

RiMe

Rivista dell'Istituto
di Storia dell'Europa Mediterranea

ISSN 2035-794X

numero 9, dicembre 2012

Zadi Zaourou: l'écriture de modèles

François Atsain N'cho

DOI 10.7410/1012

Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea
Consiglio Nazionale delle Ricerche
<http://rime.to.cnr.it>

Direttore responsabile

Antonella EMINA

Direttore editoriale

Luciano GALLINARI

Segreteria di redazione

Esther MARTÍ SENTAÑES

Comitato di redazione

Grazia BIORCI, Maria Eugenia CADEDDU, Monica CINI, Alessandra CIOPPI,
Yvonne FRACASSETTI, Raoudha GUEMARA, Maurizio LUPO,
Alberto MARTINENGO, Maria Grazia Rosaria MELE, Maria Giuseppina MELONI,
Sebastiana NOCCO, Michele M. RABÀ, Riccardo REGIS, Oscar SANGUINETTI,
Giovanni SERRELI, Giovanni SINI, Luisa SPAGNOLI, Patrizia SPINATO BRUSCHI,
Massimo VIGLIONE, Isabella Maria ZOPPI

Comitato scientifico

Luis ADÃO DA FONSECA, Sergio BELARDINELLI, Michele BRONDINO,
Lucio CARACCILO, Dino COFRANCESCO, Daniela COLI,
Miguel Ángel DE BUNES IBARRA, Antonio DONNO, Giorgio ISRAEL, Ada LONNI,
Massimo MIGLIO, Anna Paola MOSSETTO, Michela NACCI, Emilia PERASSI,
Adeline RUCQUOI, Flocel SABATÉ i CURULL, Gianni VATTIMO,
Cristina VERA DE FLACHS, Sergio ZOPPI

Comitato di lettura

In accordo con i membri del Comitato scientifico, la Direzione di RiMe sottopone a referee, in forma anonima, tutti i contributi ricevuti per la pubblicazione

Responsabile del sito

Claudia FIRINO

RiMe – Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea (<http://rime.to.cnr.it>)

Direzione: via S. Ottavio, 20 - 10124 TORINO - I

Tel. +39 011670 3790 - Fax +39 0118124359

Segreteria editoriale: via G.B. Tuveri 128 - 09129 CAGLIARI - I

Telefono: +39 0704036 35 / 70 - Fax: +39 070498118

Redazione: rime@isem.cnr.it (invio contributi)

Indice

Corrado Zedda	
<i>"Amani judicis" o "a manu judicis"? il ricordo di una regola procedurale non rispettata in una lettera dell'arcivescovo Guglielmo di Cagliari (1118)</i>	5-42
Gianluca Scroccu	
<i>Il problema del sionismo e la questione araba nelle pagine de La Rivoluzione liberale di Piero Gobetti</i>	43-56
Giulia Medas	
<i>La guerra civile spagnola nella recente storiografia</i>	57-79
Valeria Deplano	
<i>Educare all'oltremare. La Società Africana d'Italia e il colonialismo fascista</i>	81-111
Grazia Biorci	
<i>L'uso della metafora nella "letteratura migrante". Il case study dei romanzi di Amara Lakhous</i>	113-131

Dossier

Bernard Zadi Zaourou, quelques mois après... ou l'exigence de donner la voix

a cura di

Nataša Raschi e Antonella Emina

Nataša Raschi – Antonella Emina	
<i>Bernard Zadi Zaourou, quelques mois après... ou l'exigence de donner la voix</i>	135-141
Eugène Zadi	
<i>Le frère et le Maître</i>	143
Véronique Tadjou	
<i>L'homme-initiateur</i>	145-150

Jean Derive	
<i>Du théâtre historique au théâtre initiatique: le parcours d'un dramaturge engagé</i>	151-161
Valy Sidibe	
<i>La dramaturgie de Bottey Zadi Zaourou ou la révolution esthétique au cœur des mythes anciens</i>	163-172
François Atsain N'cho	
<i>Zadi Zaourou: l'écriture de modèles</i>	173-192
Logbo Blédé	
<i>L'image symbolique chez le dramaturge Zadi</i>	193-203
Jacqueline Soupé Lou	
<i>La dramaturgie du conte dans «La guerre des femmes» de Zadi Zaourou</i>	205-216
Cisse Alhassane Daouda	
<i>Zadi Zaourou dans le prisme de sa méthode: la stylistique</i>	217-228
Angeline Otre	
<i>Les fondements épiques, lyriques et idéologiques de la poétique de Bernard Zadi Zaourou dans «Fer de lance 1»</i>	229-243
Aboubakar Ouattara	
<i>Étude de sémantique linguistique textuelle sur un poème de Bottey Zadi Zaourou: «Didiga des origines»</i>	245-255
Yagué Vahi	
<i>Lecture sémiotique de «Gueule-tempête» de Bottey Zadi Zaourou</i>	257-275
Nanourougo Coulibaly	
<i>Bernard Zadi, le polémiste</i>	277-297
Octave Clément Deho	
<i>Ce que Zadi m'a dit. Ce que Zadi m'a enseigné. Mon cours de français L1 en suivant l'exemple (selon moi) de mon Maître</i>	299-306
Frédéric Grah Mel	
<i>Bernard Zadi, une figure de la jeunesse ivoirienne</i>	307-321

Zadi Zaourou: l'écriture de modèles

François Atsain N'cho

Le champ véritable [du fait littéraire] est le réel du discours, c'est-à-dire non son contenu, mais les mots seulement, et les formes.

