

## SYNOPSIS D'UN REGARD SYNOPTIQUE SUR LA POÉTIQUE DE LA POÉSIE NÉGRO-AFRICAINE

**Konan Roger LANGUI**

Maître de Conférences

Poésie africaine

Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

[klanguit@yahoo.com](mailto:klanguit@yahoo.com)

**Résumé :** La connaissance de l'univers poétique négro-africain, a été malencontreusement orientée sur l'idéologie négritudienne. Cette poésie des premières heures fut fondée sur une forme d'oralisation du discours comme un mouvement de retour à l'esthétique négro-africaine. La perpétuation de ces données a laissé croire à une uniformité d'écriture voire à la prévalence d'un seul et unique courant. Il est pourtant évident à l'analyse, qu'il existe une pluralité de courants poétiques derrière le concept abusif de « post-négritude ». On distingue en effet les courants oraliste, moderniste et indépendantiste par lesquels sont distingués les éléments de langage littéraire. Cette évidence permet de voir le rapport des scissions vis-à-vis de la Négritude. L'urgence autour de ces questions amène à considérer ce bref regard synoptique comme un schéma d'approche et de consécration des marqueurs fondamentaux de cette poésie d'hier à aujourd'hui.

**Mots-clés :** poétique, courant, esthétique, idéologie, oralité

### SYNOPSIS D'UN REGARD SYNOPTIQUE SUR LA POÉTIQUE DE LA POÉSIE NÉGRO-AFRICAINE

**Abstract:** The knowledge of the Negro-African poetic universe, was unfortunately oriented on the Negritudian ideology. This poetry of the early hours was based on a form of oralization of discourse as a movement back to the Negro-African aesthetic. The perpetuation of these data suggested a uniformity of writing or even the prevalence of a single current. It is however obvious from the analysis that there is a plurality of poetic currents behind the abusive concept of « post-negritude ». In fact, we can distinguish the oralist, modernist and separatist currents by which the elements of literary language are distinguished. This evidence makes it possible to see the relationship of the divisions vis-à-vis the Negritude. The urgency surrounding these questions leads us to consider this brief synoptic look as a schematic of approach and consecration of the fundamental markers of this poetry from yesterday to today.

**Keywords:** poetic, current, aesthetic, ideology, orality.

### Introduction

De tous les genres littéraires qui composent la littérature négro-africaine moderne, la poésie apparaît être le genre le moins transformé ; le plus proche en tout cas de la parole poétique authentiquement négro-africaine. En effet, si les genres comme le roman ou le théâtre ont été importés sous certaines formes en Afrique par le canal de l'école coloniale, la poésie était pratiquée sous des formes spécifiques en Afrique à travers l'oralité. Ainsi, dans leur besoin de restauration des valeurs culturelles négro-africaines, les Négritudiens vont emprunter cette

esthétique poétique traditionnelle pour prôner leur rattachement à leurs ancêtres de la Tradition Orale. Ils en feront un mobile d'écriture et d'engagement idéologique qui va être porté à une ascèse avec les poètes oralistes (Konan, 2010). Quel regard global peut-on jeter aujourd'hui de façon synoptique sur ces mutations internes de cette poésie négro-africaine, qui du reste, ne s'exprime encore qu'en langue occidentale ? La poétique de la poésie comme analyse des marqueurs du discours mais aussi comme ensemble des données spécifiques au genre, vise ici à établir un rapport sur les mutations du genre dans le contexte négro-africain. Pour ces raisons, notre approche s'appuiera d'une part sur des données structurales et fonctionnelles des discours, et d'autre part sur l'ordre des courants, de la Négritude aux courants plus récents, en tentant chaque fois, d'allier l'observation de l'esthétique aux variations idéologiques saillantes.

## 1. La poétique de la poésie négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique

La poétique est l'ensemble des règles qui définissent un genre ou qui spécifient un type d'écriture littéraire. Par translation, c'est aussi le mode d'écriture d'un auteur, d'un groupe d'auteurs déterminés. Dans cette acception, le terme peut être défini comme ce qui est spécifique en termes d'esthétique, d'idéologie, de canons ou de registre. Elle est donc un domaine des sciences du langage qui tente de révéler de quoi est fait un texte littéraire en prenant en compte ses motivations, ses constantes expressives et ce qui justifie ses performances. Elle se préoccupe d'analyser pour ce faire, la structure du discours, son fonctionnement, et parfois son lexique. C'est, selon le Larousse, une étude critique du fonctionnement de l'écriture poétique. Selon Aristote, l'art poétique procède d'une faculté à ordonner chez l'artisan, une sorte de prédisposition à la mise en œuvre au regard de la raison. C'est un choix d'écriture qui fait de l'art, une artisanerie, grâce au processus de la *mimesis* par lequel la création est mise en œuvre.

