



L'esthétique stylistique dans la poésie moderne africaine

YAO Kouassi Edmond

Université Alassane Ouattara (RCI)

Résumé

Classiquement, la poésie est définie comme étant l'art de bien dire. Elle est le plus souvent perceptible, formellement, à travers certains éléments essentiels que sont, les vers, les strophes, les rythmes, les rimes, l'occupation paginale, etc. Ce n'est pourtant pas ce qui est observé sur le plan formel dans la nouvelle poésie africaine moderne qui invente ses propres règles d'écriture. Ce sont ces nouveaux aspects formels que nous nous proposons d'étudier stylistiquement ; car cette écriture apparaît comme un nouveau style poétique adopté par les poètes africains modernes.

Mots-clés : Style ; Esthétique, stylistique ; Rupture ; Poésie africaine moderne.

Stylistic aesthetics in modern African poetry

Summary

Classically, poetry is defined as being the art of good statement. It is generally perceptible, formally, through certain essential elements that are, the worms, the stanzas, the rates/rhythms, the rhymes, the page occupation, etc. It is however not what is observed on the formal level in the new modern African poetry which invents its own writing rules. These are these new formal aspects that we propose to study stylistiquement ; because this writing seems a new poetic style adopted by the modern African poets.

Keys words : Style; Stylistic esthetics; Rupture; Modern African poetry.

Introduction

L'étude stylistique que nous voulons mener porte sur l'exploration d'un style nouveau d'écriture. En effet, défini comme étant « une étude des particularités d'écriture d'un texte »¹, la stylistique se présente à la fois comme « une méthode et une pratique, c'est-à-dire, une discipline »² qui a pour objet la description d'un code langagier, en vue de détecter et de démonter les éléments qui le composent, pour l'élaboration d'une grille permettant une orientation du corps d'analyse. Aussi Georges MOLINIE écrit que la stylistique « est l'étude des conditions verbales, formelles, de la littéarité »³. Cherchant à comprendre cette définition de MOLINIE, nous avons voulu définir la littéarité qui est le caractère ou l'élément qui fait d'une œuvre, une œuvre littéraire car elle prend en compte les aspects formels du texte, le contenu du texte, l'intertextualité, le style d'écriture, etc. Aussi, la stylistique est perçue comme étant « l'étude scientifique du style, de ses procédés et de ses effets, spécialement dans les œuvres littéraires »⁴. Ainsi, pour traiter le sujet de la stylistique, il nous revient d'abord d'appréhender la notion de style.

Ainsi, selon BUFFON, « *le style, c'est l'homme même, c'est-à-dire que le style, c'est l'écart par rapport à la norme linguistique. Cet écart peut être de différents ordres mais il vise à produire un effet chez le lecteur (ou chez l'auditeur)* »⁵.

¹ www.wikipédia.org, La Stylistique, consulté le 20 novembre 2010.

² MOLINIE (G.), *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986, p. 9

³ MOLINIE (G), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 3.

⁴ *Dictionnaire Le Robert*, Paris, Le Robert, 1992.

⁵ Propos de Georges-Louis Leclerc de Buffon, cité par Wikipédia, *La Stylistique*, Op.cit.



Soumission : 15/06/2025 Acceptation : 11/07/2025 Publication : 15/08/2025

A Karl COGARD d'indiquer qu'il « est perçu comme le lieu où se manifeste la singularité d'un auteur et son caractère. Il est l'indice de son originalité »⁶. Cette perception du style de BUFFON et de COGARD nous laisse comprendre que la stylistique offre une occasion d'étudier l'originalité d'un auteur, c'est-à-dire sa particularité d'écriture puisqu'elle est une étude scientifique du style.

C'est dans cette perspective qu'intervient cette étude portant sur *l'esthétique stylistique dans la poésie négro-africaine*. Pour mieux appréhender cette esthétique stylistique dans la poésie négro-africaine, nous analyserons d'abord les formes classiques de la poésie puis, nous analyserons stylistiquement ces aspects nouveaux de cette poésie qui rompt avec les normes et standards de la poésie classique.

1. Les fondamentaux de la poésie

La poésie est, en effet, un genre littéraire très ancien aux formes variées, écrites aussi bien en vers qu'en prose. Dans ce genre littéraire, un intérêt particulier est accordé à la forme, c'est-à-dire au signifiant. La poésie, tout comme les autres genres littéraires, est plus ou moins perceptible, de façon évidente, à travers certains éléments essentiels. Elle est une expression imagée et rythmée de la pensée qui utilise les rythmes, les sonorités, le lexique, tout en les transformant. On pourrait globalement définir la poésie comme étant l'art de bien dire. C'est ce qui aboutit très souvent à la constitution d'un langage qui lui est propre. Ce langage est

⁶KARL COGARD, *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, 2001, p. 13

fondé sur des jeux d'images et des formulations particulières.

Pascal ASSOA ne pensait pas si bien dire quand il écrit : « le plus souvent, la poésie désigne le caractère de ce qui parle particulièrement à l'imagination, au cœur, de ce qui évoque, suggère, touche, émeut, charme »⁷.

