

**D'ÉCLAIRS ET DE FOUDRES, UNE SUBVERSION POÉTIQUE AU SERVICE DE L'ENGAGEMENT
ESTHÉTICO-SOCIAL**

SANGARÉ Mamadou

Doctorant

Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

Département de Lettres Modernes

sanguy95@yahoo.fr

MECASSON Douadélet Camus

Maître-Assistant

Enseignant-Chercheur

Université Peleforo Gon Coulibaly, Korhogo (Côte d'Ivoire)

Département de Lettres Modernes

mecassonc@gmail.com

Résumé

Dans la poésie de Jean-Marie Adiaffi, la poétique, consubstantiellement appréhendée comme l'ensemble des traits définitoires d'une œuvre ou d'un genre littéraire, prend le contre-pied des formes de dire traditionnellement ancrées dans la discursivisation du genre poétique. C'est que la parole adiaffienne s'inscrit dans les sentiers de l'engagement au vu de ses déclinaisons esthétique et sociale. Son caractère hybride à travers le mélange des genres et sa thématique révolutionnaire sont bâtis sur une idéologie axée sur la liberté créatrice, la quête d'un universalisme humain portée par des valeurs d'égalité, de justice et de liberté.

Mots-clés: Engagement, Esthétique, Social, Inter-Généricité, Révolution Idéologique

Abstract

In the poetry of Jean-Marie Adiaffi, poetics, consubstantially apprehended as the set of defining features of a work or a literary genre, takes the opposite view of the forms of sayings traditionally anchored in the discursivization of the poetic genre. It is that, the Adiaffian word is part of the paths of commitment in view of its aesthetic and social declensions. Its hybrid character, through the mixture of genres and its revolutionary theme, are built on an ideology centered on creative freedom, the quest for human universalism carried by values of equality, justice and freedom.

Keywords: Commitment, Aesthetics, Social, Inter-Genericity, Ideological Revolution

Introduction

Des poètes oralistes à ceux de la négritude, la poésie négro-africaine s'est toujours donnée une identité scripturale, mieux, poétique en tentant de reproduire ou réinventer des techniques de profération de la parole belle chez les peuples africains. C'est que, séculairement, l'Afrique, terre de poésie et réservoir artistico-esthétique, va servir d'inspiration aux poètes du continent dans l'encodage de leurs textes. De cette façon, l'idée unanimement répandue selon laquelle la discipline poétique serait fidèle ou prisonnière de ses lois discursives vole en éclats. Dorénavant, avec, surtout, les poètes oralistes, elle subvertit sa mise en forme, créant du coup un espace textuel où le verbe est au service de la praxis sociale.

Chez Adiaffi, le discours proféré dans *D'éclairs et de foudres* s'inscrit dans cette dynamique subversive. Considéré comme un écrivain iconoclaste, en effet, le poète ivoirien transgresse les normes, les codes scripturaux et embrasse des modes de dire défiant les principes de littérarité des genres sur lesquels ses œuvres s'adosent. Qu'il s'agisse du roman ou de la poésie, le père du bossonisme¹ semble s'être affranchi des contraintes normatives en édifiant sa propre poétique. Il la décline succinctement comme suit : « j'ai créé mon style appelé « N'zassa » « genre sans genre » qui rompt sans regret avec la classification classique, artificielle de genre : romans, nouvelles, épopée, théâtre, essai, poésie. [...] Selon l'émotion, je choisis « le genre », le langage qui m'apparaît exprimer avec plus de force, de puissance ce que je ressens intimement dans mon rapport érotique-esthétique avec l'écriture. » (J. M. Adiaffi, 2000, p. 5) En créant, ainsi, sa propre voie scripturaire, le poète-écrivain s'engage à sortir des absolutismes idéologiques et à faire porter, tout naturellement, les marques de son affranchissement à sa poésie. L'écriture chez Adiaffi est militante. Elle se fait « chant de braise », sédition contre l'injustice pour le salut d'un peuple. Dès lors, si tant est que de l'avis de certains critiques tel que P. Larthomas, « choisir un genre littéraire, c'est choisir avant même d'écrire la première ligne, un lexique et une syntaxe » (1995, p. 300), placer la production poétique sous le sceau de l'engagement appréhendé comme un combat sociétal, une distorsion poétique, ne relève-t-elle pas d'une gageure ? Plus clairement, *D'éclairs et de foudres* n'affadit-elle pas sa sève et sa saveur poétiques à vouloir déconstruire des idéologèmes et construire des idéologies ?

L'œuvre- témoin de cette étude est un poème au long cours où plusieurs genres et sous-genres littéraires s'imbriquent pour restituer la réalité sociale et le rêve humaniste du poète. La parole proférée s'origine sur les fonts baptismaux de l'imaginaire culturel du poète pour se faire acte de rébellion et quête de liberté.