En d'autres termes, la poétique définit une esthétique, c'est-à-dire un ensemble de dispositions, d'enchaînements, de modalités de construction propres qui font de la création, une *mimesis*. Elle s'incruste donc dans la vocation du fait littéraire d'exprimer le beau. Pour le cas négro-africain, il s'agit de voir comment les auteurs marquent consciemment ou non, de leur empreinte culturelle (culture des arts et des lettres), le langage poétique. Quelle est la structure de cet univers poétique ? L'esthétique orale (traditionnelle cela s'entend) avait cours dans l'Afrique précoloniale, jusqu'à l'avènement de la colonisation, puis la production écrite qui est apparue avec l'école coloniale débute officiellement avec la Négritude pour se poursuivre avec la "seconde génération" de poètes menée par Tchicaya U Tams'i. De cette seconde génération, naît le courant "oraliste" mais aussi, ceux que nous désignons sous l'appellation « modernistes » ainsi que les « indépendantistes ». Dans le langage de cette poésie négro-africaine, celle qui nous concernera ici, il y a un impact effectif de ce contexte historique.

### 1.1 Colonisation et naissance d'une esthétique poétique

La colonisation n'est pas seulement qu'un fait historique. Chez les Négro-africains, elle a bouleversé l'ordre physique, moral, les mœurs, la spiritualité et la philosophie. Elle a alors généré des thématiques poétiques. C'est pourquoi son approche dans le domaine littéraire et poétique aussi diverses que complexes en particulier, tourne, au plan sémantique, autour du thème de la liberté et de la libération mais aussi de la prise de conscience comme moyen de

résistance contre l'assimilation. Ce fut une des questions centrales chez Damas et chez Césaire. D'ailleurs, ce dernier a dû écrire *Discours sur le colonialisme* (Paris : Présence africaine, 1955) en marge de ses créations littéraires. Ce besoin de liberté est lié à plusieurs siècles d'asservissement et de déshumanisation à travers l'esclavage mais aussi le racisme, la dépersonnalisation et l'exploitation des noirs dans les travaux forcés. Ensuite, il y a la résistance contre les instruments de cet asservissement comme la langue et certaines pratiques culturelles. Sur la question, Louis-Jean Calvet donne cet éclairage : « [...] le français est écrit et le bambara ne l'est pas [...] le français est la langue du colonisateur blanc, le bambara celle du colonisé noir » (Jean-Louis Calvet., 1979 : 52). Cette fascination de la liberté est due au fait que la poésie écrite débute avec la Négritude au plus fort des revendications identitaires. À cette période, certains ethnologues s'intéressent à l'oralité négro-africaine, non pour son caractère complexe, mais pour ce qu'elle révèle les fondements culturels du Négro-africain. Pour les auteurs, c'est un moyen de retour aux sources ; un moyen pour tourner le dos à l'occidentalité comme on le voit dans ces propos de René Ménéil :

Nous avons lu la culture des autres...La mécanique récitation des temps passés, l'enfantine manie de collectionner des images d'Epinal, de dire des mots que les autres ont inventés, n'ont pu faire des meilleurs d'entre nous que des sorciers politiques, des comédiens d'estrades, vaticinant avec moins de conviction et de beauté que les faiseurs de pluies australiens. La culture est ailleurs. La vie aussi du reste...toutes nos manifestations culturelles n'ont été jusqu'à ce jour que pastiches...reflets inutiles »

Lilyan Kesteloot (2001 : 32)

Et à Césaire de renchérir : « Point d'art. Point de poésie. Ou bien la lèpre hideuse des contrefaçons » (Lilyan Kesteloot, 2001 : 33). Les ramifications de cette liberté sont entre autres, la révolte contre l'exploitation, l'aliénation ou la déculturation des peuples noirs, l'affirmation de soi, de sa culture et de sa vision du monde. La suprématie blanche et le racisme sont vitupérés comme l'indique ici Jean Paul Sartre dans sa célèbre préface de l'Anthologie de Senghor « Orphée noire » :

Si pourtant ces poèmes nous donnent de la honte, c'est sans y penser : ils n'ont pas été écrits pour nous ; tous ceux, colons et complices, qui ouvriront ce livre, croiront lire, par-dessus une épaule, des lettres qui ne leur sont pas destinées. [...]. En un mot, je m'adresse ici aux blancs et je voudrais leur expliquer ce que les noirs savent déjà : pourquoi c'est nécessairement à travers une expérience poétique que le noir, dans sa situation présente, doit d'abord prendre conscience de lui-même et, inversement, pourquoi la poésie noire de langue française est, de nos jours, la seule grande poésie révolutionnaire.

Senghor (1969 : XI-XII)

Si ces poèmes négro-africains donnent de la honte aux blancs, c'est en raison d'un vocabulaire précis, un jeu conceptuel précis, tout comme d'un fond idéologique tout aussi précis. C'est le discours de l'invective, de l'historicité dégradante de la relation blanc/noir.