Poursuivant sa perception de la poésie, il déclare : « *genre normatif, voire technique, la poésie est perçue comme l'un des genres littéraires les plus méticuleux. (...) Les études menées dans la poésie classique négro-africaine montrent que ce genre littéraire se reconnaît à travers des éléments qui lui sont spécifiques, à savoir la rime, la strophe, le rythme, etc. ces éléments sont les fondamentaux de la poésie.* »⁸

En règle générale, la poésie classique s'observe aussi et surtout par le respect scrupuleux de la strophe qui comporte le plus souvent les mêmes nombres de syllabes ainsi que la structure et la disposition des vers qui sont pratiquement identiques. Généralement, les poèmes classiques sont disposés comme suit : 2 quatrains + 2 tercets, constituant ainsi des poèmes à forme fixe. Ceux-ci ont occupé une place importante dans la poésie française. Pour la plupart, ils sont de formes très courtes et ne comportent pas grand-chose de plus qu'une stricte observation des règles. Ils sont surtout des « poèmes de circonstance, et les grands poètes se sont rarement astreints à enfermer leurs pensées dans ces cadres étroits »⁹.

En clair, la poésie est « un art du langage qui fait une utilisation maximale des ressources de la langue : le travail

⁷ Pascal ASSOA N'GUESSAN, *La Nouvelle poésie d'Afrique noire francophone ; rupture, rénovation et transgressions*, Paris, L'Harmattan, 2016, p.15.

⁸ *Id.*, P.37

⁹ *Id.*, P.18



sur la forme démultiplie la puissance de la signification »¹⁰. La poésie perd ainsi sa puissance d'émouvoir car, ayant axé toute l'énergie pour parfaire sa forme, l'essentiel du message a disparu ; valorisant ainsi la forme au détriment du fond.

2. Les éléments de rupture entre la poésie classique et la poésie moderne

Dans la sous partie précédente nous avons montré que la poésie était soumise à des règles déjà préétablies. Ainsi, dès l'instant qu'un texte poétique se soustrait de toutes ces normes préétablies, en se traçant une autre voie qui lui est particulière, il s'inscrit dans le schéma d'une poésie de rupture, s'il se réclame du genre poétique. Dans la poésie classique française, en effet, un texte poétique met l'accent sur le respect des rimes, du nombre de syllabes par vers et bien d'autres éléments. Dès lors, lorsque l'on retrouve un poème dans lequel ne sont pas respectées toutes ces règles, nous sommes dans le cadre de la transgression et donc il s'inscrit dans la poésie de l'innovation ou peut-être de la rupture. Cette notion de rupture provient des propos employés par Georges NGAL dans son avant-propos quand il affirme :

« Des modifications formelles et stylistiques, saisies comme "rupture", à l'intérieur du champ littéraire africain, nous placent au cœur d'une contradiction [...] Rupture indique que le maniement du langage en littérature procède non par "révolution formelle" mais par "évolution"¹¹ ».

¹⁰ *Id.*, p.15

¹¹ Georges NGAL, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p.7.

Abondant dans le sens de la poésie de rupture, Pascal ASSOA utilise ces termes :

Parlant de rupture et de transgression, il nous est intéressant de rappeler que le verbe « transgresser » sur lequel a été forgé le nom transgression veut dire : passer outre, passer par-dessus une règle, une norme, un ordre, enfreindre une loi, violer une interdiction, refuser de respecter l'ordre établi, le code, la convention, rompre avec le statu quo.

Tous les verbes sollicités pour traduire l'idée de transgression montrent bien que, dans ce concept, il y a à la fois un aspect social, éthique et idéologique. Transgresser, c'est désobéir, c'est se révolter, c'est se mettre en marge d'une chose jugée normale ou habituelle.¹²

Comme précisé par Pascal ASSOA, tous les verbes traduisant l'idée de transgression montrent bien qu'il y a à la fois un aspect social, éthique et idéologique dans ce concept. Et puisque « transgresser » c'est désobéir, c'est se révolter ou se mettre en marge d'une chose jugée normale ou habituelle, les poètes de la nouvelle génération décident donc de ne plus suivre des règles qui leur sont dictées et n'ayant aucune relation avec leur milieu ou encore avec leur vécu quotidien. C'est en cela que Frédéric GRAH MEL affirme que pour mieux comprendre cette idée de poésie de rupture africaine, il faut se pencher sur les dires de Frédéric Pacéré Titinga qui nous situeront sur le but et les raisons de cette nouvelle création poétique :

C'est peut-être Frédéric Pacéré Titinga qui rendra le mieux l'idée d'une écriture poétique nouvelle à travers cette réflexion qui a tout l'air d'une boutade : « Je n'ai pas à cœur de m'imposer des règles de conduite édictées ailleurs que dans mon milieu. (...) »

¹² Pascal ASSOA N'GUESSAN, Op.cit., P.11



Soumission : 15/06/2025 Acceptation : 11/07/2025 Publication : 15/08/2025

Je tiens en effet à ne chercher référence que par rapport à mon propre milieu »,¹³

A ces propos de GRAH MEL, Pascal ASSOA précise que cette pensée de Frédéric Pacéré Titinga laisse découvrir le fait que :

« la nouveauté poétique se caractérise, d'une part, par le souci de ne pas suivre ce qui vient d'ailleurs par mimétisme, d'autre part, par le refus d'un ou des écrivains de poursuivre dans la voie supposée être normative et régulière »¹⁴.