L'objectif de ce travail est de révéler que la poésie de J. M. Adiaffi brise les codes classiques de la parole belle. Autrement dit, son écriture transgresse formellement et thématiquement les principes d'énonciation sacerdotaux du genre poétique.

L'hypothèse qui sous-tend notre démarche est la suivante: la poésie adiaffienne, à l'image de celle des oralistes, imbibée manifestement d'ingrédients identitaires nationaux et/ou continentaux, offre à voir, sûrement, une poétique au souffle nouveau dans le panorama de la poésie écrite.

Pour une approche efficiente du corpus, deux méthodes d'analyse du discours littéraire seront convoquées. La première, la stylistique, considérée comme l'étude des faits de langue et de leurs contenus affectifs, permettra de saisir l'écart, principe caractéristique majeur de la méthode, pour rendre compte d'une esthétique poétique au service de la distorsion au moyen du contexte et de l'imprévisibilité, deux notions chères à Michael Riffaterre (K. Cogard, 2001, p. 63-65). La seconde, elle, connectant l'œuvre à sa réalité sociale, aura pour fin d'appréhender l'atmosphère ou l'ambiance sociale dans laquelle baigne *D'éclairs et de foudres* à partir d'une approche duchtienne du co-texte et de l'idéologie. Tandis que le premier terme permet de dévoiler les silences, les non-dits, les présupposés, etc, le second, lui, est « le noyau structurant de l'écriture de la socialité. [Car], le social inscrit dans le texte ne peut être

¹ Selon Adiaffi, créateur de ce néologisme, il serait un autre nom de l'animisme, religion originelle des Africains. Le terme est construit à partir du radical "bosson" qui, en langue agni, signifie "génie". Il serait, selon toute vraisemblance, un culte rendu aux génies.

véritablement perçu qu'à partir d'une appréhension de son substrat idéologique» (A. Samaké, 2015, p. 14.)

Le travail s'organisera en trois parties : la première restituera l'esthétique du N'zassa qui conditionne la mise en forme du discours adiaffien comme marque de refus d'une idéologie artistique. La deuxième montrera une subversion du dit poétique et la troisième, des implications idéologiques découlant des renouvellements formel et thématique observés dans la parole proférée.

1. L'esthétique du "N'zassa", la marque d'un refus idéologico-artistique

Le terme N'zassa désigne la posture scripturale sous laquelle s'inscrivent les œuvres de Jean-Marie Adiaffi. Étymologiquement appréhendé, le N'zassa est un substantif « qui, en agni, sa langue maternelle désigne le pagné fait à partir de plusieurs morceaux de pagnes différents. » (B. Gnaoulé-Oupoh, 2000, p. 276-277). Selon toute vraisemblance, le mot sorti de l'univers traditionnel linguistique du poète est un genre hybride où se manifestent tous les possibles littéraires. Cette dynamique dans laquelle se moule *D'éclairs et de foudres* inscrit l'œuvre dans le canevas des écrits engagés au sens où l'autorité générique de la discipline poétique semble reniée. En édifiant sa propre voie, la poétique adiaffienne se détache des considérations idéologiques et artistiques établies. Du coup, l'esthétique de ses œuvres, à l'image de l'œuvre-témoin, porte les marques d'un engagement qui serait appréhendé, dans le cadre de ce travail-ci, à l'aune de l'intergénéricité et des divers registres de langue qui se côtoient dans la parole proférée.

1.1. Pour une esthétique de l'intergénéricité

Entendons par la notion d'intergénéricité, la co-présence de plusieurs genres à l'intérieur d'un genre littéraire donné. Ce melting pot générique donne ainsi une coloration particulière au genre de base si bien qu'il « ne manque pas de dérouter certains lecteurs qui voient en [lui] une source d'herméticité (...) » (E.P. Fobah, 2012, p. 53).

Dans *D'éclairs et de foudres*, l'intergénéricité se manifeste sous le prisme de la brisée des frontières entre les différentes catégories littéraires. En effet, la distorsion de la verticalité² qu'affectionne le langage poétique ou la mise en forme du texte poétique au profit de l'horizontalité en est une illustration. Il se trouve que la première distorsion, qui participe de l'identité d'encodage de la poésie, subit une seconde qui, elle, relève de la poétique énonciative de la prose. Sous ce rapport, les genres oraux et classiques narrativement appréhendés investissent la parole poétique. On se retrouve en face d'une écriture "N'zassa" où se côtoient le mythe, le proverbe, l'épopée, les devinettes, le théâtre, le récit, etc. Sans être exhaustif, vu la nature de ce travail, le mythe et le proverbe, en ce qu'ils relèvent de l'oralité, le théâtre et la narration, pour ce qu'ils sont des genres dits classiques, seront cernés. L'incipit de l'œuvre :