### 1.2 De la colonisation aux thématiques négritudiennes

Cette liberté se jauge aussi dans les faits par l'accession à l'indépendance et au discours de désenchantement qui s'en est suivi. Il va s'agir souvent d'une bataille contre le colonialisme et plus tard, contre le néo-colonialisme comme on le voit dans ce poème que Damas dédie à Léopold Sédar Senghor où la poésie frôle le compte rendu historique :

ILS SONT VENUS CE SOIR  
 Pour Léopold-Sédar Senghor  
 Ils sont venus ce soir le  
 tam  
     tam  
         roulait de  
             rythme  
                 en  
                     rythme  
                         la frénésie  
 des yeux  
 la frénésie des mains  
 la frénésie  
 des pieds de statues  
 ..... Damas (1972 : 13)

Le poète présente dans le ballet des mots, la façon dont le colon est entrée en Afrique pour briser cette harmonie culturelle qui y régnait : « *le tam/-tam/ roulait de/ rythme/ en/ rythme/ la frénésie/ des yeux/ la frénésie/ des mains/ la frénésie/ des pieds de statues* ». Le thème de la révolte est apparent par la dénonciation affichée de l'impérialisme. Il y a donc peu à peu, dans le discours négritudien, cette dénonciation du rapport de domination coloniale et du racisme mais aussi une affirmation par laquelle les poètes veulent s'affranchir des clichés caricaturaux dressés par le colonisateur. Cela passe par une restauration de l'image de l'Afrique. Cette laudation de la terre-mère est aussi éloquente chez Césaire par le symbolisme dont il titre son *Cahier d'un retour au pays natal* (2000). Ce rapport est maintenu jusqu'à l'apparition de la "seconde génération" de poètes autour de l'écrivain congolais Tchicaya U'tam'si.

### 2. Déclat d'une esthétique post-négritudiante.

Le terme « post-négritude » peut passer aujourd'hui à juste titre comme une aberration terminologique dans la mesure où conceptuellement, il ne désigne rien de précis mais renvoie globalement à toutes les formes de poésie apparues après la Négritude. La première scission d'avec la Négritude fut le fait des poètes de la « seconde génération » portée par Tchicaya U Tam'si. Ce courant qui naît à la publication de *Mauvais sang* (2000) en 1955, représente aux yeux de la critique, un groupe d'auteurs chez qui l'on observe un éclatement des thématiques traditionnelles de la Négritude. Chez lui, la poétique se démarque du conditionnement militant systématique. Même si cette vocation ne disparaît pas totalement, le poète se permet de donner au discours poétique sa liberté sur des thèmes d'inspiration variés. On peut lire ainsi ces vers :



[...] de la tradition j'ai créé mon style appelé « N'Zassa » « genre sans genre » qui rompt sans regret avec la classification classique, artificielle de genre : roman, nouvelle, épopée, théâtre, essai, poésie. Selon l'émotion, je choisis « le genre », le langage qui m'apparaît exprimer avec plus de force, plus de puissance ce que je ressens intimement dans mon rapport érotique-esthétique avec l'écriture. Le « N'zassa » est un pagne africain, une sorte de tapisserie qui rassemble, qui récupère des petits morceaux perdus chez les tailleurs pour en faire un pagne multi-pagne, un pagne caméléon qui a toutes les couleurs. Voici donc le « N'zassa », « genre sans genre » qui tente de mêler harmonieusement épopée, poésie et prose, donc essai.

Adiaffi Jean-Marie, (2000)

Le second énonce quant à lui :

- 1- l'écrivain doit s'inspirer de la tradition. Il ne la présentera pas sans polissement à la société actuelle ;
- 2- il faudra reconnaître le mérite des anciens mais, n'éprouver aucun complexe vis-à-vis des maîtres de l'oralité. Il faudra au contraire prendre leurs œuvres, en comprendre les fondements et principes esthétiques et créer à partir de ces anciens poncifs ;
- 3- l'écrivain négro-africain ne doit point plonger dans de l'ethno-sociologie en s'enfermant dans le culte de l'antiquité négro-africaine ; il doit manifester un esprit de créativité qui caractérise toute activité artistique ;
- 4- Enfin, il doit profiter du brassage des peuples à un degré plus vaste.