De ce qui précède, il faut comprendre que les écrivains africains, plus particulièrement les poètes, ont le désir de ne plus vivre sous les règles édictées et imposées. Ils ne supportent plus le mimétisme dans l'écriture de la poésie qui devient comme un fardeau pour eux. On peut déduire que cette écriture de la rupture ou la nouveauté poétique s'observe ainsi en termes d'abandon des habitudes devenues trop classiques et trop ennuyantes. Elle est l'expression de l'indépendance et de la liberté poétique.

Pascal ASSOA continue en précisant les aspects sur lesquels cette poésie de rupture ou de l'innovation pourrait être décelée :

Au plan formel, le caractère nouveau de la poésie s'observe à travers une écriture qui fait fi des normes formelles établies non seulement par le genre poétique, mais aussi, et surtout par la poétique de la poésie négro-africaine telle que tracée par les pionniers que sont Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Léon Gontran Damas, David Diop,¹⁵

¹³ Frédéric GRAH MEL, « Table ronde avec Pacéré Titinga » in *Fraternité matin* n° 4853 du 30 décembre 1980.

¹⁴ Pascal ASSOA N'Guessan, Op.cit., P.10

¹⁵ Pascal ASSOA N'GUESSAN, Op.cit., PP.9-10

La poésie de la rupture se caractérise donc par une poétique qui affecte les normes classiques de l'écriture. Elle fonctionne ainsi sur la base de ruptures, d'innovations et n'est plus élaborée sur le modèle des premiers poèmes négro-africains francophones dont la forme et le contenu sont reconnaissables a priori. Cette poésie de rupture se plaît alors à réinventer de nouvelles règles d'écriture à travers un style particulièrement nouveau. Elle fait sauter les barrières génériques en mêlant harmonieusement poésie et dialogue, poésie et conte, poésie et dramaturgie, poésie et élégie... Au plan linguistique, elle élabore un cocktail de langues superposant ainsi langue française à d'autres langues à savoir l'italien, l'anglais, l'agni, le baoulé, le malinké, le moré etc. Aussi n'hésite-t-elle pas à faire cohabiter divers registres de langues dans une même situation d'énonciation. La langue de niveau soutenu est associée à la langue de niveau populaire, et même à la langue argotique. C'est ce que Pascal ASSOA a eu à souligner quand il dit que

« Ce choix délibéré d'écriture donne naissance à des phénomènes récurrents et nouveaux. Il s'agit entre autres, de la poétique de l'hybride, du dévergondage textuel, des interférences linguistiques, de la transgression orthographique et grammaticale, etc., mais aussi de cette poétique orientée vers des thèmes nouveaux. »¹⁶

En somme, la poésie de rupture en Afrique noire d'expression française fonctionne comme une poésie hybride qui se manifeste à travers certains de ces éléments très distinctifs :

- Le mélange de genres qui en constitue l'une des caractéristiques essentielles. Ainsi, dans les poèmes, nous

¹⁶ Pascal ASSOA N'Guessan, Op.cit., P.38



Soumission : 15/06/2025 Acceptation : 11/07/2025 Publication : 15/08/2025

remarquons le non- respect de la séparation des genres traditionnels. Nous trouvons donc des aspects du conte, du théâtre, du roman, etc., dans la poésie moderne.

- Le mélange de langues : En Afrique noire francophone, dans la poésie de rupture, la langue française est, par moments, doublée de langues occidentales ou de langues africaines. Cela ouvre une porte à cette écriture sur le plurilinguisme qui se caractérise par la présence d'au moins deux langues dans une situation d'énonciation donnée.

- Le mélange des registres de langue : très souvent nous avons l'imbrication du registre soutenu dans le registre familier, du registre argotique dans du registre courant, vice versa.

- Le sabotage des règles de l'orthographe et de la grammaire française : Saboter, c'est détériorer volontairement ou détruire de façon intentionnelle. Les poètes de la rupture transgressent ou subvertissent délibérément les règles d'orthographe et de la grammaire française.

- L'emploi anarchique de la ponctuation : Dans certains poèmes de la rupture, la ponctuation n'obéit à aucune règle. Elle est même souvent réinventée. Le but essentiel de cette démarche consiste en la transgression de la langue coloniale.

- L'usage abusif de l'onomatopée africaine ou la fausse onomatopée : selon Pascal ASSOA, l'onomatopée « désigne les sons naturels à travers des mots tels que atchoum, cocorico, miam-miam, tic-tac...ou artificiels à travers les mots broum, pin-pon, tam-tam... ».¹⁷ Cette onomatopée

¹⁷ Pascal ASSOA N'Guessan, Op.cit., P.165

africaine est fautive parce qu'elle n'offre qu'une correspondance phonique entre le signifié et le signifiant qu'elle est censée désignée.