LA TERRE S'OUVRE SUR LE TROU
DU CIEL
ET LE CIEL ENFERME LA TERRE DANS
SON TROU (p. 5)

est le premier indice textuel intergénéricité à captiver l'attention du lecteur-auditeur. C'est qu'il entretient une connexion avec un mythe cosmogonique africain, singulièrement celui relevant de l'imaginaire en pays akan. Cet extrait, faisant office de préambule à l'œuvre, symboliquement marqué, dénote d'un acte de copulation entre deux composantes majeures du cosmos : la terre et le ciel. L'isotopie de l'accouplement entre ces deux éléments cosmiques perceptible dans « S'OUVRE », « ENFERME », « DANS SON TROU » serait à l'origine de la création du monde chez les peuples akans de Côte d'Ivoire.

² Entendons par ce terme d'axe paradigmatique, l'axe des choix lexicaux et de la substitution. Les effets du texte poétique découleraient de la projection des éléments de cet axe, celui de la sélection, sur l'axe syntagmatique, celui de la combinaison.

Selon toute vraisemblance, pour eux, le monde serait né de l'acte sexué de ces deux forces. Fort de cette conviction, les Akans, avant tout acte ou toute parole lourde de sens, donc sacré, prennent à témoin le « ciel » et la « terre » lors des cérémonies de libation, des offrandes (les prémices des récoltes), la quête de la vérité ou de la justice divine, etc. Ce mythe de création, en s'invitant dans la parole proférée, transgresse certains linéaments de la discipline poétique. C'est que le mythe, à la réalité, est un récit et intègre toutes les composantes du genre narratif, notamment, la prose, l'intrigue, les personnages, le temps et l'espace. Son écriture, loin d'avoir pour visée la beauté et l'émotion suscitées par les combinaisons lexicales et syntagmatiques, obéit plutôt à un principe de clarté et de vraisemblance de l'information. Ainsi, premièrement, un genre prosaïquement marqué se greffe à la verticalité langagière de la poésie. Deuxièmement, le caractère "véridique" de ce mythe insinuerait, par sa position en début d'œuvre, que la déclamation du poème symboliserait une parole vraie. Or, le texte poétique est, lui, le fruit des fantasmes, du rêve du poète. Un texte se dénude de la poéticité plus il se rapproche du vrai. De cette façon, Adiaffi s'engage en déconstruisant les principes de littéarité dévolus à la parole artistiquement proférée.

Le proverbe, autre genre oral, s'enracine dans l'écriture de l'œuvre-témoin et, du coup, lui confère une coloration hybride. J. Kouadio le définit comme suit :

maxime ou sentence fondée sur l'expérience à valeur didactique, elliptique et imagée dans laquelle s'exprime une sagesse populaire. L'origine orale détermine sa forme familière et rythmée (binaire), son allure archaïque (absence d'articles, d'antécédents), répétitive procédant par allitérations, assonances, similitudes et métaphores. (J. Kouadio, 2006, p. 57)

Bref, imagé et ayant une portée universelle, l'énoncé proverbial, quoique pouvant être considéré tel « un poème comprimé », selon les termes de L. S. Senghor, demeure un ingrédient de la prosaïté. Sa présence dans le discours qui nous occupe est le signe de l'enchâssement de deux types d'écrits, gage d'une liberté énonciative, donc d'un engagement certain. À titre indicatif, l'extrait suivant :

Quand le crabe revient du fond
annoncer aux riverains que le vieux caïman est
aveugle et que désormais la rançon mensuelle des
vierges étant caduques les sources restent ouvertes
à quiconque a soif ; ce n'est pas le roitelet du ciel
qui a peur de mouiller sa belle robe de soie qui
est en mesure de soutenir le contraire... (p. 81).

Ce fragment parémiologique, construit sur un rythme binaire et stylistiquement présenté au lecteur-auditeur, reste tout de même un micro-genre au sein d'un autre, la poésie. L'emploi de l'énoncé proverbial, en général et, particulièrement, en Afrique, fortifie davantage le discours de son usager par son caractère universel, imagé et fort significatif. Dans l'extrait ci-dessus évoqué, en effet, si tant est qu'analogiquement le « crabe » renverrait au "témoin oculaire", au "coexistant", au "proche collaborateur", au "notable", les « riverains » au "peuple", le « vieux caïman aveugle » au "despote impuissant", au "roi affaibli", la « rançon mensuelle des vierges » au "tribut payé", les « sources » aux "canaux de la liberté" et le « roitelet du ciel » à "l'étranger", ce fragment proverbial, contextuellement appréhendé ou au vu de son environnement lexical, signifierait ce qui suit : "quand le proche collaborateur du despote, le notable, vient informer le peuple de l'impuissance du despote, le roi, et que désormais le tribut payé n'a plus son sens et que les canaux de la liberté sont ouverts à ceux qui en ressentent le besoin, l'étranger ne peut venir le contredire". Quand bien même il relèverait d'une technique rhétorique confortant, solidifiant l'argumentation, sa présence dans l'écriture adiaffienne en tant que catégorie générique prosaïsée équivaldrait à un engagement artistique.