Bernard Zadi, (1986 : 156)

Dans leur œuvres, l'image poétique devient spécifique au genre sollicité. On aura ainsi l'usage des mythes avec Bernard Zadi (Mythe du Djergbeugbeu), mais aussi de procédés de mythification avec les figures historiques de Samory, de Kwamé Nkrumah, de Dibéro et de bien d'autres icônes traditionnelles moins bien connues. Il y a aussi Bohui Dali et Azo Vauguy chez qui la poétisation du mythe est totale ; c'est-à-dire qu'un mythe principal recouvre l'œuvre. Chez les premiers, il s'agit du mythe des Maïé et chez les seconds, le mythe de Zakwato. Dans le mythe de Maïé, Bohui Dali retrace un fond mythique qui relate la rencontre et les différentes crises qui ont jalonné la rencontre entre hommes et femmes qui vivaient au paravent dans deux communautés séparées qui s'ignoraient. Leur rencontre provoqua de récurrentes nrent à le libérer et à défaire définitivement les femmes. Ils en prirent pour épouses autant qu'ils voulaient et les soumirent jusqu'aujourd'hui. Le mythe de Zakwato d'Azo Vauguy raconte les mésaventures d'un héros qui voulut protéger son peuple, mais qui pris de sommeil n'y parvint pas. Le village fut décimé. Il prit alors la décision de se couper les paupières pour ne plus avoir à dormir afin de mieux servir sa société. Il en fait le principe du héros des temps modernes avec des valeurs de renoncement à soi. Dans le courant moderniste par contre, l'innovation n'évolue pas directement vers la tradition mais reste plutôt dans les contingences de la modernité, de l'actualité et du fait divers. Cela veut dire concrètement que le poète moderniste profite parfois de son statut de Négro-africain occidentalisé pour produire une esthétique transversale qui emprunte aussi bien aux canons occidentaux qu'africains. Parfois, dans ce courant, certains s'engagent dans des reformes personnelles de la poétique traditionnelle négro-africaine ou, ont recours à des formes de versification française. Chez Tchicaya l'on dénombre 24 sonnets comme celui-ci :

XX

Il pleut mon Dieu il pleut toute la ville est sale  
 Un manège me monte à la tête sublime  
 Je me sens centenaire et plaide ce faux crime  
 Que je n'ai pas commis j'ai lu la loi pénale

Le ciel même est cassant devant mon ombre astral  
 J'ai repris la palette des pleurs pour ma rime  
 Je suis nouveau à tout et le ciel se déprime  
 Il pleut mon Dieu il pleut toute la ville est pâle

Un manège me monte à la gorge La route  
 Laisse ici sa tresse Et l'on me distille goutte  
 à goutte une ambroisie ma défaite un adieu

j'ai repris ma palette des pleurs le chevalet  
 la fleur du genêt sur une brassée le vœu  
 J'ai froid mon Dieu dehors il fait si frais si frais.

Tchicaya U Tam'si, (2000 : 30)

Certains auteurs peuvent aussi traiter des thèmes divers, de différents tons, allant du lyrisme à l'invective, du banal au sérieux. Prenons cet exemple de *Chants de nuit* de Babacar Sall où le poète bien que sénégalais s'autorise cette immixtion dans la crise politique ivoirienne au plus fort des tensions sociales :

J'affute ma voix  
 Au plus tranchant du vent  
 Avec la lime du temps  
 Pour en faire une arme de guerre  
 Et vaincre les nuits adverses  
 Qui troublent l'Ivoire e la Côte  
 Car chaque rêve  
 A son soleil couchant  
 Son lit de nuit et d'ennui  
 Où dort paisible le souci  
 D'un amoureux malheureux

Babacar Sall (2002 : 34)

On voit que ces poèmes ne situent pas l'action dans un cadre traditionnel encore moins dans un genre de la tradition orale. Ils mêlent, réalisme et lyrisme sur la base des faits évoqués. Mais quel que soient le courant poétique et les particularismes qui l'animent, la poétique négro-africaine présente des originalités ; notamment dans les courants à manifeste.

## 2.2 Originalité et engagement dans les courants à manifeste.

Le courant négritudien et le courant indépendantiste sont les deux courants affirmés de l'histoire de la poésie négro-africaine. Ils sont les seuls à disposer d'un manifeste d'auteurs. Les autres ayant été découverts et conceptualisés par la critique. Pour rappel, la base fondamentale



de la poésie négro-africaine est sa rupture d'avec la poétique française, repose sur la défense des intérêts et des valeurs culturelles négro-africaines. Pour les raisons sus-indiquées, elle est présentée comme engagée. Mais, cet engagement, elle le vit comme un choix mais aussi comme un principe presque coercitif. Il renvoie donc à un parti pris public sur les questions d'ordre politique et social. Cette donnée peut apparaître comme des traits définitoires d'autant plus qu'elle exprime la révolte contre l'exploitation, la domination coloniale, le racisme, les abus de pouvoir, l'ignorance. En clair, l'engagement des auteurs constitue la dimension idéologique de ces discours poétiques et définit outre mesure, un champ sémantique et conceptuel varié. Ce rapport à l'engagement chez le poète négro-africain, est ici relevé par Stanislas Adotévi :

Mais si, nonobstant délire et instabilité, cette poésie du bizarre et de l'insolite parvient finalement aux sources de sa vérité en s'incrétant dans la nuit ancestrale, si en s'enfonçant dans l'être noir elle découvre les conditions de sa santé, dès lors, et puisque c'est par le refus de trahir que le poète se rétablit, l'acte par lequel il prononce cet arrêt n'est plus simplement poétique mais éminemment politique. Point n'est besoin de solliciter les textes pour affirmer que la négritude est politique avant d'être poétique. Pratiquement elle l'était avant d'être lyrique. En d'autres termes, c'était hier une des formes possibles de la lutte d'émancipation : le premier moment de l'exigence actuelle.