(P. Valéry, *Ceuvres*, p. 1456)

Résumé

La littérature africaine se trouve aujourd'hui confrontée à son histoire coloniale, de sorte que du fait de la langue qui la véhicule, les critères d'appréciation de cette littérature sont tout occidentaux. Bernard Zadi Zaourou dont l'écriture se réclame des maîtres de l'oralité offre l'opportunité dans cette réflexion de revisiter cette problématique pendante d'une littérature négro-africaine d'expression française et par voie d'analyse, la question des antériorités littéraires; en particulier, celle des modèles africains qui informent l'écriture de l'auteur.

Mots clés

Écriture; modèles; palimpsestes; avant-gardisme; atavisme; construction de sens; poétique.

Abstract

The African literature is confronted with its colonial history, so that because of the language which conveys it, the criteria of appreciation of this literature are very Western. Bernard Zadi Zaourou whose writing claims Masters of orality offers the advisability in this reflection of revisiting these hanging problems of a negro-African literature of French expression and per way of analysis, the question of literary anteriorities; particularly, that of the African models which inform the writing of the author.

Keywords

Writing; Models; Palimpsests; Avant-gardism; Atavism; Construction of Sense; Poetics.

Si la problématique palimpseste est aussi vieille que la problématique littéraire elle-même dans la tradition littéraire occidentale, la question n'a pas souvent préoccupé la critique africaine. Or, une telle question est plus présente dans l'écriture littéraire en Afrique que partout ailleurs dans le monde. La raison en est que les écrivains

africains ont un double héritage à gérer: l'héritage des traditions littéraires de l'Afrique ancienne et celui des langues occidentales et des œuvres littéraires qu'elles ont secrétées. Et c'est bien ce problème des modèles qui est celui dans lequel s'engluent aujourd'hui la critique africaine lorsqu'il s'agit de définir le statut de la littérature africaine écrite, car il n'y a point d'écrit qui ne revendique ses antériorités.

Souvent, faute de poser clairement ce problème qui définisse un statut de l'écrivain africain moderne et permette ainsi de fonctionner le matériau littéraire produit par celui-ci, à partir d'antériorités – qu'elles soient africaines ou occidentales – sur lesquelles ne pèse aucune suspicion du fait des clarifications préalables, l'analyse sur les œuvres littéraires africaines, à propos de leurs phénoménologies, de leurs démarches de création, dans bien des cas, tourne court. Cette question n'est pas anodine, car elle conditionne la littérature africaine dans son existence même. La question d'être de cette littérature pousse ses ramifications jusque dans la classification générique des œuvres et est à la base de la mésaventure éditoriale que vivent les écrivains africains auprès des maisons d'édition occidentales et dont témoigne, pour sa part, Werewere Liking:

J'ai reçu des Éditions Grasset où j'avais déposé un manuscrit, une lettre qui, après avoir décrit les qualités de mon texte concluait ainsi: Or, *Place nouvelle race* est un étrange texte par trop composite; vous le sous-titrez «journal d'une misovire», mais il se révèle n'être ni un journal, ni un roman, se présentant davantage comme un curieux mélange de genres divers, du poème à l'essai, du récit au souvenir. Dans ces conditions nous ne voyons comment assurer à l'ouvrage un placement intéressant¹.

La présente contribution est la part que nous proposons à cette problématique essentielle pour la littérature africaine; essentielle, si celle-ci veut se définir une nationalité propre, mais surtout les conditions d'une exégèse plus aisée. L'opportunité d'une telle étude en est d'autant plus grande au regard de la production littéraire de Bernard Zadi Zaourou que l'auteur a toujours dit son tribut à l'égard de la culture de son peuple, de l'Afrique ancienne, mais surtout des poètes

¹ Werewere Liking, *Naissance de nouvelles esthétiques en Afrique*, 13 feuil. dactyl.

de l'oralité qu'il se plaît lui-même à appeler les "poètes-paysans" ou les "artistes-paysans", d'une manière générale. Dans ce devoir de mémoire que s'est imposé l'auteur de *Fer de lance*, ce qui importait pour lui, et il le clamait partout, est de parvenir, malgré la prépondérance de la langue française qui sert de véhicule à ses écrits, à dire et écrire l'âme africaine, à parler la langue du terroir par le biais de la langue d'auteur, notion chère à Michael. Notre souci en ce trajet est de voir comment Zadi Zaourou, dans la poursuite du sens dans l'œuvre, définit son rapport à l'antériorité.

La stylistique et la poétique seront les outils que nous interrogerons constamment, non pas dans la recherche de moyens nouveaux dont se servirait l'écrivain – nouveauté d'ailleurs problématique, car difficile à instituer – mais la manière dont ces moyens participent à l'élaboration du sens.