Hormis l'oralité, la littéarité du discours dans *D'éclairs et de foudres*, contre toute attente, se laisse saisir à travers les traits de théâtralité et de narration.

Conçu pour être joué devant un public, le théâtre repose sur des instances discursive et représentative telles que le jeu des acteurs à travers les répliques, une action, un / des lieu(x), *etc.* Dans l'œuvre d'Adiaffi, plusieurs indices de la théâtralisation sont prégnants dans la parole proférée. Comme dans la dramaturgie, une scène se déroule: l'entrée d'un village. Le poète-dramaturge le signifie ainsi : « À l'orée du village » (p. 37). Aussi, les personnages du jeu dramatique sont identifiés en la personne du Roi, des Notables, du Griot, de la folle Akissi, du fils d'Anazé et le village. Les extraits qui suivent en sont une illustration :

Le roi : continuez, notables, continuez. L'éléphante met deux ans pour mettre bas...Ainsi en est-il de la parole du roi...

Le village : Parole de roi taille d'éléphant force d'éléphant

Notables : On n'a jamais vu un lion mettre bas un mouton...(p. 79)

(...)

Notables : Maudite folle, maudite AKISSI !

Laisse l'âme des morts en paix ! Laisse les morts se reposer !

La folle AKISSI : Ah ! ah ! ah ! ah ;...

Le hibou ricane de ses défenses d'éléphant de panthère...(p. 82)

(...)

Le griot : Parle fils d'Anazé ! (...)

Le fils d'Anazé : Seule O cher griot la chute du ciel nous consolera (...)(p. 88).

Ces morceaux, vu les instances émettrice et réceptrice du jeu théâtral, de toute évidence, établissent un lien entre deux genres poétiquement opposés. Ici, dans le macro-genre poétique, s'observe un dialogue théâtralisé avec les dénominations des acteurs, « Le roi », « Le village », les « Notables », « La folle AKISSI », « Le griot » et « Le fils d'Anazé », placées en début de répliques. Cette technique discursive, spécifique à l'encodage du genre dramatique, confère davantage à l'extrait cité une dimension théâtrale au regard de la particularité scénique évoquée. Le décor, vraisemblablement, fait penser à une assemblée villageoise discutant avec les autorités coutumières, la chefferie. Sous cet angle, la scène qui se fait l'écho d'un engagement esthétique donne à voir un poème dramatisé.

La narration, domaine par excellence du genre prosaïque, dans le corpus, se montre indicièrement au moyen des signes dialogaux et de la description. Dans la vision narratologique de la restitution des faits, il arrive souvent que le narrateur s'efface et donne la parole aux personnages. Cette technique énonciative, la focalisation externe, est caractéristique d'un narrateur qui en sait moins que le personnage. En réalité, il voit les personnages de l'extérieur sans possibilité de dévoilement de leurs pensées ou sentiments. Dans la mise en forme de cette réalité, le tiret revêt un rôle capital. C'est lui qui indique la prise de parole et l'alternance des personnages dans le récit. Du coup, le narrateur occupe la position d'un spectateur qui contemple le jeu des acteurs. Pour preuve, les versets qui suivent :

- C'est sumaturel...

- Et vous, croyez-vous au miracle cher frère ?

- Je ne sais pas ce que je dois croire ma sœur je prends mes rêves à mon cou de toute façon...

- Je prends mes rêves au mot

- Je prends le rêve au vent

- Moi je prends le rêve de ce pendu pour un mauvais coup du destin...vous savez le vieux nègre pendu à l'orée du village... ?

- Non...Je ne sais pas... (p. 74).

Vraisemblablement, il s'agirait d'un extrait narrativé au cœur du discours poétique. Dans cet autre fragment textuel, ci-dessous, se profile la description, autre canon scripturaire par excellence de la prose :

À l'orée du village le vieux nègre était pendu
 en fétiche d'entrée
 ...Sur la corde de ses rêves d'homme
 Le vent alarmé gémissait de colère en soulevant
 les pieds déjà jaunis comme les feuilles d'automne
 près de tomber...