Stanislas Adotévi (1972 : 29)

Les thèmes négritudiens en effet, définissent un engagement qui, finalement, est presque permanent ; tant ils traduisent des états de fait, des aspirations et des états d'âme qui sont en réalité, un idéal permanent. En effet, les questions de liberté, d'affirmation, de refus de l'aliénation, de la volonté de restauration des valeurs et de la dignité du Noir restent fondamentalement transversales. On se rend compte que l'ensemble des épigones portent ce même langage et cette même détermination qu'on a considéré à un moment donné comme spécifique à la Négritude. Bien que les poètes de la "seconde génération" divergent des Négritudiens par ces variations thématiques, les thèmes consacrés par la Négritude restent encore vivaces dans la poésie au point que Michel Hausser en fait un réquisitoire contre ce courant :

Le malheur de la négritude, écrit-il, est d'être avant tout un moi. Prononcé trop tôt, dans un bouillonnement d'idées, de passions et d'aspirations confuses, et manié ultérieurement à leur guise par des tempéraments très différents dans des situations tout aussi différentes [...]. Des définitions proliférantes de Senghor, parfois incompatibles, la meilleure est peut-être celle qui, au détour d'une phrase, fait de la négritude un mot de passe. Or, qu'est-ce qu'un mot de passe sinon un signifiant motivé sans signifié ?

Michel Hausser (1988 : 27)

Cet engagement, c'est aussi sa responsabilité devant l'usage de la langue coloniale. Dès lors, son plus grand combat devrait être d'assumer son originalité en usant de cette langue. C'est la raison pour laquelle Bernard Zadi fait cette observation :



Une situation historique a introduit chez nous l'écriture et des langues européennes, modifiant bien des choses et en particulier les conditions de production, de diffusion et de consommation de la parole poétique. Fallait-il que nos artistes, sous prétexte d'anti-colonialisme, refusent de créer de la poésie et de la belle poésie ? Ils n'ont pas seulement compris qu'il leur fallait en créer ; ils ont surtout senti du plus profond d'eux-mêmes qu'ils avaient à parler, haut, fort et bien, c'est-à-dire magnifiquement. Les moyens dont ils disposaient (l'écriture et les langues européennes) n'étaient pas les leurs. Eh bien, ils les ont remodelés à la mesure de leur génie qui est d'abord et avant tout le génie de leurs peuples

Michel Hausser (1988 : 404)

Il s'agit donc de façon concrète, de voir comment la poésie négro-africaine s'esthétise pour se réapproprier cette langue coloniale pour en faire un instrument d'affirmation identitaire. Cela nous conduira à sonder les modalités d'écriture, c'est-à-dire de voir en termes d'esthétique, de sens et d'effet de sens quand cette langue sert à exprimer le génie négro-africain. Pour l'optique indépendantiste, il y a lieu de sortir efficacement du champ des complexes. La seule démonstration de civilité, de dignité et de restauration, c'est d'assumer dans les faits, l'indépendance des nations négro-africaines acquise de hautes luttes. Ainsi le racisme et la détérioration de l'image du noir relèvent de faits sociaux qui provoquent des railleries et de la condescendance envers certains peuples qui en apparence, ne mettent pas suffisamment à profit leur propre atouts, leurs imaginaires, leur science, leurs richesses.

Au plan esthétique, ils rejoignent les Oralistes, à l'instar de Roger Langui avec le discours poétique tambouriné avec *Wandi Bla* (Abidjan : Didiga, 2014) et *Manka Talébo* (Paris : Publibook, 2010). Dans ces œuvres, le discours est porté par la voix transcendante du tam-tam. L'environnement généré est celui des cercles de danses classiques en pays baoulé. La voix du tam-tam faisant autorité au plan politique et spirituel, le discours devient naturellement coercitif.

### 3. Pour une idéologisation des poétiques ?

Parler de poétique, c'est parler à la fois de l'écriture ; c'est-à-dire à la fois du langage, de l'esthétique, du sens, des images, de l'idéologie et de leur fonctionnement. Dans ce point-ci nous traiterons de la structure du texte négro-africain, de sa typologie, de sa signification, notamment par les images tout en partant de l'observation que mise à part sa base idéologique, les données esthétiques n'ont point variés d'un courant à l'autre.

