

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR  
Université de Cocody-Abidjan



UFR

Langues Littératures et Civilisations

Département de Lettres Modernes

REPUBLIQUE DE COTE D'IVOIRE  
*Union- discipline -travail*

**Année Académique  
2004-2005**

## THESE DE DOCTORAT

Option : Stylistique/Poésie

L'IMAGE DANS LA POÉSIE AFRICAINE  
DE LA DEUXIÈME GÉNÉRATION :  
ÉTUDE DE CAS

Présentée par :

**EBEHEDI KING Pauline Lydienne**

Sous la direction de :

**Bernard ZADI ZAOUROU**

Maitre de Conférences

L'IMAGE DANS LA POÉSIE AFRICAINE DE LA  
DEUXIEME GÉNÉRATION : ÉTUDE DE CAS

# INTRODUCTION GÉNÉRALE

Les écrivains Africains ont très souvent été considérés comme créateurs de nouvelles formes d'expression littéraire et ce, malgré le boulet que constitue le respect des normes de la langue d'usage. Des voix se sont élevées çà et là, venant notamment de l'Occident, et mettant l'accent sur l'originalité de l'écriture nègre, quant à la manière des poètes africains de s'exprimer. Nous notons particulièrement le cas de Janheinz Jahn qui, dans Muntu, notait, parlant des écrivains Africains:

*«Ils transformaient ainsi les mots européens en paroles authentiques africaines; Les Européens ne pouvaient plus reconnaître leurs propres vocables. Ces mots à eux, on les leur rendait métamorphosés»<sup>1</sup>*

Ces propos de Janheinz Jahn, soulignent la singularité des formes expressives des écrivains africains, leur façon spécifique de désigner le référent avec une coloration purement africaine où les mots, sommés de créer des images littéraires, acquièrent des connotations culturelles africaines. Ils nous permettent de soulever le problème de la poétique africaine et, simultanément, celui de l'utilisation de la langue dans la littérature écrite africaine, et particulièrement dans la poésie africaine.

Dans la poétique africaine, les mots acquièrent une grande densité due non seulement à la nature des langues africaines, mais aussi au culte voué au mot dans l'Afrique traditionnelle. Les mots dans la poétique africaine, comme dans les poétiques occidentales, sont des mots-symboles qui parviennent dans la chaîne parlée déjà chargés de leur histoire. Ils présentent

---

<sup>1</sup> Janheinz Jahn, Muntu, Seuil, Paris, 1958, p. 150.

quelques particularités dans les textes poétiques africains à cause de la coloration culturelle. Il n'est alors pas étonnant que leurs référents ou les images qui en émanent échappent à toute personne étrangère au milieu culturel de l'auteur et que ces mots, bien qu'étant ceux de tous les jours donnent l'impression d'être des mots étrangers.

De manière générale, les productions littéraires ne sont pas faites pour leurs auteurs, ni seulement pour la population de leur aire culturelle, mais plutôt pour un public varié et hétérogène. Elles se réalisent donc dans des langues universelles connues, parlées et comprises dans tous les continents. Pour ce qui est des Africains, leur langue de communication est celle du colonisateur. Or cette dernière a des normes précises et porte en elle la marque absolue de la culture qu'elle est appelée à servir, à exprimer, à illustrer : la culture du pays colonisateur. Ces normes et cette culture sont étrangères au milieu socioculturel des Africains qui, dont les langues maternelles sont étrangères à la langue française. En parlant de langue française, nous faisons allusion ici aux écrivains négro africains francophones. Les anglophones, lusophones et autres ont, eux aussi, leur langue de communication qui leur vient de leurs pays colonisateurs : anglais pour les anglophones, espagnols ou portugais pour les lusophones. Les écrivains africains sont ainsi astreints, de par les contraintes de l'Histoire, d'exprimer leur être et leur culture d'origine au moyen de cette langue de domination ; ce qui constitue pour eux un obstacle. Toute langue a sa manière de signifier le monde. Moyen d'expression et de communication, la langue fait partie

intégrante de la culture et véhicule avec elle une civilisation donnée. Ainsi, on comprend que l'utilisation d'une langue étrangère comme moyen d'expression et de communication de sa culture va poser quelques problèmes aux écrivains Africains dont le souci majeur est de rester fidèles à la sensibilité africaine, à la culture africaine.

Ce problème sociolinguistique a des implications importantes vérifiables dans le domaine de la création littéraire. Généralement, les écrivains marquent leur enracinement et leur identité culturelle dans leurs productions littéraires. Mais comment les Africains peuvent-ils exprimer leur personnalité profonde, leur identité et toute leur sensibilité nègre en s'accommodant d'une langue étrangère à leur culture ? Comment se fondre et traduire fidèlement leurs idées, leurs messages sans se trahir dans une langue qui ne reflète pas leur âme ? Comment ces écrivains africains peuvent-ils utiliser aisément cet outil de communication dont l'usage menace constamment de les conduire vers des pistes d'auto-reniement ? Ce problème poétique fondamental influence grandement le mode de création de l'image chez les écrivains africains.