La participation de tel contexte textuel ou de tel contexte d'écriture emprunté pour la construction du sens demeure la seule question de notre analyse et justifie ce que nous entendons par "écriture de modèles" et qui en fait concerne les formes d'écriture qui s'enregistrent sous le vocable de palimpsestes, c'est-à-dire dans la production littéraire de Zadi tout ce qui se laisse ressentir comme un emprunt ou un croisement de l'auteur avec d'autres auteurs ou ses devanciers. Le texte étant un espace spirituel où viennent communier, pour trouver l'apaisement recherché, pour éprouver toutes les sensations vécues, comme le lieu d'une thérapie, ce sont donc les mots et les formes, comme matériau de récupération, charriés par l'antériorité pour leur réemploi, qui constitueront prioritairement la matière de nos investigations. Pour plus d'efficacité, l'axe poétique retiendra essentiellement notre attention, en particulier *Fer de lance 1*; nous ne nous interdirons pas cependant, chaque fois que nécessaire, d'interroger telle autre forme générique, jusqu'à l'essai, pour apporter plus de réponses à nos interrogations.

1. La littérature et l'obsédante question des modèles

La production littéraire de Zadi, très éclectique, du reste, a été étudiée sous les angles les plus divers. Nous nous proposons de faire

connaître l'auteur, axe rarement emprunté par la critique, dans ses relations avec les poètes de tradition orale dont il s'est de tout temps réclamé. À ce propos, il nous faut rappeler quelques-unes des idées sur lesquelles repose une telle étude et d'où elle tiendrait sa légitimité. Toute littérature digne de ce nom est à notre avis celle où le sentiment d'avant-gardisme est le plus faible et où l'arrière-goût finissant du déjà lu, vu ou entendu s'étale le long des pages, de sorte que l'écrivain est l'héritier de toutes les traditions d'écriture qui ont précédé sa propre écriture.

À cet égard, toute idée d'avant-garde, en littérature surtout, n'est que pure illusion. Il n'est d'écrit qui ne draine, jusqu'aux mérismes, sa part concédée d'une servitude consciente, acceptée et voulue. Ici, c'est l'impossible libération jubilaire qui fait de l'écrivain, à son corps défendant, l'éternelle oreille percée de l'Histoire. Les vocables, déjà eux, drainent à leur suite leur participation à l'histoire littéraire. Plus encore, les corrélations thématiques, les motifs de composition pré-existants, les formes discursives, les scènes, les mythologies, l'histoire, les atavismes de toute provenance, les concepts à forte charge culturelle, partagée ou non; ainsi que l'œuvre entière dans son écriture.

Ce désir de la part de l'écrivain d'être de cette façon ce masque, cette machine dont parle Paul Valéry caractérise profondément l'œuvre littéraire de Zadi. De sorte que l'écriture chez l'auteur fonctionne, non comme un espace de nouveauté où la règle est dans l'invention, mais comme un lieu de découverte où des matériaux, littéraires ou pré-littéraires, remués dans son athanor par des opérations en tous genres et des transformations et manipulations, sous toutes coutures, font que l'œuvre produite témoigne bien de son auteur et de sa sensibilité unique, à nulle autre pareille.

Ainsi entendons-nous l'emploi d'*écriture de modèles* et dont Geneviève Idt donne une image qui va à la rencontre pour une large part de notre proposition poétique de Zadi:

Le modèle, c'est ce qui, dans un texte, est perçu comme convention, comme matériau de réemploi, comme discours étranger, littéraire ou non, contemporain ou antérieur, transformé ou intégralement repris, à toutes fins².

Les modèles, ce sont plus encore, toutes les antériorités, qui sous la forme de connotation et d'emphase dans leur étalement en compréhension, relèvent plus d'un fonds culturel commun auquel ces antériorités donnent leur plus-value de sacralité. Cette question comporte toujours, quelque part, une forte et indéniable proportion d'influence, mais c'est davantage de recours à des sources communes que les uns découvrent avant les autres et qui justifient les relents connotatifs et emphatiques. Le modèle, dans ce cas, développe une langue particulière à tous ceux qui partagent cette même culture, à travers la construction des phrases et l'organisation du discours.

Le modèle chez Zadi brasse en un tout, uni dans et par le langage, des personnages, des scènes, des situations, des tableaux, pour ainsi dire, des actions, des formations discursives et institutionnelles, des formations idéologiques aussi. Pour l'essentiel de ces formes dans l'écriture de Bernard Zadi, il ne faut pas entendre modèle au sens où l'investigation trouverait ou reconnaîtrait des formes ou des vocables tels qu'ils sont présents ailleurs, dans des productions littéraires d'autres auteurs – c'est quelquefois le cas – mais plus souvent les éléments du modèle donneront, du fait de leur haut niveau de fusion par les opérations de transformation et de manipulation, plutôt un vague et furtif sentiment du déjà entendu ou lu dont l'écho lointain, en spasmes légers, parvient faiblement sous la forme de réminiscences au lecteur. Ce sentiment du déjà entendu ou lu ou même vu est en étroite relation avec la charge culturelle que l'écrivain a en partage avec son lecteur.

Tout cela est ressenti chez ce dernier comme un effet de surimpression, à la manière des palimpsestes où une ancienne forme ou un sens ancien demeure et refuse de s'effacer devant un contenu nouveau. C'est de cette dialectique, c'est-à-dire cet effort de dépassement en se posant et à la fois s'opposant que réside tout le secret de l'art créatif, de ce point de vue, de Bernard Zadi, devant la conscience

² G. Idt, "Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté*", p. 78.

d'échec qui étreint tout écrivain, mais particulièrement lui, dans l'expression du sens.