#### 3.1 Structure du texte poétique négro-africain.

Le texte poétique négro-africain, Senghor le montre bien, se présente comme un rituel de sons et de mots du fait que le discours poétique intègre divers instruments de musique. La raison est qu'il se définit comme essentiellement oral. Par ce fait, c'est une atmosphère de rituel qui s'y installe. Dans ce sens, cette présence des instruments indique au moins trois choses : l'intertextualité, l'inter-généricité, et l'effet de dramaturgie qui sont caractéristiques de cette oralité. Parfois, selon l'instrument, se définit le type de poésie pratiquée et l'esthétique orale à lui appliquer (sacrée, profane, populaire ou réjouissance). Tous les motifs n'étant pas totalement répertoriés, dans les cas de poétisation, c'est le poète-écrivain qui en informe délibérément parfois le lecteur et le critique.

Le mélange de genres apparaît comme une caractéristique majeure de la poésie oraliste notamment en raison de la longueur des textes. Même si la pratique était suggérée depuis la Négritude. Les oralistes, tout compte fait, appliquent de façon plus affirmée, une des recommandations définitionnelles de Senghor ; à savoir le retour aux valeurs culturelles négro-africaines. C'est en procédant à l'ouverture des thématiques considérées hier comme les thèmes-clichés de la Négritude que ces poètes débouchent sur ce mode d'écriture. Un certain nombre de poètes comme Massa Makan Diabaté, Pacéré Titinga, Eno Bélinga, Adiaffi Jean-Marie, Bohui Dali, Bernard Zadi, Porquet Niangoran puis après eux, Roger LANGUI, Emmanuel Toh BI, à divers titres, ouvrent le champ à cette écriture. Chez Bernard Zadi, la poésie et le théâtre se côtoient dans l'usage des certains registres poétiques traditionnels comme le Wiegweu et le Didiga. L'intergénéricité fait cohabiter dans le discours poétique négro-africain, chants et discours mais aussi parfois, mêle récit, dramaturgie, conte ou mythe, ou parfois, proverbes, dictons, chantefables, paraboles, formules, pour ne citer que ceux-là. De leur typologie dépendent celles des images. Elle implique dans l'analyse des textes, l'intertextualité. Théorisée par Julia Kristeva (1969) et Roland Barthes (1973), l'intertextualité est une mise en relation de deux textes au moins ; mise en relation dans laquelle l'un est inféodé par l'autre. Il y a donc dans l'action intertextuelle, un texte principal et un ou une série de textes secondaires. Dans le texte négro-africain, le phénomène intertextuel est une expression de l'oralité qui est par essence une convergence des genres. Dans le poème, le chant est présent, mais aussi la danse, la mimique, les proverbes, les dictons, les contes ou les formules.

Quand par exemple Senghor fait cet appel : « Que m'accompagne koras et balafongs », ou quand il indique sous certains poèmes, « woï pour trois Kôras et un balafong », il installe dans l'atmosphère poétique cette ambiance de ritualité qui mène le rythme et sonorités vers le chant puis vers la danse qui sont les deux paramètres les plus réguliers du discours artistique négro-africain. Mais le mythe est aussi bien souvent utilisé. Son approche est plus délicate, du fait que très souvent ils sont moins connus. Cependant, ses effets sur le discours sont plus dynamiques parce qu'ils marquent l'intrusion du merveilleux comme atmosphère ambiante et mène les images vers l'encodage symbolique. (Cf *Kaïdara*. Abidjan : NEA, 1978)

### 3.2 *Du vers au verset : l'écriture de l'orale*

Nous le disions, les traits fondamentaux de la poétique négro-africaine reposent sur l'esthétisation orale. Les études sur l'oralité ont été effectuées par les ethnologues comme Frobénus, Delavignette, Janheinz Jahn, Jean Cauvin mais aussi des Africains comme Eno Bélinga, Monseigneur Sanon ou Basile Fouda pour ne citer que ceux-là. Ce recours à l'oral répondait à la question de savoir ce qui reste fondamentalement négro-africain chez les auteurs noirs dès lors qu'ils écrivent dans les langues coloniales. La réponse de Senghor a été on ne peut plus claire dans sa postface à *Ethiopiennes* (1974) : « Si l'on veut nous trouver des maîtres, il serait plus sage de les chercher du côté de l'Afrique. Comme les lamentins vont boire à la source de Simal. ». Senghor qui sera donc le précurseur de la critique d'auteur négro-africain, tentera ainsi de se prononcer sur des questions de fond sur la poétique négro-africaine : de son esthétique à sa sémantique. On le sait que la tradition occidentale a fondé la caractéristique du poème comme un composé de "vers". Il est souvent défini comme un ensemble de mots formant une unité rythmique selon la quantité, l'accentuation, le nombre des syllabes avec parfois un recours à la

rime. Pour exemple, prenons cet extrait d'un quatrain de François de Malherbe, poème sur la mort de son fils en 1628:

Que/ mon/ fils/ ait/ per/du/ sa/ dé/pou/ille/ mor/tell/e,  
 Ce/ fils/ qui/ fut/ si/ bra/ve et/ que/ j'ai/mais/ si/fort/,  
 Je/ ne/ l'im/pu/te/ point/ à/ l'in/ju/re/du/ sort/,  
 Puis/que/ fi/nir/ à/ l'hom/me est/ cho/se/ na/tu/rel/le.