- Le dévergondage textuel : Le dévergondage textuel concerne les normes du langage, notamment les normes morales ou sociales, ainsi que la tradition des pratiques littéraires. Quand dans une œuvre donnée ces règles sont rejetées, subverties, il y a dévergondage textuel. Le professeur Pierre N'DA, l'instigateur de ce mot, en a parlé pour faire davantage allusion aux libertés que se donnent les écrivains par rapport aux normes de la langue et de l'écriture littéraire. Il écrit à ce sujet :

Au plan de la forme, de l'énoncé narratif et de la pratique textuelle, elle se manifeste par la subversion des canons classiques, par une grande liberté dans l'expression et même une joyeuse désinvolture du langage. C'est cette écriture éclatée et ce style débridé que j'appelle dévergondage textuel.¹⁸

Dans des œuvres poétiques d'Afrique noire francophone, le dévergondage textuel est généralement caractérisé par les transgressions liées au sexe et les transgressions religieuses car le dévergondage se définit comme étant le manque de pudeur, la dépravation des mœurs, l'inconduite ou la transgression des tabous ou des interdits liés au sexe.

Tel que présenté, ces éléments de rupture seront stylistiquement étudiés à travers certains poèmes négro-africains pour montrer, selon Karl COGARD, l'expression de l'originalité de ces poètes (leur singularité) et aussi l'écart par rapport à la norme linguistique.

¹⁸ Pierre N'DA, « Transgressions, dévergondage textuel et stratégie iconoclaste dans le roman négro-africain » in *Lumières africaines*, Washington, University press of the South, 1997, p. 79.



3. Etude du style de la rupture dans la poésie africaine moderne

S'appuyant sur la pensée de Léo SPITZER, telle que transcrit par GUIRAUD, « le style, c'est l'homme ; et l'œuvre, l'expression d'une nature et d'une aventure »¹⁹. De cette perception du style, la poésie de la rupture qui est un nouveau style d'écriture donne lieu d'analyse stylistique car, revenant toujours sur la définition de KARL COGARD, il « est perçu comme le lieu où se manifeste la singularité d'un auteur et son caractère. Il est l'indice de son originalité»²⁰. Cette perception nous permet aisément de relier la stylistique à l'originalité d'écriture d'un auteur étant donné que cette stylistique est une science qui étudie l'originalité d'un auteur. Dès lors, GUIRAUD poursuit en ces termes :

La stylistique, ainsi conçue, n'est qu'un mode particulier de la critique littéraire, qui reconstruit l'œuvre, son origine, ses intentions, sa signification, sa genèse à partir de l'analyse du style [...] On pénètre au centre de l'œuvre à partir d'un détail qui est pour SPITZER, un trait stylistique ; c'est-à-dire une façon d'écrire particulière et qui s'écarte de l'usage normal.²¹

Ainsi, pour mieux faire ressortir l'esthétique stylistique dans la poésie moderne, nous présenterons les marques de l'originalité, les particularités et les singularités des auteurs dans certains recueils poétiques négro-africains de notre corpus d'étude à travers l'étude du style de Léo SPITZER.

¹⁹ GUIRAUD (P.), Op. Cit., p. 31

²⁰ KARL COGARD, *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, 2001, p. 13

²¹ GUIRAUD (P.), Op. Cit., p. 32

3.1. Le mélange de genres

L'un des éléments faisant ressortir le style particulier d'écriture des poètes de la rupture est le fait que, dans cette poésie, ils se plaisent à inventer de nouvelles formes en faisant apparaître dans leurs poèmes d'autres genres littéraires pour créer un style nouveau, propre aux africains. Ce que Jean Marie Adiaffi a appelé N'ZASSA²² ou encore l'écriture de l'hybride. Ainsi, dans ce style nouveau, nous avons une poésie enrichie de récit, théâtre, conte, etc. ; Ce sont ces éléments que nous nous attèlerons à découvrir dans les poèmes qui nous étudions.

3.1.1. Poésie mêlée de théâtre

La particularité du texte théâtral réside dans le fait que l'auteur s'y exprime uniquement à travers les paroles de ses personnages et ne peut intervenir directement dans le dialogue. Ainsi, une pièce de théâtre développe trois types d'énoncés, qui se distinguent visuellement les uns des autres par des variations typographiques : les paroles prononcées par les personnages (les répliques) qui sont transcrites sans enrichissement typographique particulier ; les noms des personnages qui prennent la parole ou de ceux qui sont présents sur scène, sont transcrits le plus souvent en capitales d'imprimerie et les didascalies qui sont les indications scéniques permettant de décrire les faits et gestes des personnages, tout en situant les actions. Les didascalies donnent les informations relatives au lieu de l'action, aux gestes ou déplacements des personnages, aux intonations,

²² NZASSA est un mot akan qui signifie la combinaison de plusieurs éléments. Ainsi le style NZASSA est un style d'écriture nouveau permettant de combiner plusieurs genres littéraires. Ce concept est né de la combinaison du roman avec les autres genres.



Soumission : 15/06/2025 Acceptation : 11/07/2025 Publication : 15/08/2025

aux bruits, aux costumes, etc. Elles sont généralement en italique.

C'est sur ces didascalies que nous allons insister pour montrer la présence de la dramaturgie dans la poésie africaine nouvelle.