La teneur et la mesure réelle de ce phénomène sociolinguistique africain ont pour l'essentiel déterminé l'orientation que nous donnons à notre étude et que préfigure la formulation de notre sujet :

**«L'image dans la poésie africaine de la deuxième génération. Etude de cas»**

En posant ici le problème de l'image dans le cadre spécifique de la poésie négro-africaine de la deuxième génération, il s'agit pour nous de soulever, non seulement, le problème de la création des images poétiques dans la poésie négro-africaine, mais aussi de voir comment les poètes les exploitent dans la transmission de leurs messages. En effet, le problème que posent les images dans la poésie négro-africaine est celui de l'esthétique poétique africaine, une technique d'écriture qui rend compte de la sensibilité africaine dans la désignation du référent à travers des mots d'une langue qui leur est étrangère. En nous fondant sur des présupposés connus, nous savons que ce n'est pas tant du point de vue de la syntaxe ni du vocabulaire que ces écrivains affirment leur originalité - l'invention de mots chez Césaire, chez Senghor, ou chez Kourouma étant un fait assez marginal -. C'est du point de vue de la forme du sens, dans le registre du réemploi des mots qui leur confère une charge référentielle très forte.

Au regard de la problématique qui sous-tend notre sujet, la poésie nous a paru être le genre littéraire qui nous permet de mieux faire nos analyses. Des travaux ont été réalisés çà et là, traitant des sujets relatifs aux techniques expressives africaines et aux images poétiques de façon très diverse. Ils nous auront éclairée et guidée dans nos propres recherches.

Nous avons choisi de nous attacher à un domaine précis de la poétique africaine, celui de l'image poétique, à cause de sa forte capacité de représentation par des mots condensateurs.

Langage par excellence des poètes, l'image présente par son caractère elliptique qui favorise une transmission rapide des messages, des aspects esthétiques, ludiques et éthiques énormes à travers les formes expressives qui les enrobent. Et qui plus est, l'image nous semble être le domaine où les écrivains noirs en général, - les poètes négro-africains dans leur ensemble - , et ceux de la deuxième génération en particulier, ont véritablement marqué la littérature universelle. En effet, bien qu'appartenant à la poésie universelle, l'image se trouve être un élément spécifique de la culture négro-africaine vu le traitement qui lui est réservé dans cet univers culturel. Son foisonnement, sa présence constante dans cette culture, suscitée par le caractère descriptif des langues africaines, fait d'elle un élément permanent du style négro-africain. L'intérêt que nous lui portons n'est donc dû ni à sa richesse linguistique, ni à sa fantaisie, ni à sa simplicité, mais à sa grande charge culturelle.

Par ailleurs, nous avons été motivée par les sources qu'interrogent, du point de vue des techniques expressives, les poètes Africains dans leurs textes, et qui ne sont rien d'autres que les sources poétiques des traditions orales africaines. L'influence de la tradition orale dans les expressions poétiques de ces écrivains donne une teneur et une coloration qui particularisent le langage poétique qu'ils nous présentent, et, par la même occasion, les images qu'elles génèrent.

Au-delà des aspects poétiques, les images servent des intentions précises des poètes, intentions pouvant être tant d'ordre esthétique, stylistique, psychologique qu'éthique. Elles sont un canal par lequel les poètes négro-africains posent des

problèmes spécifiques des peuples et particulièrement, ceux des Africains. Elles ne sont donc pas gratuites.

Au regard de la multiplicité des méthodes existantes, loin de nous cantonner sur une seule qui nous limiterait dans nos analyses, nous opterons pour une pluralité de méthodes. Nous la jugeons plus dynamique et plus ouverte à une telle analyse, toute œuvre littéraire posant à la fois des problèmes esthétiques, psychologiques et sociologiques.

Ainsi, la méthode structuraliste de Roman Jakobson nous permettra de faire les analyses des formes linguistiques textuelles. Cette méthode, qui ne prend en compte que l'univers linguistique, se fonde sur la conception de la langue comme un tout solidaire duquel il faut partir pour l'analyse des éléments qu'il renferme. D'après les structuralistes, le texte littéraire renferme les éléments nécessaires à sa critique, à son analyse.

La compréhension de certains textes littéraires nécessitant le recours à des connaissances bio-bibliographiques et culturelles sur leurs auteurs, nous solliciterons la critique psychanalytique qui nous sera d'un grand recours dans le décryptage de certains symboles. Cette critique, centrée sur l'aspect psychique des individus, nous sera utile pour une meilleure compréhension des images liées aux connaissances et/ou aux souvenirs personnels des poètes dans la création de certaines de leurs images.

Nous solliciterons également la sociocritique marxiste, qui nous permettra de faire des analyses interprétatives des textes dans leur rapport avec la réalité sociale. Nous la renforcerons avec la méthode de la dialectique matérialiste qui, bien que

dépendant de la sociocritique, met un accent particulier sur l'émergence de l'idéologie à partir de la structure interne du mot.