Cet ensemble constitue ce que les poéticiens appellent les « règles de versification » dont les canons ont été fixés par les poétiques d'Aristote (1990), de Boileau (1969) mais aussi par les différents courants littéraires qui se sont relayés dans l'histoire de la littérature française. Il faut noter que leur fixation remonte parfois du Moyen-âge à la renaissance, ou sont souvent le fait d'emprunts ; notamment de l'Italie pour le sonnet et l'alexandrin. Mais la spécificité négro-africaine repose sur la rupture de ces normes au profit de celle qui caractérisent l'oralité. À ce type de vers Senghor oppose l'appellation de « verset » et en donne les caractéristiques suivantes : « Il s'agit alors de souligner l'accent final du verset et ceux des arêtes lyriques, à la manière du crieur public dans les villages noirs ». (Léopold Sédar Senghor. 1973 : 116)

Le verset, terme plus courant en religion, désigne une unité de sens dans un texte ou discours poétique ; tandis que le vers doit être constitué d'une seule ligne, d'un nombre indiqué de syllabes, et donc d'accents marquant la tonalité source du rythme. Le verset évolue tantôt vers la constitution de paragraphe, tantôt, un seul mot suffira. Il s'apparente à ce que certains appellent le « vers libre », c'est-à-dire un vers sans métrique définie. Cependant l'étude de sa métrique est aussi importante :

I/ci/	(12)
C'est/ Ma/né/ga/ !	(1/123)
I/ci/	(12)
La/ ba/tail/le eut/ lieu/ !	(123/12)
C'est/ ain/si/	(1/12)
Que/	(1)
Tou/te/ les/ nuits/,	(1234)
Nous/ ap/pre/ni/ons/ en/sem/ble,	(1234/12)
L'his/toi/re et/ la/ gran/deur/	(12/1234)
De/ la/ ter/re/ de/ Zi/da/ »	(1234/123)

Pacéré Titinga (1993 : 5)

On voit donc ici, à l'exemple de Pacéré Titinga que le rythme qui se dégage du poème est emprunté au tam-tam, (cas de la bendrologie, poésie des griots). Mais 'une des critiques qui furent adressées à cette construction fut celle d'Henri Hell. Contre les poètes de l'Anthologie de Senghor, reprocha la monotonie. Sur le cas de Césaire, il soutenait :

On aime la puissance d'incantation de certains de ses poèmes comme Bantouque, d'un rythme obsédant, pourtant, un si grand éclat, tant d'exagération, tant de démesure provoquante ne sont pas sans lasser. Une telle orgie de mots rares (ramphorinques, trémil, coalescences, etc.) est-elle nécessaire ? Ce lyrisme toujours exacerbé engendre la monotonie.

Léopold Sédar Senghor (1973 : 159-160)

Voici la réponse de Senghor :

Son excuse est qu'il lui aurait fallu posséder la double culture du poète, française et nègre. [...] Reprocher, à Césaire et aux autres, leur rythme, leur « monotonie », en un mot leur style, c'est leur reprocher d'être nés « nègre », antillais ou africains, et non pas « français » sinon chrétiens.

Léopold Sédar Senghor (1973 : 163)

Et il poursuit : « mais la monotonie du ton, c'est ce qui distingue la poésie de la prose, c'est le sceau de la Négritude, l'incantation qui fait accéder à la vérité des choses essentielles : les Forces du cosmos. » (Léopold Sédar Senghor. 1973 : 164). L'étude du rythme et des sonorités dans le contexte négro-africain, n'obéit plus pour les raisons sus-indiquées aux règles de la versification française. Les vers sont passés aux versets et sont plus ou moins longs ; ils ne sont plus rimés, leurs structures syllabiques n'étant plus mécaniquement codifiées. Désormais, ils s'inspirent du chant et tiennent pour certains les propriétés de l'ambiance de scène et de la profération. Ainsi dans le discours poétique traditionnel, il y a la chanson, la danse et la dramaturgie. Senghor l'explique encore ici :

Nous voici arrivés à la dernière question : la diction du poème. Je la juge essentielle. La grande leçon que j'ai retenue de Mârone, la poétesse de mon village, est que la poésie est chant sinon musique –et ce n'est pas là un cliché littéraire. Le poème est comme une partition de Jazz, dont l'exécution est aussi importante que le texte.