▪ La dramaturgie dans *Crépuscule équinoxial*

Le chapitre XVI du recueil poétique *Crépuscule équinoxial* intitulé « **nous aurions fait un rêve** » est une belle illustration de mélange de genres. Ainsi, dans ce poème, PUIS NGandu Nkashama écrit comme s'il était dans un texte théâtral en faisant intervenir les didascalies qui sont les éléments essentiels qui caractérisent le théâtre. De la page 61 à 65, nous en trouvons sur toutes les pages. Mais nous en présenterons quelques-unes : « les hommes s'avancent lentement vers la femme, l'entourent jusqu'à la rendre invisible. Ils étendent leurs bras sur elle, poings serrés », page 61 (1^{ère} didascalie) / « une femme crie dans les coulisses : », page 62 (4^{ème} didascalie) / « Le chœur, récitant et lisant du même ton monocorde, lassé et lassant », page 63 (10^{ème} didascalie) / « elle s'allonge par terre, et tente de se confondre avec la nuit et le sol noir », page 64 (15^{ème} didascalie) et « les tambours et les murmures se mêlent sans fin, en un rythme obsédant et lancinant », page 65 (17^{ème} didascalie).

Dans ce petit chapitre de cinq (5) pages, le poète a pris la peine de mieux faire ressortir la nature dramaturgique de ce poème à travers ces dix-sept didascalies ; toute chose qui fait ressortir son originalité. Ainsi, avant toute intervention, le poète s'est donné la liberté de présenter les actions et situer

le lecteur sur la présence des personnages qui agissent. En le faisant, il confère à ce texte une nature théâtrale.

▪ **La théâtralisation de *Reflets dans l'œil du cyclone***

A l'image de PUIS NGandu, le poète Lord AFANKOE s'est mis dans la peau d'un dramaturge. Ainsi, avant toute déclamation, il s'est permis d'attribuer la parole à un personnage qu'il invente pour planter le décor d'une pièce théâtrale afin de permettre la facilité de lecture de ce poème. En voici quelques-unes : « une voix sibylline », page 9 (1^{ère} didascalie) / « la même voix sibylline », page 10 (2^{ème} didascalie) / Septième didascalie : « une voix étouffée et lointaine », page 54 (7^{ème} didascalie) / « la voix du père lointaine, puis montante », page 66 (10^{ème} didascalie) / « la voix du frère toute proche maintenant », page 86 (13^{ème} didascalie) / « voix d'un homme averti dans l'assistance », page 110 (16^{ème} didascalie) et « le juge », page 132 (18^{ème} didascalie).

A travers ces extraits, il ressort que l'abondance de didascalies dans des recueils poétiques traduirait la volonté manifeste des poètes de sortir du carcan traditionnel pour essayer de nouvelles expériences scripturales.

Ainsi, en mélangeant poésie et théâtre, les poètes de la nouveauté envisagent apporter de la vivacité à la poésie et attirer l'attention du lecteur sur la facilité de lecture et le plaisir qu'apporte la lecture d'une œuvre poétique.

3.1.2. Poésie et narration

La narration dans un texte consiste à l'auteur de faire le récit d'événements, réels ou imaginaires, impliquant des faits, des personnages, des lieux, des actions et un narrateur. Ainsi, nous pouvons avoir comme genres narratifs: le



roman, la nouvelle, le conte, la fable. Dans cette étude, nous nous intéressons au conte et au roman.

3.1.3 Poésie et conte dans Poème d'une termitière

▪ **Le système d'énonciation**

Certaines expressions, à les entendre, nous plongent inéluctablement dans un univers de conte. Ce sont des expressions telles que : il était une fois ; en ce temps-là ; autrefois ; etc.

Aussi, dans ce poème, l'auteur à cinq(5) reprises nous entraîne dans un univers de conte à travers : « En ce temps-là / La terre appartenait / Aux têtes cabossées » (page 47) ; « En ce temps-là / L'empire était / Aux têtes cabossées » (page 47) ; « En ce temps-là / Le pouvoir était / Aux têtes cabossées » (page 50) ; « En ce temps-là / L'empire était toujours / Des têtes cabossées » (page 52) et « En ce temps-là / La famille était toujours / De têtes cabossées » (page 55). A travers l'expression « en ce temps-là » doublé du verbe « être » conjugué à l'imparfait de l'indicatif, nous nous retrouvons dans un texte narratif et plus précisément, dans un conte.

▪ **L'usage du chant**

En Afrique le chant joue un rôle très important dans le conte de sorte que, pendant les soirées de conte, lorsque le conteur fait une partie de sa narration, il y a des pauses et certaines personnes, qui sont affectées à cette tâche, entonnent des chants pour maintenir en haleine l'auditoire. Le chant, composé d'une introduction, un couplet, un refrain, un pont, et un outro, est perçu dans ce recueil de

poème à travers l'une de ses composantes essentielles qu'est le refrain.