Le vent soulevait les pieds balançant qui ne
 Savaient où donner de la tête (...)
 (...)
 Une grosse langue toute noire bifide à l'extré-
 mité qui se promenait rude sur les lèvres abruptes
 la bouche ouverte (...) (p. 52).

Le caractère descriptif du morceau choisi se manifeste dans la présentation des composantes physiques du vieux nègre dont l'aspect corporel, identifiable textuellement au moyen de « les pieds balançant », « une grosse langue (...) rude sur les lèvres », « la bouche ouverte », révèle une scène de pendaison. Les différents modificateurs (épithètes et groupes nominaux) des substantifs renvoyant à des parties du corps humain, rendent plus qu'évident le portrait physique statique. Cette technique d'encodage propre à la prose se retrouve dans l'écriture adiaffienne et lui confère, par conséquent, un caractère narratif. Aussi, l'emploi de l'imparfait, temps par excellence du récit, dans l'extrait ci-dessus, dénote une narrativisation du discours. Les verbes « gémissait », « soulevait », « se promenait », révélateurs d'une description, témoignent la présence du récit au cœur du genre poétique

Il est à retenir, de ce qui précède, que l'intergénéricité, prégnante dans *D'éclairs et de foudres*, est une pratique discursive qui désaliène le caractère poétique de l'œuvre-support. Cette forme d'engagement, refusant d'enfermer la poésie dans ses liens, s'étend également aux registres langagiers innervant la parole du poète.

1.2. Pour une transversalité des registres langagiers

En sociolinguistique, le terme registre de langue demeure un type de variété de langue dont on connaît des interprétations diverses. Selon les écoles, les linguistes, en fonction de leur champ épistémologique, désignent la même notion par "niveau", ou "style". Dans la langue française, généralement, on dénombre trois registres de langue : les registres familier, courant et soutenu.

Principalement, le langage poétique attaché à l'élitisme, à la noblesse, paradoxalement, descend de sa tour d'ivoire langagière pour se faire parole du peuple. Ainsi, dans la production d'Adiaffi, les niveaux de langue s'entremêlent et fusionnent et, sous ce rapport, remettent en question une loi énonciative de la discipline poétique. Les registres familier et courant, réservés à des domaines ou cadres de locution peu formels ou officiels, sont à considérer tel un acte d'engagement chez le poète. Ils seront appréhendés sous deux traits de déviance : le lexique et la syntaxe. Alors que dans la poésie le langage est assujéti à une recherche de la richesse et de la qualité expressive, dans les deux registres cités, quand les mots ne relèvent pas d'une certaine familiarité ou grossièreté, ils sont compris de tous. La construction syntaxique simpliste des énoncés participe de cette apparente sclérose du genre.

En effet, dans le texte de base, le pronom démonstratif « ça » relève d'un débridement du langage. Le rythme profond suivant en est la preuve :

Frappe moi ça balafon
 Frappe moi ça cora
 Frappe moi ça tam-tam (p. 5, 11).

En réalité, ce procédé familier provient de la troncation du pronom démonstratif « cela ». L'adjectif « chic » (p. 11), également, s'inscrit dans la familiarité du parler. Les lexèmes « testicules » (p. 30), « vagin » (p. 41), « cul » (p. 57), « caca » (p. 57), « chie », quatre fois, (p. 59) traduisent une lexie de la vulgarité dans la parole. Cette urbanité langagière est le signe d'une distorsion mise au service d'un engagement. Le poète s'affranchit de contraintes normatives et son verbe frise celui du bas peuple, de la quotidienneté. Le mot poétique, désormais, n'est plus auréolé de sa plasticité nobiliaire. L'écriture syntaxique, dans le poème, rime, par moments, mieux, est calquée sur la structuration classique des éléments linguistiques sur l'axe syntagmatique selon le schéma : Sujet + verbe + complément(s). À titre indicatif, cet énoncé phrastique :

Je t'invite donc comme frère de sang
 à un voyage qui ne mène nulle part sinon au
 cœur d'un homme malade de l'homme. (p. 17).

D'autres exemples tels que « on finit bien toujours riche ou pauvre par y nouer quelque chose à sa taille » (p. 20), « Elle portait serré contre son cœur le petit cadavre déjà en décomposition » (p. 21) s'inscrivent dans cette dynamique structurale. Ainsi, par sa platitude, la syntaxe épouse celle du registre courant comme l'indiquent ces ivoirismes « Ne cherchez plus midi à quatorze heures » (p. 64), « on me fout la paix » (p. 60). Dans la veine de l'urbanité langagière ivoirienne, s'observent le substantif « gardes-floco » (p. 62) et l'interjection « Aïe » (p. 93).