Léopold Sédar Senghor (1973 : 165)

Dans le processus rythmique, Eno Belinga et Makhily Gassama parle l'un de noyau rythmique, l'autre de mot accoucheur. Ainsi dans « Blanchi » de Damas, le morphème « Blanchi » fait office de noyau rythmique. Il structure le poème en séquences ou stances organisées et autonomes. Le rôle du noyau rythmique est que, dans le jeu de voix de forme responsoriale qui s'installe entre le poète (le chantre) et son chœur (ou son accompagnateur), ce dernier qui doit toujours improviser son texte, a le temps de chercher de nouveaux champs référentiels, de nouvelles choses à dire. Pour Jean Cauvin (1980), le texte de l'oralité a trois caractéristiques : le rythme, l'image et la norme. D'abord, le rythme qui est selon lui la « perception d'une forme dans le successif ». Il distingue le rythme objectif et le rythme subjectif. Le premier renvoie aux éléments effectivement répétés et le second à une répétition plus cachée ou que l'esprit humain peut percevoir par déduction. Au niveau du rythme objectif, il y a le rythme immédiat et le rythme profond. Dans le rythme immédiat, les éléments répétitifs sont rapprochés, et ne disparaissent pas totalement du champ visuel ou de la mémoire quand d'autres s'enchaînent. Il est formé à la base par un « groupement rythmique ». Ce groupe est composé d'un noyau fixe et d'éléments neutres ou variables. Exemple de rythme plus ou moins profond :

## UN CLOCHARD M'A DEMANDE DIX SOUS

Moi aussi un beau jour j'ai sorti  
mes hardes  
de clochard

Moi aussi  
avec des yeux qui tendent  
la main  
j'ai soutenu  
la putain de misère

Moi aussi j'ai eu faim dans ce sacré foutu pays  
moi aussi j'ai cru pouvoir  
demander dix sous  
par pitié pour mon ventre  
creux

..... G. Damas, (1972 :39-40)

### Conclusion

La poétique négro-africaine comme on vient de le voir, implique une connaissance réelle des genres oraux traditionnels. Cependant, l'exploitation de ce cadre n'a pas toujours été uniforme de la Négritude à nos jours. L'évidence de la question amène à évacuer également, certaines idées reçues sur l'esthétique et même sur le fond idéologique parfois. Mais aussi regretter que par excès, l'on ait réduit la poétique à une expression des formes alors que les idées et idéologies ont aussi leur poétique chez chaque auteur, chaque courant. En dépit donc d'une certaine homogénéité de l'univers poétique négro-africain, il est bon de constater aussi souvent que ce sont parfois des poétiques disparates générant au passage des courants spontanés comme la seconde génération, le modernisme ou l'oralisme qui sont essentiellement des courants sans revendication idéologique et sans manifeste. En conséquence, la connaissance de la poésie négro-africaine comme entité uniforme, ne doit plus reposer sur des approches thématiques ou structurelles. Le fait poétique négro-africain entier mérite d'être observé plus sereinement par une classification et une organisation plus cohérente en réorientant la problématique sur l'interaction entre la langue d'expression et les effets esthétique et poétiques constatés.

### Références bibliographiques

- Adiaffi, J-M. (2000). Les naufragés de l'intelligence. Abidjan : CEDA  
 Aimé, C. (2000). Cahier d'un retour au pays natal. Paris : Présence africaine  
 Aimé, C. (1955). Discours sur le colonialisme. Paris Présence africaine  
 Aristote. (1990). Poétique. Paris : Poche  
 Babacar, S. (2022). Chants de nuit. Paris : L'Harmattan  
 Bernard, Z. (1986). Qu'est-ce que le Didiga, *Annales de l'Université d'Abidjan*, série D, t. XIX :  
 155-156  
 Hampaté, B. (1978). Kaïdara. Abidjan : NEA  
 Jean, C. (1980). Comprendre la parole traditionnelle. Paris : Classique

- Jean Paul, S. (1969). Préface à l'anthologie de Senghor. Paris : PUF : XI-XII
- Jean-Louis, C. (1979). Discours sur le colonialisme. Paris : Payot
- Julia, K. (1969). Semiotikè, recherche pour une sémanalyse, Tel Quel Paris ; Seuil
- Kesteloot, L. (2001). Histoire de la littérature négro-africaine. Paris : Karthala,
- Konan, R. L. (2010). Mythe et univers poétique chez les oralistes. Sarrebrück
- Léon Gontran, D. (1972). Pigment /Névralgie. Paris : Présence Africaine
- Léopold Sédar, S. (1973). Poèmes. Paris : Seuil
- Michel, H. (1988). Pour une poétique de la Négritude, Tome 1, Paris : Silex
- Nicolas, B. (1969). L'art poétique. Paris : Flammarion
- Pacéré, T. (1993). Quand s'envolent les grues couronnées. Ouagadougou : Fondation Pacéré
- Roland, B. (1973). Le plaisir du texte. Tel Quel Paris : Seuil
- Stanislas, A. (1972). Négritude et négrologues. Paris
- Tchicaya U Tam'si (2000). Le mauvais sang. Paris : L'Harmattan