C'est ainsi que, dans *poème d'une termitière*, le poète fait intervenir des dix (10) refrains pour découper son poème en plusieurs parties. En voici quelques-unes :

- **Premier refrain** : « *Le soleil s'endort / Et, / L'homme s'endort* », répété trois (3) fois aux pages 26, 27 et 28
- **Cinquième refrain** : « *Bayé ! / Bayé ! Bayé ! / Au secours ! Au secours ! / Au secours !* », répété quatre (4) fois aux pages 67, 68, 70 et 73
- **Septième refrain** : « *Bèè Bèè bèè, / Bèè Bèè bèè, / C'est une bègue / Qui vend de la bière* », répété quatre (4) fois aux pages 87, 88, 89 et 91
- **Dixième refrain** : « *Fils de mes pères, / Ramène moi, / Ramène moi à Barma ; / Le soleil s'endort / Et, / L'homme s'endort* », répété trois (3) fois aux pages 114, 115 et 117.

A travers ces dix(10) refrains, le poète PACERE Titinga transforme son poème en une chanson composée de onze (11 parties) reliées les unes autres par ces transitions que constituent ces différents refrains. Par ces refrains, le poète fait passer l'essentiel de son message.

En ralliant ainsi le chant à cet univers poétique, le poète veut sûrement passer à une culture de l'oralité à travers le conte.

3.1.4 Poésie et roman dans *Parulies rebelles*

Un récit se reconnaît par le fait qu'il rapporte, à travers un narrateur, une histoire débutant par un état initial pour aboutir à un état final, dans un contexte spatio-temporel bien déterminé. Ainsi, le récit est à la fois le produit de l'histoire (ce qui est raconté) et de la narration (la façon dont le



Soumission : 15/06/2025 Acceptation : 11/07/2025 Publication : 15/08/2025

narrateur raconte l'histoire). Il passe par la voix d'un narrateur (plus ou moins visible dans le texte) qui raconte l'histoire. La lecture de ce poème de TOH BI Emmanuel nous plonge dans une narration bien organisée avec une histoire, des personnages, des situations initiale et finale.

▪ **L'histoire**

Parulies rebelles raconte l'histoire de l'intrusion de parulies dans la bouche du poète. Cette intrusion de parulies a eu pour effet de paralyser tout le corps du poète à telle enseigne que le poète est incapable de jouir physiquement et moralement de la vie. Elles mènent une vie impossible au poète.

▪ **Les personnages**

Les personnages de ce poème sont : Les parulies, Les leucocytes républicains, Le Timo, La fille d'Irié Bi Kla, Gohi Lou Irié, Etc.

▪ **Les indications spatiales**

Les indices de l'espace ou du lieu de déroulement de l'histoire dans ce poème sont abondants de sorte à faire de ce poème, un récit. Nous avons entre autres : « Partout dans la cité » (page 14), « Au coin des rues » (page 15), « Dans la ville » (page 21), « Dans la savane » (page 22), « Dans mon village » (page 26), « Sur la place publique du village » (page 39), « L'Université » (page 55), Etc.

▪ **Les temps verbaux**

Le récit se rédige avec les temps de base que sont : le passé simple, l'imparfait, le plus-que-parfait et le présent de

narration. Généralement dans un récit, le passé simple assure la narration des faits; l'imparfait assure l'arrière-plan. Quant au présent, il actualise les faits, en produisant un effet de simultanéité entre l'histoire et la narration.

Ainsi, dans ce poème, les temps privilégiés par TOH Bi sont l'imparfait et le présent de narration.

- **L'imparfait** : Dans ce poème a permis de faire la description et montrer l'état d'âme de ses personnages et du poète (« *La fille d'Irié Bi Kla était exemplaire / Sa fougue encensait nos cœurs de romarins / Son éveil emplissait la maison* »), à la page 16 et « *Les visages en sont sortis rayonnants / Le mien s'en est tiré comme il était quand je m'asseyais* », à la page 17. L'imparfait a aussi permis de montrer quelques actions de ce poème : « *Ma mère confectionnait le pot-au-feu* » de la page 17 et « *Antique point de soulagement / Où se heurtaient des rangées de cruches* » de la page 53.
- **Le présent de narration** : La grande partie de ce poème est narrée au présent en vue d'actualiser les faits racontés pour les faire revivre et faire ressentir les émotions intenses vécues par le poète. Ainsi, à la page 13, il plante le décor de l'histoire : « *Parulie qui lit ... / Qui entonne ... / Qui visionne* ». Puis, il déballe les actions qui s'enchaînent au fil de l'histoire : « *Ils se défroquent / Ils se fondent dans la nature* », (page 22) ; « *Les parulies sont les maîtres / Qui professent éminemment la tragédie* » (page 26) ; « *Ils vont / Ils viennent / Ils reviennent / Ils imposent / Ils légifèrent / Ils font / Ils défont / Ils montent / Ils démontent / Ils remontent* », à la page 44. Enfin, il montre les conséquences négatives des parulies sur la vie du poète qui va vivre des situations intenable : « *Je saigne des*



Soumission : 15/06/2025 Acceptation : 11/07/2025 Publication : 15/08/2025

gencives » à la page 23 et « *Et moi j'étouffe / Je m'affaiblis / Je me liquéfie* », à la page 32

Par ce présent de narration, le poète retrace et actualise les actions de telle sorte que lorsque nous lisons ce poème, nous nous retrouvons dans le fil de l'action.