Car, la question centrale chez Zadi demeure le sens à construire, à travers la recherche des moyens les plus éprouvés qui en garantissent l'efficacité. C'est-à-dire, parvenir, dans le rapport à l'antériorité, à la reformulation de l'ancienneté profonde de l'inspiration. Zadi lui-même dans sa préface à *L'œil* évoquait déjà l'idée de ce renouvellement:

Faut-il disserter sur l'art? Il s'agit d'abord de créer. À chaque hivernage, sa moisson de pluie et ses tourbillons de vents. Pourquoi faudra-t-il donc exhumer à tous les prix les prouesses défuntées? Ce qu'il faut à l'Afrique d'aujourd'hui, ce sont d'autres chants, d'autres hymnes, d'autres oriki³.

Le sens à construire, il faut l'entendre au sens de l'objet en lui-même, unique, sans contrepartie avec rien d'autre, sur le paradigme des similarités, du moins, dans l'efficacité de sa représentativité, dans l'acte qu'il provoque, dans le rôle qu'il joue du fait qu'il existe et lequel rôle, à son tour, fait qu'il existe.

Nous examinerons, tour à tour, dans ce registre, l'écriture de l'œuvre dans sa conception même, l'organisation de constituants littéraires, sous la forme de plaques génériques pour leur faire jouer leur rôle au service du sens. Au-delà, s'entend également tout ce que le langage véhicule, en termes de clichés, de stéréotypes (littéraires ou non) et qui nourrissent des rêveries aux limites et points de retentissement pas toujours identifiés.

À cet aspect de l'écriture s'ajoutent des unités d'ordre syntaxique ou lexical, surtout lexical, sous la forme de scènes, de récits, de descriptions, de tableaux qui dessinent des configurations et des réseaux de sens, mais aussi de valeurs, notamment de scansion, qui naissent des modulations lexicales.

³ B. Zadi Zaourou, *L'œil*, p. 67.

2. Écriture de l'œuvre et construction du sens

La problématique de l'écriture des modèles ne relève pas chez Bernard Zadi du seul souci de prouesse stylistique ou de littérature qui se parle à elle-même, qui entre en dialogue avec elle-même ou encore qui veut garder d'elle-même sa propre mémoire. Elle est tout cela, mais elle est surtout une ontologie, un être-dans-le-monde: elle vise à restituer aux lettres africaines qui se servent de l'écrit, leur mémoire, leur histoire. De ce point de vue, écrire des modèles, chez Bernard Zadi, c'est aussi écrire l'histoire d'un parcours, d'une poétique.

2.1. Structure et construction du sens

À sa parution, *Fer de lance*, Livre 1 a constitué une véritable curiosité du fait de son écriture formelle. La critique, dans son ensemble, a salué cette œuvre comme une fulguration dans le firmament littéraire ivoirien et africain. Un chroniqueur du journal gouvernemental, *Fraternité-Matin*, paraissant à Abidjan, a pu à ce sujet parler de *Fer de lance* comme «un joli plat enfermé»⁴, auquel on ne peut donc avoir accès. Car on était convaincu de la qualité de cette publication, on était surtout convaincu que cette parole qui s'étale sous les yeux est bien de chez nous, de notre culture commune avec l'auteur, mais on n'arrivait pas à comprendre, à retrouver la mémoire du modèle qui l'a pétrie, du comment elle est faite, c'est-à-dire son organisation interne qui favorise un meilleur déchiffrement de l'œuvre.

Nous le savons, le lecteur n'a d'une production littéraire une lecture et une interprétation correctes que si celui-ci parvient à la rattacher à un genre de discours, chose qui ne se confond pas avec des actes de langage accomplis à l'occasion d'un énoncé et qui constitue la matière de tout écrit. S'agissant du genre, chacun savait que l'œuvre relevait du genre poétique, mais toute la difficulté était dans la forme poétique à laquelle renvoyait le texte, c'est-à-dire la poétique à laquelle elle est endossée. Des constituants textuels qui sont des indications pour le lecteur à cet effet apparaissent çà et là, au fil des pages, mais que l'on n'arrivait pas à prendre en compte et, par conséquent, à fonctionnaliser.

⁴ K. Man Jusu, "Hermétisme".

Le texte, d'entrée de jeu, évoque un *nous* qui sera constamment présent tout au long de l'œuvre. Celle-ci est à peine posée qu'apparaît un personnage avec un positionnement étrange, parce qu'inhabituel, du moins dans le confort de lecture poétique qui est celui du lecteur nourri aux traditions occidentales. Le texte le nomme *Dowré*. Ce dernier est lui-même suivi d'un autre personnage qui est désigné sous le vocable de *la foule*. Tous les deux marquent à leur tour de façon remarquable la parole de leur présence. En dehors des personnages, au sens strict, se positionne également le temps. D'abord le temps physique, qui dure. Ce temps est déterminé: *racine de la nuit* (au tout début de l'œuvre) et *la fine fécondante et lumineuse rosée* (au moment où l'œuvre s'achève):

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)⁵
(...)
Sur ma face, Dowré,
la fine fécondante et lumineuse rosée⁶

Puis le temps modal et verbal avec un usage exacerbé de l'impératif dans sa posture de commandement et d'exhortation.

Tiens ferme Dowré mon frère et porte au loin ma voix
Ma voix des profondeurs
Tiens ferme ce bissa Dowré
Tiens-le ferme et dis et redis après moi⁷

Le lecteur, du fait de l'emploi de l'interpellation et du vocatif, comprend que le destinataire final du discours conatif est la foule. Mais alors que peut-il bien faire là dans le circuit, Dowré? S'il est présent, c'est qu'il a un rôle. Quel est donc ce rôle? Le lecteur s'interroge. Dans l'aire où circule la parole, Dowré occupe la position

⁵ B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*, p. 19.