En pliant le poème au gré de son inspiration artistique et de la conception de la poésie dans l'imaginaire négro-africain, Adiaffi transgresse scripturairement les codes d'énonciation de la discipline tels qu'appréhendés dans le monde occidental. Sous cet angle, l'écriture se met au service d'une communauté, celle du poète. Elle se fait refus et affirmation, expression d'une identité scripto-culturelle africaine. De cette façon, l'écriture se fait acte d'engagement. Car, selon T. Kouï (2015), « l'engagement d'une écriture est la mesure de sa capacité à dynamiter les structures conservatrices qui emprisonnent le langage, ce qui suppose chez l'écrivain la pleine conscience de sa responsabilité historique en tant qu'écrivain. » (p. 119).

Au-delà de la forme, le message véhiculé dans l'œuvre se désolidarise de la thématique raciale véhiculée par l'idéologie négritudienne d'un côté et, des envolées abstraites, de l'autre.

2. Pour une subversion du dit poétique

Dans la poésie d'Adiaffi, le substratum n'est nullement orienté vers des considérations d'ordre spéculatif et métaphysique. La parole du poète est au service d'un engagement social. Le sort, la condition existentielle de l'homme en général est la préoccupation de l'artiste. Dans cette logique militante, l'idéologie originelle, la défense de la race noire, portée par les poètes négro-africains, s'efface au profit d'une nouvelle, celle de la lutte des classes, et le mot poétique se fait acte.

2.1. L'écriture poétique, un acte de sédition

Dans *D'éclairs et de foudres*, le discours poétique est un acte de rébellion contre un système d'oppression. Pour ce faire, les mots portent des charges révolutionnaires contre l'injustice. Le ton injonctif utilisé dans la parole proférée, comme l'indiquent ces passages, « Prenez garde à vos têtes alourdies de / honte elles tomberont d'elles-mêmes comme fruit / mur comme fruit pourri » (p. 64), « Frappe moi ça

balafon / Frappe moi ça Cora / Frappe moi ça tam-tam » (p. 75) implique le poète dans l'acte d'énonciation, d'une part, et, devient, d'autre part, le signe d'un avertissement et d'une exhortation. Le « tam-tam », la « Cora », le « balafon » deviennent des agents rythmiques dans la vulgarisation du message révolutionnaire. À titre d'illustration, les passages suivants :

Balafon accompagne-moi sa voix
Hors de sa vie la défaillance des cordes musicales
Tam-tam forge-moi le timbre le plus puissant
Forge pour le fils d'Anazé un timbre de fourches
Un timbre de mille trompettes de guerre (p. 91).

L'isotopie du combat pour une quête de liberté se manifeste aussi dans la parole belle. En témoignent les termes « guerre ; GUERILLEROS ; ARMES. » L'usage des majuscules indélicates (écriture en lettres capitales) dans les substantifs « GUERILLEROS » et « ARMES » démontre une rhétorique de la rébellion tant sémantiquement que stylistiquement. L'émotivité ou le sentimentalisme, l'une des spécificités majeures de l'arsenal verbal du poète est transmué en révolte. Dorénavant, le mot poétique se fait action et le poète-adiaffi le confirme en ces versets :

Mais qui dit que les mots ce sont des mots
Quand ils ont la dureté des peaux que tanne le
soleil aride de la misère, à conjurer ensemble du
bouquet de nos idéaux mégis
La commune comme ce mot m'est commun et
sonne espoir lutte défaite...(…)

(…)

Qui dit que les mots ce sont des mots
Quand ce sont des actions d'éclats des exploits à
élever monuments et tombes...(…)

(…)

Quand de la profondeur de mon cœur blessé ils
surgissent traqués ainsi que taureaux effarouchés
des arènes qu'effarouchent la mort et le matador
Les mots qui dit que ce sont des mots
Quand moi j'en fais des colliers de cauris
À enfiler aux cous monstrueux des montagnes
qui barrent à l'horizon incrédule paré du seul ciel
et de son éclat de rire hautain parmi les cannes à
sucre

Paré seul du ciel et de son éclat de rire
Du soleil en guise de collier embrasé
Alors surgit de la voix incendiaire du peuple
Le chant de BRAISE
Pour une liberté en flammes (p. 103-105).

À travers une série d'interrogations rhétoriques « Mais qui dit que les mots ce sont des mots / Qui dit que les mots ce sont des mots / Les mots qui dit que ce sont des mots », J. M. Adiaffi dévoile la réalité véritable du matériau poétique par le truchement des métaphores suivantes : « ils ont la dureté des peaux que tanne le soleil aride de la misère ; ce sont des actions d'éclats des exploits à élever monuments et tombes ; des colliers de cauris (...) qui barrent. » (1980, p. 103-104). En d'autres termes, loin d'être une coquille vide, le mot est l'expression du combat.