3.2. Le mélange des langues

Les poètes africains modernes, en plus du mélange des genres, se sont attachés à une écriture multilingue. En effet, ces poètes se plaisent à mélanger plusieurs langues dans un même recueil poétique. Ce qui relève de l'esthétique stylistique marquant leur originalité.

3.2.1. Français et Latin

Dans *Crépuscule équinoxial*, Pius NGANDU Nkashama a bien voulu franchir les barrières linguistiques en faisant cohabiter la langue française à la langue des savants qui est le latin. Ainsi, dans son recueil poétique écrit en langue française, il s'est permis d'intituler l'un de ses poèmes « *arma virumque cano* » et cette expression apparaît quatre (4) fois dans ce poème aux pages 51, 52 et 53. En le faisant, il veut montrer qu'il peut passer d'une langue à une autre en entretenant des liens logiques.

3.2.2. Français et Espagnol

Toujours dans *Crépuscule équinoxial*, le poète, en plus des langues française et latine, fait encore intervenir la langue espagnole. Ainsi, à la page 19, dans son poème intitulé « le cri », il utilise des mots tels que « *avigunda* », « *carrera* », « *el camino* » et « *ramblas* ». Puis, il décide d'écrire un autre poème qu'il intitulera « *una suegra* ». Dans ce poème, il

formulera aisément des phrases, à la page 59, constituent soient en français et en espagnol comme : « entrada / entrez per aqui / salida / sortez per aqui » ; soient des phrases, aux pages 59 à 60, constituées purement en espagnol telles que : « quien tiene / una suegra / tiene un / tesoro » (page 59).

Une telle manipulation des langues occidentales entre elles témoigne d'une bonne maîtrise de ces langues et de la volonté du poète de les faire cohabiter les unes avec les autres.

3.2.3. Français et langue africaine

Les poètes africains de la nouveauté, dans leur volonté de sortir des normes classiques, vont jusqu'à faire intervenir les langues africaines dans leurs poèmes pour marquer l'originalité et la spécificité de ces poèmes. C'est ainsi que Lord AFANKOE a jugé bon d'allier la langue française à certaines langues africaines dans son poème *Reflets dans l'œil du cyclone*. Dans cet élan, il convoque des mots en langues ivoiriennes tels que : « Attoungblan » (pages 12 et 121), « Ahinlin » (page 18), « Bissa / Dowré / Dôdô Guéhi » (page 19), « Ahinlin / Wêmôwa » (pages 38 et 44), « Bossombian » (page 44), « Mingoué / Sankofa » (page 97), « Kita » (page 105) et Et « têtatê », à la page 118. Il va jusqu'à utiliser des mots comme « Eia » et « Bendre », à la page 13 qui sont respectivement dans les langues peuhl et moré.

3.2.4. Français et Anglais

L'une des langues étrangères que les poètes africains de la nouveauté aiment utiliser est la langue anglaise. C'est pourquoi, Lord AFANKOE l'utilise dans son poème *Reflets dans l'œil du cyclone* précisément à la page 23 à travers cette



Soumission : 15/06/2025 Acceptation : 11/07/2025 Publication : 15/08/2025

parole empruntée des propos de Robert Nesta Marley : « jah would never give / The power to a baldhead ».

3.3. Le sabotage des règles orthographiques et grammaticales

La plupart des poètes de la nouveauté, en créant un style nouveau d'écriture, enfreignent à certaines règles grammaticales et orthographiques. Ainsi, dans notre corpus, le non-respect de ces règles est observé à différents niveaux.

▪ L'absence de ponctuation

En grammaire, la définition que nous retenons généralement de la phrase est celle qui stipule que la phrase est un mot ou groupe de mots organisés de sorte à obtenir un sens. Elle commence par une lettre majuscule et se termine par un point. Ce dernier principe est très déterminant dans la constitution d'une phrase car sans ponctuation il ne saurait avoir de phrase.

Cependant, lorsque vous prenez *Crépuscule équinoxial* de Pius NGANDU Nkashama et *Reflets dans l'œil d'un cyclone* de Lord AFANKOE, nous remarquons une absence criarde de ponctuation qui est une volonté des auteurs de se démarquer des normes générales. Par cette absence de ponctuation, ces poètes veulent retenir l'attention du lecteur en lui indiquant qu'il y a un problème à cerner. Par conséquent, il devrait prendre le temps de bien lire afin de cerner la pensée profonde du poète.

▪ L'orthographe des mots

Dans leurs écrits, les poètes se plaisent à inventer de mots nouveaux ou à déconstruire des mots existants. Tel est le cas

de Pius NGANDU qui crée trois (3) mots à partir d'un mot à la page 42 de *Crépuscule équinoxial* à travers cet extrait : « au milieu des étoiles / de **constellations** / en cons / en stella / en stations ». il utilise le même procédé à la page 55 avec le mot « hirondelle » qu'il déconstruit en deux (2) mots: « sous les portiques de la douleur / le jour de **l'hirondelle** / de l'hiron / de la ndelle »