⁶ *Ibi*, p. 58.

⁷ *Ibidem*.

de l'allocutaire. Une telle écriture du discours conatif est loin d'être nouvelle dans l'expérience littéraire du lecteur.

Mais l'allocutaire, ici, n'est pas un allocutaire ordinaire, au sens de celui qui reçoit et est le dépositaire du discours émotif; Dowré fonctionne plutôt comme un média, car il n'est pas légataire du discours venant du locuteur, mais la foule pour le compte de qui cette parole lui est confiée, afin qu'à son tour, après l'avoir remodelée, comme cela fonctionne dans le système traditionnel oral, il la lui transmette:

Évide l'écheveau de mon chant
Rythme
Rythme-le ferme, mon appel d'arc musical
et que l'entende le peuple assemblé
et qu'elle vibre
et qu'elle s'ébranle
et qu'elle ruisselle la foule
Au rythme débridé de mon arc d'éternelle veillée⁸. (p. 23)

L'écriture de *Fer de lance* repose sur le fonctionnement de l'impératif dont la valeur performative et de commandement apporte une solution plastique à la difficulté de construction de l'espace triadique, à l'écrit. Rythme ternaire cependant nécessaire au fonctionnement de l'effet triadique lui-même, exige du genre pour son fonctionnement correct en tant que veillée poétique. Par l'impératif, en effet, Zadi mue le dire en faire du fait de la force illocutoire et de la valeur performative qui sont attachées à ce mode verbal. Il s'agit pour lui, ce faisant, de contourner la difficulté en relation avec la linéarité unidimensionnelle de la page d'écriture.

Ces différents éléments de structure, que ce soit les personnages ou le temps, constituent des relais de la parole; c'est par eux que le poème acquiert un sens et à la fois une épaisseur dramatique. C'est par eux également que *Fer de lance* ne peut être considéré comme un poème parmi tant d'autres; mais comme un poème adossé à une poétique particulière, laquelle poétique sustente son écriture et justifie que l'œuvre se lise rien qu'au regard de cette poétique et des exigen-

⁸ *Ibi*, p. 23.

ces de son écriture. Pour le dire, la poétique de *Fer de lance* est la poétique de la veillée⁹.

Dans de nombreuses cultures en Afrique, il s'organise des veillées poétiques ou de conte qui sont des occasions où le peuple, dans son ensemble, à l'échelle du village, vit sa culture, notamment la culture de la parole. C'est cette veillée, espace littéraire que structure l'oralité que Bernard Zadi tente de rendre par l'écrit. Le lecteur, lorsqu'il a en partage ce trait culturel avec l'auteur, reconnaît à travers le *nous* le poète qui anime la veillée et son second, dans le texte dénoté *Dowré*, avec un rôle essentiellement rythmique. Il reconnaît également le public de la veillée constituant le chœur, dénommée *la foule*¹⁰. Il retrouve ainsi l'organisation structurelle de la veillée à travers ses participants dont la contribution est requise pour que celle-ci fonctionne et réponde à l'attente de tous en tant que forme littéraire.

2.2 La mémoire du rythme

Le contexte de l'oralité a suscité dans les sociétés de civilisation orale des modes d'écriture qui tout en servant la mémoire et les exigences techniques de diction sont, du point de vue du littéraire, au service de l'efficacité du dire et du sens. Ces modalités d'écriture servent à l'architecture pour ainsi dire de l'œuvre. Elles concernent tous les effets de reprise, de réitération et de scansion de séquences ou de segments qui du fait de leur forte répétition à l'intérieur de l'œuvre la marquent définitivement et dans certains cas comme l'illustre *Fer de lance* servent de moteur à l'articulation et au fonctionnement structurel du texte.

Les textes africains anciens en usent de façon fort remarquable. Il en est ainsi notamment de la poésie *attoungblan* qui peut réitérer la même séquence pendant de longues heures¹¹. Parlant de Césaire,

⁹ Nous parlons bien de poétique de la veillée car cette forme poétique ne vit pas que par le texte qui est produit à cette occasion. En plus du texte, il y a l'organisation spatiale et celle des acteurs de la veillée; ceux-ci sont soumis à des reparties pour répondre aux exigences du genre.

¹⁰ On pourra, pour plus de détails, lire notre "Zadi Zaourou: la littérature, lorsqu'elle est réécriture".

¹¹ Lire à ce propos notre étude consacrée à la poésie de l'attoungblan In *Échec du sens: prolégomènes à une réévaluation des poétiques africaines*.

Henri Hell écrit à propos de l'organisation du rythme dans la poésie des peuples noirs:

On aime la puissance d'incantation de certains de ces poèmes comme *Batouque*, d'un rythme obsédant. Pourtant, un si grand éclat, tant d'exagération, tant de démesure provocante ne sont pas sans lasser (...) Le fracas continu des mots rend sourd¹².

C'est pourtant sur ce registre que *Fer de lance* fonctionne, à la manière d'un hypertexte, à toutes ces antériorités rythmiques africaines, à partir de différentes modalités dont la modalité externe qui retient particulièrement notre attention. L'œuvre laisse apparaître différents segments et séquences qui sont soumis à une répétition plus ou moins forte et plus ou moins régulière qui emplissent le texte de leurs fracas sonores. *Didiga* et *Dowré* sont de ces segments et séquences ceux qui connaissent la plus forte et la plus constante répétition. Ceux-ci parcourent le poème d'un bout à l'autre des 60 pages, à travers 53 reprises pour le premier segment et 52 pour le second.