Dans sa démarche subversive, le dit poétique est au chevet de la lutte des classes sociales. La poésie négro-africaine dont est fille celle d'Adiaffi, d'ordinaire encline à la lutte raciale et à l'attitude aérienne de

l'esprit dans une certaine mesure, réoriente sa posture scripturaire. Dorénavant, elle se met au service de l'être humain, tout court.

2.2 Pour une écriture de la « déclassialisation »

La question raciale, dénominateur commun des productions négro-africaines, va disparaître au profit de celle de la lutte des classes dans la littérature post-négritudienne. L'œuvre-support se moule dans cette nouvelle orientation idéologique. Par conséquent, dans *D'éclairs et de foudres*, la « décatégorisation » sociale (opresseurs / opprimés) est le sujet de l'artiste-poète. À titre indicatif, les fragments « les opérations / Division / Soustraction / seront supprimées de nos calculs sans calculs » (p. 94), « Vous petits nègres mercèdes-odorisés, merde-sots-odorisés qui maintenez la douloureuse pérennité du fouet du viol dans nos murs...Prenez-garde » (p. 63-64) traduisent une volonté de déclassialisation. Les agents de l'oppression, les « petits nègres », en réalité les nouveaux dirigeants africains, ont réinstauré les maux de l'époque coloniale tels que « fouet ; vol ; viol. » Le ton injonctif dans le groupe verbal « Prenez-garde » est une mise en garde adressée aux nouveaux bourreaux qui se sont embourgeoisés et que le poète tourne en dérision par le biais de la métaphore par composition « merde-sots-odorisés. » De manière sous-jacente, se dégage l'idéologie socialiste, mieux, marxiste. L'image de la société capitaliste où se profile l'antagonisme des classes (riches / pauvres et bourgeois / prolétaires) est combattue.

La bataille raciale étant remportée, avec l'accession des pays colonisés à l'indépendance, le poète engage son écrit pour un autre combat : celui d'ordre social. Il le dit en ces termes : « Une seule race sera au pilori : celle des vampires de l'homme... » (p. 49). Ici, la métaphore « vampires », désignant tous les oppresseurs, ayant pour complément de nom « l'homme » révèle au lecteur-auditeur la cible du poète : tous ceux qui exploitent, martyrisent et zombifient l'être humain.

Le dit, chez Adiaffi, est à la solde de la réalité sociale. Le message poétique, dans son essence, est déconstruit. L'idéologie négritudienne est également subvertie au profit d'un nouvel ordre.

Toute écriture engagée ayant des visées, venons-en à celles qu'implique *D'éclairs et de foudres*.

3. Une écriture de la liberté et de l'universalisme de l'acte poétique

Dans le cadre de ce travail, la posture scripturale d'Adiaffi est double : la quête d'un désembastillement du dire poétique et la recherche d'un universalisme humain.

3.1. La quête d'un désembastillement du dire poétique

Au niveau formel, l'écriture "N'zassa", en brisant les canaux classiques et traditionnels de la discoursivisation du genre poétique, se veut le signe d'une rébellion, donc, d'un engagement. En réalité, l'influence de son milieu culturel traditionnel où la poésie est surtout d'inspiration orale va subvertir ses écrits. Si tant est que la pratique de la parole poétique est universelle, inhérente à tous les peuples, il appartient, alors, à chaque aire géographique, culturelle de la traduire en fonction de ses réalités artistiques. Le besoin de l'affirmation d'une identité scripturale africaine est sous-tendu par une telle démarche.

Aussi, les différents registres de langue qui imbibent le langage de l'artiste sont la marque d'une tentative de déclamer le poème avec les mots, les structures syntaxiques des couches défavorisées. Car, malgré leurs empreintes d'urbanité, la parole de ces couches est porteuse d'indices de poéticité. Chez Adiaffi, la parole artistique devient, par conséquent, un réceptacle de libertés qui participe de la survivance et de l'existence du genre. Car, « la poésie africaine n'est sortie de l'impasse dans laquelle elle risquait de durablement s'installer que quand [les poètes] ont osé déterrer leur nombril » (E. P. Fobah, 2012, p. 27). Clairement, le retour aux fondements artistiques de la parole proférée dans l'imaginaire négro-africain a permis aux poètes africains, à l'image d'Adiaffi, d'édifier leur poétique, synonyme d'affranchissement et de salut.

À côté des préoccupations d'ordre esthétique, l'écriture dans *D'éclairs et de foudres* a pour but ultime l'homme.