▪ Des phrases inachevées

Ces poètes, pour se démarquer, ont tendance à utiliser un style d'écriture qui interpelle. Ainsi, ils formulent des phrases difficiles à cerner car étant inachevées. C'est justement ce que Pius NGANDU fait dans *Crépuscule équinoxial* à la page 43 : « *j'ai senti dans ma / chair **la douleur de la** / j'ai senti la douleur de la / terre j'ai senti / **sur les joues les** / j'ai senti les larmes des / mères sur des océans* ». Cette construction s'observe encore de la page 44 à 45 avec cette fois ci, un grand désordre organisé par le poète afin de troubler le lecteur dans ses incohérences. En examinant ce long extrait, nous nous trouvons dans un labyrinthe. Que la lecture soit faite du haut en bas, de la gauche à la droite, de la colonne A à la colonne B, le sens du texte est difficile à cerner car le poète a pris la peine de désorienter le lecteur à travers des phrases inachevées ; rendant ainsi une compréhension difficile de son texte. A travers ces phrases inachevées, nous percevons l'expression d'une peine profonde qui empêcherait le poète d'aller jusqu'au bout de ses mots.

Ainsi, par ce procédé d'écriture qui comporte assez d'inachevé et de déconstruction phrastique, le poète nous plonge dans un univers poétique nouveau avec de nouvelles règles d'écriture inventées qui sont propre au poète.



3.4. Les fausses onomatopées

La plupart des poètes modernes utilisent abusivement des onomatopées africaines qui sont en majorité faites de mots en réalité vides de sens proches de l'onomatopée. Ainsi, dans *Parulies rebelles*, TOH Bi en a créé deux (2) : « *gou-goudou ! gou-goudou ! gou-goudou ! / goudou ! goudou ! goudou / goudougoudougoudou ! goudougoudougoudou ! / goudougoudougoudou !* » (page 40) et « *Dôba ! Dôba ! Dôba ! Dôba !* » (page 46).

Il en est de même pour Lord AFFANKOE, dans *Reflets dans l'œil du cyclone*. Elles se présentent comme suit : « *Mingoué Mingoué Mingoué-goué / Mingoué Mingoué Mingoué-goué / Mingoué Mingoué Mingoué-goué / Mingoué Mingoué Mingoué-goué* » aux pages 60, 62, 97, 98, 105, 106 et 110.

Et enfin, PACERE Titinga a aussi fait usage de ces fausses onomatopées dans son recueil intitulée *Poème d'une termitière* aux pages 87 à 91 en ces termes : « *Bèè Bee bèè / Bèè Bèè bèè* », « *Bèè Bèè bèè / Bèè Bèè bèè* », et « *Bèè Bèè bèè / Bèè Bèè bèè* ».

Conclusion

Cette étude du style menée sur la poésie moderne africaine nous a permis de découvrir une poésie de la rupture avec les normes classiques préétablies depuis l'occident. En effet, jugée trop contraignante par les poètes africains, ces poètes ont bien voulu leur indépendance scripturale afin de produire des textes qui cadrent avec leurs réalités. Dès lors, ils se sont séparés des balises formelles qui rendaient la poésie trop hermétique. Comme barrières

brisées, nous avons les barrières générique et linguistique. Dans la nouvelle écriture poétique, les poètes africains ne font plus de différence au niveau du genre car dans un poème, il peut y avoir tous les genres littéraires. Il en est de même au niveau de la langue. Ceux-ci se plaisent à entremêler les langues africaines dans les langues internationales qu'ils se permettent le plus souvent de saboter à souhait. Ce mélange de genre et de langue représente les réalités sociales de l'Afrique étant donné que le peuple africain est un peuple de cohabitation, de vivre ensemble, un peuple habitué à la fraternité et la cohésion sociale. Ce style nouveau d'écriture poétique rend donc ainsi ces poèmes stylistiquement très riches.

Corpus

LORD AFANKOE, *Reflets dans l'œil du cyclone*, Paris, L'Harmattan, 2012.

PIUS NGANDU NKASHAMA, *Crépuscule équinoxial*, Paris, L'Harmattan, 1997.

TITINGA FREDERIC PACERE, *Poème d'une termitière*, Paris, L'Harmattan, 2007.

TOH BI EMMANUEL, *Parulies Rebelles*, Paris, L'Harmattan, 2007.



Références bibliographiques

Dictionnaire Le Robert, Paris, Le Robert, 1992.

FREDERIC GRAH MEL, « Table ronde avec Pacéré Titinga »
in *Fraternité matin* n° 4853 du 30 décembre 1980.

GEORGES NGAL, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

GUIRAUD PIERRE, *Essais de stylistique*, Paris, Editions
KLINCKSIEK, 1969

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

MOLINIE GEORGES, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris,
Librairie Générale Française, 1992.

MOLINIE GEORGES, *Eléments de stylistique française*, Paris,
PUF, 1986.

PASCAL ASSOA N'GUESSAN, *La Nouvelle poésie d'Afrique
noire francophone ; rupture, rénovation et transgressions*,
Paris, L'Harmattan, 2016.

PIERRE N'DA, « Transgressions, dévergondage textuel et
stratégie iconoclaste dans le roman négro- africain »
in *Lumières africaines*, Washington, University press
of the South, 1997.

www.wikipédia.org, La Stylistique, consulté le 20 novembre
2010.