C'est par cette modalité d'écriture que les textes africains anciens, produits de l'oralité, créent entre autres l'obsession à l'intérieur du texte qui consiste à fixer l'esprit de l'auditoire sur une idée, par sa reprise successive, à intervalle plus ou moins régulier. Sur cette base d'antériorité que Zadi prolonge, l'effet de répétition est surtout pour lui un moyen commode qui favorise le passage d'un thème à un autre comme moyen d'organisation interne du texte. Celui-ci peut dès lors enfile autant de thèmes et de motifs que l'enthousiasme et la fureur de l'inspiration l'autorisent. Ce rôle dans *Fer de lance* est particulièrement dévolu à *Didiga*¹³.

Didiga et *Dowré* sont des segments qui connaissent une forte répétition; ils ne sont pas les seuls dans ce registre vers la construction du sens. Zadi forge à cet effet d'autres segments dans cette même

¹² L. S. Senghor, *Poèmes*, pp. 159-160.

¹³ *Dowré* est tout aussi fortement repris que *Didiga*, mais les deux segments ne fonctionnent pas sur le même registre. *Dowré* a des préoccupations plutôt poétiques, car ce segment renvoie à la conscience esthétisante qui lie *Fer de lance* à son mode d'écriture en tant que forme du genre poétique. Il est en effet présent dans le circuit communicatif pour rappeler et justifier la structure ternaire: poète principal / poète en second / public-chœur.

tonalité mais dont le souffle est moins fort dans la mesure où ceux-ci ne s'étendent pas à l'ensemble du texte. Leur effet de ce point de vue est plus limité, ils n'en sont cependant pas moins efficaces dans les séquences où ceux-ci officient.

C'est le cas, par exemple, pour ne citer que celles-là, de *fine et douce chanson fluée de ma gorge*, séquence ainsi traitée pour évoquer la parole du poète et s'étalant de la page 28 à la page 39 avec huit (8) répétitions et de *rouge rouge et rouge ma lune*, de la page 39 à la page 43, avec neuf (9) répétitions, séquence qui permet d'évoquer le renversement du pouvoir politique du président Kwamé N'krumah du Ghana.

Zadi utilise aussi des segments aux effets encore plus localisés qui couvrent à peine l'étendue d'un versant mais où l'effet de reprise est plus accusé pour une écriture sonore plus uniforme. C'est ce modèle qui éclaire, par exemple, l'évocation de la nuit:

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 tronque les vaillances
 Notre nuit
 La nuit des brouilleurs de vue
 Nuits
 Les nuits de l'Afrique défunte: celui-là mourra de trop peser sur la
 terre d'Éburnie¹⁴.

De la sorte, différentes écritures du rythme externe envahissent le poème. Ces écritures ont comme pierre d'angle le traitement d'une manière particulière d'un vocable ou d'un syntagme par la voie de la répétition. Le poème en devient une symphonie où chaque forme rythmique brode sur ses propres accords, sur la base de ses propres nœuds, c'est-à-dire sa propre organisation rythmique interne, sa propre période; mais en même temps, rejoint toutes les formes d'encodage rythmique, à l'intérieur de la période qui les enserme, les

¹⁴ B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*, p. 30.

englobe et assure leur unité rythmique, apportant à cet ensemble son souffle particulier.

Le poème connaît de ce fait une très forte saturation sonore et rythmique du fait de la musicalité des vocables repris. Pratique scripturale qui illustre fortement les propos suscités de Henri Hell et que le critique, méconnaissant les motivations et les déterminations poétiques de cette dernière, perçoit comme en rupture avec ce qui serait, de son point de vue, une écriture correcte du rythme. Cette écriture à laquelle Zadi donne une de ses expressions la plus pure, pour sa part, relève de l'effet de percussion dont les pulsations rythmiques et les courbes mélodiques particulièrement hérissées dominent dans (enlever ?) les arts africains.

3. *Le modèle exubérant*

Écrire des modèles chez Zadi, c'est aussi rappeler que le texte littéraire est le lieu d'une thérapie, au service de besoins spirituels ainsi qu'en emportent les différentes formes d'expression littéraire. C'est là une constante de l'écriture littéraire tout court, mais à laquelle la tradition littéraire africaine a donné une expression qui l'a muée en identité. C'est de cette ontologie que témoignent à leur insu les éditions Grasset dans le propos que nous citons plus haut.

La manifestation de ce curieux mélange dont parle la maison d'édition se livre, à très bon marché, produit d'une rêverie des profondeurs, chez Bernard Zadi, sous des formes discrètes que seule la mémoire de la littérature permet de retrouver. C'est, entre autres, la loi de l'insertion par laquelle d'autres formes littéraires ou d'autres modes de connaissance apportent leur exubérante déhiscence qui irise l'œuvre et la pare d'atours divers.

3.1. *L'oriki*

Ce vocable yoruba désigne une forme particulière de la poésie des noms qui est érigée en véritable genre littéraire. À la page 22 de *Fer de lance*, on lit la célébration de ce grand poète de tradition orale, Madou Dibéro:

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.