3.2. La recherche d'un universalisme humain

Thématiquement, l'œuvre-témoin est le symbole d'une société, d'un monde débarrassé des antagonismes existentiels. En réalité, le rêve caressé par le poète est l'édification d'un monde construit sur des valeurs d'équité, de justice, de paix, *etc.* L'être humain, sans distinction de race et de sexe, est au centre du discours adiaffien. En témoigne cet extrait :

JE SUIS
Blanc
Noir
Rouge
Jaune
Je suis toutes les couleurs que je vous fais voir
La vision spectrale des couleurs arachnéennes (p. 97).

La copule « SUIS » renvoie au poète et, dénote un / des état(s) de ce dernier, du fait de son antéposition par le pronom personnel sujet « JE ». Les adjectifs de couleur « Blanc », « Noir », « Rouge », « Jaune », symboles des races humaines et attributs du sujet « JE », dévoilent le vœu universaliste du poète. Il se définit comme la somme de toutes les races. Cette quête est la résultante d'une idéologie artistique orientée sur la lutte des classes au détriment de celle des races. Seules l'espèce humaine et sa liberté se font l'écho de la posture scripturale adiaffienne. Le poète, lui-même, en ces termes, le confirme :

J'ai une passion unique
L'HOMME
J'ai une faiblesse
ma force
...L'HOMME... (p. 98-99).

D'une part, l'usage des majuscules indécrites dans la graphie des substantifs « L'HOMME » et « L'HOOMMME » corrobore les propos antérieurs. Ces majuscules captent l'attention du récepteur sur un référent essentiel de l'acte d'énonciation : l'homme. D'autre part, les triples voyelles « O » et consonnes « M » dans le nom « HOOMMME », calquées sur le modèle élocutoire oral, est une forme d'insistance symbolisant la volonté de mettre en relief le signifié et sa signifiante ; c'est-à-dire l'espèce humaine de manière générale.

Conclusion

Les doutes émis, au départ, quant à une possible union du couple engagement / poésie semblent levés à ce stade de l'étude. L'écriture dans *D'éclairs et de foudres* scrute des modes de dire déconcertants. Le mythe, le proverbe, la prose et ses dérivés, *etc.*, s'enchaînent pour offrir une hétérogénéité scripturale. L'imbrication des divers niveaux de langue, familier, courant et soutenu, aussi, laisse observer un langage bigarré, socle de l'esthétique N'zassa qui ébranle les codes normatifs de la discipline poétique. La thématique, fortement enracinée dans le social, véhicule une idéologie de la lutte des classes assortie de valeurs universelles telles que la justice sociale, l'équité, la paix, la liberté. La parole belle, traditionnellement abstraction et émotion, devient un acte de rébellion pour une quête humaniste. Toutefois, une telle posture ne déshérite pas l'écriture adiaffienne de sa poéticité. Ce renouvellement, plutôt, certifie l'enrichissement du genre et l'inscrit dans la dynamique des nouvelles écritures. En se désengageant de sa poétique générique, l'œuvre-support se moule dans la lignée des écritures engagées.

Bibliographie

ADIAFFI Jean-Marie, 1980, *D'éclairs et de foudres*, Abidjan, CEDA.

ADIAFFI Jean-Marie, 2000, *Les naufragés de l'intelligence*, Abidjan, CEDA.

COGARD Karl, 2001, *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion.

FOBAH Pascal Éblin, 2012, *Introduction à une poétique et une stylistique de la poésie africaine*, Paris, L'Harmattan.

GARROT Daniel, 1978, *Léopold Sédar Senghor, critique littéraire*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines.

GNAOULÉ-OUPOH Bruno, 2000, *La littérature ivoirienne*, Paris, Abidjan, KARTHALA et CEDA.

KOUADIO Yao Jérôme, 2006, *Les proverbes baoulé (Côte d'Ivoire) : types, fonctions et actualités*, Abidjan, Dagekof.

KOUI Théophile, 2015, « L'art, l'artiste et l'histoire : à propos du concept sartrien d'engagement », in *Regards croisés sur les écoles de sociocritique*, Paris, Publibook, p. 119-140.

LARTHOMAS Pierre, 1995, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, PUF.

SAMAKÉ Adama et al., 2015, *Regards croisés sur les écoles de sociocritique*, Paris, Publibook.

SARTRE Jean-Paul, 1948, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard.

SENGHOR Léopold Sédar, 1964, *Négritude et humanisme (Liberté I)*, Paris, Seuil.

TOH BI Tié Emmanuel, 2012, « Homme de tous les continents de Bernard Binlin Dadié, avec d'une esthétique poétique au service de la dialectique sociale. », in *Revue Baobab*, n° 10, premier semestre, p. 109-134.