71, 342.

T

TANDIA : 278, 375.

TODOROV : 26, 27, 323.

TIPHAINE : 308.

U

UMBERTO : 43, 44, 45, 116, 117, 119, 305.

V

VAILLANT : 130.

VALERY : 132, 299.

VIGILE : 319.

Z

ZADI : 15, 42, 44, 45, 56, 57, 90, 93, 97, 110, 111, 113, 115, 121,
122, 123, 136, 273, 304, 310, 364, 383, 389, 391, 400, 414.

Table des matières

REMERCIEMENTS	5
INTRODUCTION GENERALE	7
PREMIERE PARTIE	20
LES FACTEURS D'ELABORATION POETIQUE : APPROCHE THEORIQUE.....	20
CHAPITRE I	22
LE MOT, FONDEMENT DE TOUTE ELABORATION POETIQUE.....	22
I/ESSAI D'APPROCHE DU MOT.....	25
1/Le mot : projection du signe linguistique	25
2/ Approche de la stylistique	33
3/ Le mot en sémantique.....	48
II/ LES POETES ET LE MOT	53
1/ l'avis de poètes français	53
2/ L'avis de poètes africains francophones.....	58
3/ L'avis d'un poète russe	64
III/ OBSERVATIONS DES POETICIENS SUR LE MOT.....	67
1-/La poétique et son objet	67
IV/ Y A-T-IL UN LEXIQUE POETIQUE ?.....	73
CHAPITRE II	80
STATUT DES POETES DU CORPUS	80
I/ LIEUX COMMUNS ET UNICITE D'EXPRESSION.	83
1/ Unicité sociohistorique	83
II/ SPECIFICITE DE CHACUN DES POETES DU CORPUS.....	91
1/ Birago Diop	91
3/ Léopold Sédar Senghor.....	103
CHAPITRE III	111
FONCTIONNEMENT DU MOT DANS L'ELABORATION POETIQUE.....	111
I/ LE MOT VECTEUR DE STIMULI STYLISTIQUES.....	112
1-/ Le stimulus stylistique à la production du texte.....	121
2/ Le stimulus stylistique à la réception du texte	122
3/ L'identité textuelle remarquable.....	126
4/ Approche synthétique	132
II/ LE DECLOISONNEMENT ISOTOPIQUE	135
1/La notion d'isotopie et sa perversion	135
2/Déclouisonnement isotopique et polysémie.....	140
3/ Mécanisme de la mise en aventure du mot	142
4/ Ses implications stylistiques et esthétiques.....	144
5/Rapport de correspondance : les synesthésies.....	152
6/ Le principe de proximité.....	153
III/ ENCODAGE PARA GRAMMATICAL DES MOTS	156

1/ Caractère cyclique	159
2/ Relations de correspondance	162
3/ Relations d'opposition.....	163
DEUXIEME PARTIE	169
MANIFESTATION DU PHENOMENE POETIQUE DANS FER DE LANCE, LEURRES ET LUEURS ET LES ELEGIES MAJEURES.	169
CHAPITRE I	172
LES MANIFESTATIONS DE L'AVENTURE DU MOT DANS FER DE LANCE, LEURRES ET LUEURS ET LES ELEGIES MAJEURES.	172
I/ ANALYSE DE MOTS EN AVENTURE DANS LE CORPUS	173
1/Aventure de mot dans Fer de lance.....	173
2/Aventure de mots dans Leurres et leurs	180
II/ LE RENDEMENT POETIQUE DES MOTS EN AVENTURE.....	191
1/ La notion d'image	192
2/ Images et poétisation du référent.....	215
3/ Les correspondances sensorielles	218
CHAPITRE II/	222
INDEXATION DU SOCIAL DANS LE PHENOMENE POETIQUE.....	222
I/ INTERFERENCES SOCIOLINGUISTIQUES DANS LE CORPUS	223
1/ Interférences linguistiques	224
2/ Manifestation culturelles et rituelles.....	250
II/ INTERFERENCES SOCIOHISTORIQUES.....	259
1/ Indices socio historiques dans l'élégie de Carthage.....	259
2-/Indices socio historiques dans Fer de lance.....	261
III/ LE CONFLIT COMME MODE D'ELABORATION DU POEME	264
1/ Analyse de mots à charge dialectique dans Fer de lance	264
2/ Analyse de mots à charge dialectique dans Leurres et leurs.....	277
3 / Analyse de mots à charge dialectique dans Les élégies majeures	280
CHAPITRE III	285
SYNTAXE STYLISTIQUE DANS LES OEUVRES DU CORPUS	285
I/ LES PHENOMENES REITERATIFS DANS LES OUVRAGES DU CORPUS.....	287
1/ Les répétitions lexicales.....	287
2/ Les constellations lexicales.....	296
II/ LES PHENOMENES STRUCTURAUX DANS LES OUVRAGES DU CORPUS.	308
1/ Les dispositions parallèles dans les œuvres du corpus	308
TROISIEME PARTIE	317
LES RENDEMENTS ESTHETIQUE, POETIQUE ET IDEOLOGIQUE DE L'ELABORATION POETIQUE CHEZ ZADI, SENGHOR ET DIOP.	317
CHAPITRE I :	319
ELABORATION D'UNE PAROLE OMNIEFFABLE	319
I/ PAROLE ALLUSIVE CHEZ ZADI, SENGHOR ET DIOP	325
1/ L'intertextualité chez Zadi, Senghor et Diop	326

2/ La symbolisation chez Zadi, Senghor et Diop	343
II/ PAROLE FIGURALE CHEZ ZADI, SENGHOR ET DIOP	365
1/ Valeur esthétique et sensuelle de la parole figurale	366
3-/ valeur picturale de la parole figurale	372
III/ PAROLE ALLEGORIQUE CHEZ ZADI, SENGHOR ET DIOP	375
1/ L'allégorie de l'espoir et de l'âme dans leurres et lueurs	379
CHAPITRE II	384
CREATION POETIQUE ET REVITALISATION DU PATRIMOINE ESTHETIQUE	384
I/ SURVIVANCE DE GENRES TRADITIONNELS	385
1/ Mythes et références mythologiques dans le corpus	385
2/ Réécriture de genres oraux	400
3/Parole incantatoire	415
CHAPITRE III	426
EXPRESSION IDEOLOGIQUE DANS LES OEUVRES CORPUS	426
I/EDIFICATION D'UN DISCOURS SURCODE	428
1-/ La notion de référence	429
2/ Approche thématique des ouvrages du corpus	435
3/ La thématisation chez Senghor	461
4/ la thématisation chez Birago Diop	468
CONCLUSION GENERALE	472
BIBLIOGRAPHIE	482
CORPUS	482
I/ SCIENCES DU LANGAGE	482
1/ LINGUISTIQUE	482
2/ POETIQUE	484
3/ SEMANTIQUE	486
4/ STYLISTIQUE	488
II/ ETUDE SUR LA POESIE	490
1/ LA VERSIFICATION	490
2/ LITTERATURE ET POESIE AFRICAINE	491
III/ OUVRAGE SUR LE FRANÇAIS LANGUE ETRANGERE	494
IV- THESES, ACTES DE COLLOQUES, ET ARTICLES	495
1/ THESES	495
2/ ACTES DE COLLOQUES	496
V/ ANTHOLOGIES ET DICTIONNAIRES	497
INDEX DES AUTEURS CITES	500
TABLE DES MATIERES	506