Le poème s'éclaire ainsi de l'apport spirituel et plastique de l'*oriki* dont chaque verset est un poème en lui-même, car pouvant fonctionner de façon autonome sans le concours d'aucun autre verset. La critique parle à ce propos de verset-nom. Sa souplesse et sa capacité à s'intégrer et à soutenir d'autres formes littéraires, qu'elles soient poétiques ou non, en font une écriture littéraire particulièrement efficace.

Pour cette raison, l'*oriki* est très présent dans les veillées poétiques qui sont autant d'occasions où le poète, dans le fil du poème traitant de tout autre sujet, peut faire, quand il le désire, un clin d'œil à un confrère. Le poème, du fait de cette lucarne, trouve une autre densité qu'apporte l'*oriki*, à travers deux constantes majeures de son écriture: la poétisation du référent et la charge symbolique découlant de chaque particule symbolique des versets-noms:

Moi Dinard Nawayou,
l'œil du jour
et patience aux fesses de pierre¹⁵

3.2. *Le mythe*

La littérature qui se souvient d'elle-même, de sa propre histoire, réécrit dans *Fer de lance* diverses autres formes d'expression littéraire dont des mythes. Ceux-ci proviennent de tous les horizons. La seule motivation qui assure leur unité est le souci du sens. Lisons:

Sa femme – sorcière – impénitente – venant de le hisser d'un seul geste sur la cime du fromager

¹⁵ *Ibi*, p. 19.

Sa femme. La sorcière insoupçonnée dont la cuisse pour l'abattre accouche de mille guerriers farouches¹⁶

L'estampille en surimpression de la guerre de Troie ne peut pas ne pas renaître dans l'esprit et l'on a le sentiment, à juste titre, d'une adaptation locale, rafraîchie par le langage et le contexte tout à fait inattendu de l'emploi de ce mythe. À la vérité, cette séquence tire son essence, avec les sur significations qu'elle crée, du cumul de deux mythes; bien sûr, l'évocation de la guerre de Troie, mais aussi la redécouverte par la réécriture du vieux mythe qu'expose un conte initiatique bété, relatif à la geste de l'intrépide chasseur Séri.

Lisons, d'autre part, entre autres:

Mon piège aérien qui se referme sur un buffle
Didiga!
(...)
Et ce coq aux rouges pétales que dieu refuse de me restituer
(je lui avais prêté pourtant)¹⁷

Le mythe, par ses ressources, sert de matériau à la construction du sens. Les situations contradictoires de la sorte exposées sont au service du mensonge, de la nécessité de tordre le cou à la vérité qui est pourtant évidente, notamment celle d'un piège posé là-haut mais qui parvient cependant à enlacer un buffle qui, lui, n'est pas un animal aérien. Il s'agit dans ce mythe, pour ce mari polygame et injuste de convaincre sa première épouse que ce n'est pas le gros piège posé pour elle au sol qui a capturé le gros buffle, mais bien le petit piège aérien de sa co-épouse, plus jeune, plus avenante et bénéficiant donc de ses faveurs.

Zadi se sert de la littérature comme outil de construction en cet aspect elle se donne comme mémoire pour des préoccupations, des problématiques et des thématiques nouvelles. Et qui ne sont pas celles que véhicule l'hypotexte, car y a-t-il vraiment des problématiques et des thématiques nouvelles? En tous les cas, le souci du sens se trouve uniquement dans la reprise de l'esprit qui façonne le mythe;

¹⁶ *Ibi*, p. 27.

¹⁷ *Ibidem*.

mais ses circonstants, jusqu'aux mots qui servent à le rendre, sont ceux de Zadi. Par l'exploitation du mythe, ce sont des contenants anciens qui trouvent pour les exprimer des contenus nouveaux.

Une telle pratique du littéraire laisse planer un goût du déjà entendu, du déjà connu mais qui s'exprime dans un contexte tout à fait autre qui amène à la conclusion qu'on veut par ce faire se servir du lecteur, solliciter son niveau de culture, mais surtout le convier à s'abreuver à des humanités, notamment culturelles, communes; ces humanités où dans cette forme de la littérature au second degré loge le plaisir du texte qui prend naissance au cœur de la connivence et de la complicité.

3.3 *Le matériau historique*

Bernard Zadi, dans son désir d'user de tout matériau de récupération capable d'assouvir son désir de construction de sens, emprunte des thématiques populaires telles l'enseignement de l'histoire. Le travail de découverte de l'auteur se manifeste à travers la réécriture du matériau historique de manière qu'il réponde à ses déterminations de coryphée de son peuple. Ainsi se justifie la poétisation de cette figure de l'histoire, Kwamé N'krumah et celle de sa chute. Moins que les aspects idéologiques de l'écriture de l'histoire en cours de narration, c'est le contenu idéologique des formes où loge tout le travail de manipulation qui révèle la poésie en elle-même et Bernard Zadi à ses antériorités poétiques africaines. À ce propos, la narration de l'histoire, c'est la manière dont cet événement est vécu. Le renversement de N'krumah fonctionne dans cet ordre comme un malheur. En témoigne la couleur dont se dore la lune:

Rouge est ma lune
Le soir au lendemain des mélasses d'Accra
Rouge est ma lune¹⁸

Cette séquence, on l'a vu plus haut, teint de son timbre sonore envahissant, du fait de l'effet de scansion, toute la narration qui se recouvre de la sorte d'un linceul de deuil, deuil que suggère l'usage contigu de rouge, évoquant le sang.

¹⁸ *Ibi*, p. 39.

Le malheur trouve à cet égard pour lui offrir la meilleure expression poétique possible comme l’Afrique de l’oralité l’a institué, la poésie pleureuse:

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 ses jours fortunés
Rouge
Rouge et rouge ma lune¹⁹

La poésie pleureuse retrouve comme à ses meilleures heures de gloire – l’occasion des veillées funèbres – les accents thématiques de la mort comme rupture définitive avec la vie et tout ce qui en a constitué les délices. Mais l’expression poétique, c’est-à-dire la manipulation consciente, c’est également l’évocation de l’événement historique en lui-même:

J’ai vu souffler sur Accra
Les terribles vents du ponant
et j’ai tressailli²⁰

Ainsi que celle de pratiques occultes en vue de conjurer le mauvais sort:

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 gorge²¹

Mais, l’expression poétique, c’est aussi et surtout lorsque l’énonciation narrative en Afrique se mue en énonciation poétique²². La spiri-

¹⁹ *Ibi*, p. 42.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Cette pratique de la parole a souvent fait croire à certaines franges de la critique à l’incapacité des Africains anciens de l’oralité à accéder à la pensée abstraite. Pour eux, la problématique de la parole se trouve dans la question de son efficacité expressive pour qu’elle serve les fins qui sont les siennes, à savoir la communication, toute la communication.

tualité lyrique, haut lieu d'effusion de sentiments, alors chargée de ses élans émotifs, donne à lire en profondeur la cause qui poétise le langage et le fait désertier les fanges du langage de la conversation et de l'échange ordinaire. Il s'agit ici de décliner les raisons de la chute de N'krumah. En premier lieu, l'évocation de la défaite militaire de la résistance africaine à l'action coloniale:

Mon soleil s'est effondré le jour où loin des côtes d'Afrique
Le dernier de mes mages a lancé au désespoir de mon peuple
Son premier chant du cygne aux portes de l'exil²³.

Puis, celle du déséquilibre du rapport des forces entre le néo-colonisateur et les déterminations nationalistes de N'krumah, arc-boutées sur l'enthousiasme révolutionnaire:

Je savais qu'agilement Kwamé dansait la danse des sorciers
Je savais qu'il avait le mollet maigre et la jambe frêle de Macoco
Qu'à peine ses reins d'enfant 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 vaillance²⁴.

Enfin, celle de l'insuffisance tactique, pour ne s'être pas assez donné les moyens idéologiques d'une lutte libératrice victorieuse:

Il était borgne, le bel enfant
Et c'est pourquoi je lui pardonne de n'avoir découvert qu'à moitié les
pistes rouges de Chine²⁵

et de l'erreur liée à la mauvaise évaluation des capacités des forces étrangères prédatrices:

Seul debout dans la tourmente
Seul il bravait encore les lourdes intempéries:
déflations vespérales
vipères dévoreuses de vents

²³ *Ibi*, p. 41.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

criquets-célestes-criquets!²⁶

À tous les niveaux de la parole, affleure l'accent pleureur rendu et servi par une sensibilité nettement individuelle, absolument incorruptible, qui explore le monde pour révéler l'être intrinsèque du poète, devant cette conscience volontaire (celle de N'krumah) qui se mesure au monde.

L'écriture poétique de Bernard Zadi est ainsi l'histoire d'une rencontre entre une détermination profonde, celle du poète, nourrie à "toutes les ambrosies", et un être et un dire poétiques, ceux des peuples de l'Afrique. Les modèles induits ne sont donc pas quelque chose qui relève de l'apprentissage, mais le résultat d'une poussée qui prend racine dans le profond gisement de rêveries, de petits songes, conscients de leur rôle d'instrument pour traduire des idées de tous les jours, de tout le monde.

Bibliographie

1. Corpus

Zadi Zaourou, Bottey. *Fer de lance*, Livre 1, Abidjan, NEI / Neter, 2002.

2. Ouvrages de référence

Atsain N'cho, François. "Zadi Zaourou: la littérature, lorsqu'elle est réécriture", dans *Écritures plurielles*, 4, 2011, pp. 154-169.

—. *Échec du sens: prolégomènes à une réévaluation des poétiques africaines*, thèse de Doctorat d'État, Université de Cocody-Abidjan, 2011.

Combe, Dominique. *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

Genette, Gérard. *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

—. *Palimpsestes*, La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982.

Idt, Geneviève. "Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté*", dans *Études Sartriennes II: Cahiers de sémiotique textuelle*, 2, 1984, pp. 75-92.

Kristeva, Julia. *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

²⁶ *Ibidem*.

Man Jusu, Kinimo. "Hermétisme", dans *Fraternité-Matin*, mardi 3 octobre, 1983.

Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité*, Mémoire de la littérature, Paris, Armand Colin, 2001.

Senghor, Léopold Sédar. *Poèmes*, Paris, Seuil, 1973.

Valéry, Paul. *Œuvres*, Paris, Gallimard, tome 1 (Bibliothèque de la Pléiade).

Werewere Liking. *Naissance de nouvelles esthétiques en Afrique*, Colloque sur la littérature africaine, Dakar, Faculté des lettres, 1983, 13 feuil. dactyl.

Zadi Zaourou, Bernard. *Les Sofas* (suivi de) *L'œil*, Paris, L'Harmattan, 1983.