Tout choix du matériel d'observation comporte une part d'arbitraire inévitable. Nous avons choisi de travailler sur les images, mode d'expression par excellence en poésie. Nous n'avons pas insisté sur le rythme bien que nous sachions qu'il est, avec l'image, générateur de sens en poésie africaine. Ce choix se justifie par le fait que l'image couvre un champ d'analyse suffisamment vaste pour qu'on ne s'intéresse qu'à elle. Nous appliquons cette étude essentiellement aux textes des poètes de la deuxième génération.

Nous savons que cette notion de «deuxième génération» est encore très controversée, même de nos jours. Elle cherche encore à prendre racine dans le monde scientifique. En effet, les critiques littéraires, les philosophes et les ethnologues ne sont pas tous unanimes sur les critères de classification appliqués à la jeune littérature écrite africaine à laquelle est attribuée cette appellation.

A chaque époque, les circonstances de l'histoire font naître de nouvelles nations et avec elles, leur histoire. Le concept de « deuxième génération » a été utilisé pour la première fois par Senghor. Si l'on parle de « deuxième génération », cela ne peut se comprendre que par rapport à l'existence d'une première génération. Il y a donc lieu de s'interroger sur les critères de cette classification chez les Négro-africains.

Les critères de classification de la littérature écrite négro-africaine sont loin d'être les mêmes que ceux de la littérature écrite occidentale ou de celle négro-américaine. Pour faire un

meilleur rapprochement, nous nous en tiendrons aux littératures de la diaspora noire.

La poésie négro-américaine, qui est de plusieurs siècles plus vieille que la poésie négro-africaine écrite a pour repère le mouvement esclavagiste aux Amériques, mouvement qui date des années 1760.

La poésie écrite négro-africaine, quant à elle, prend ses repères sur le mouvement de la négritude. Ses premiers écrits ne sont parus qu'autour des années 1930, soit plus d'un siècle après ceux des Négro-américains. Ce détail nous amène déjà à réduire le champ d'action des poètes africains constituant le champ possible sur lequel peut s'étendre la catégorie d'écrivains africains concernés par cette stratification. Le mouvement de la négritude, en effet, ne concerne que les écrivains négro-africains francophones. Il exclut de ce fait les Africains lusophones, anglophones et ceux de l'Afrique sémitique. Ainsi ne sont finalement concernés qu'une infime partie des pays africains, qui ne représentent même pas le tiers des pays noirs de la diaspora. Cette clarification faite, reste maintenant à savoir les critères stratifiant les poètes Africains en « première » et « deuxième » génération.

La première génération des poètes africains est logiquement celle des précurseurs de la poésie négro-africaine écrite, les négritudiens, avec pour tête de file Aimé Césaire, Léon Gontran Damas, et Léopold Sédar Senghor qui ont créé, à Paris, le mouvement de la négritude. Leurs premiers écrits s'inscrivent dans le sillage des poètes des écoles de la « mère-patrie », la France, et sont relatifs à l'écriture classique française : le

parnasse, le romantisme, le naturalisme, le dadaïsme, le symbolisme européen... Cette écriture classique contraignante devient lassante pour eux. Portés par le vent de la libération et de l'authenticité, certains commenceront à se défaire de ces « vêtements d'emprunt » pour se rapprocher d'une écriture qui les rapproche de leur terroir et dans laquelle ils découvrent un élément de leur culture : l'oralité. La plupart d'entre eux la découvrent à travers les écrits d'africanistes. Cette merveilleuse trouvaille, devant laquelle ils tomberont en admiration, leur permettra non seulement de se détacher peu à peu de l'écriture classique traditionnelle française, mais aussi de se réadapter à leur culture africaine d'origine ; d'où leur invitation et leur encouragement aux générations futures à développer et à promouvoir l'esthétique de la poétique africaine dans leurs écrits.

La deuxième génération, qui se veut la continuation de la première, est fondée sur les recommandations des négritudiens, recommandations relatives au retour aux sources des traditions orales « *comme les lamantins vont boire à la source* »<sup>2</sup>, pour reprendre une formule chère à Senghor. Il faut donc désormais s'inspirer du suc du terroir dans les productions littéraires africaines. Ayant opéré un retour aux sources traditionnelles, leur style s'en trouvera grandement affecté. On assiste alors à de nouvelles formes d'écriture dans les textes poétiques africains, qui foisonnent d'expressions propres aux Africains et dans lesquelles les réalités désignées renvoient à l'Afrique

---

<sup>2</sup> Léopold Sédar Senghor, postface à « Ethiopiques » in Œuvre poétique, Seuil, Paris, 1990, p. 155.

profonde tant traditionnelle que moderne et non plus au classicisme.

Ne pouvant traduire fidèlement leur sensibilité sans se trahir dans une langue qui leur est étrangère, ils vont chercher une voie médiane qui leur permettra d'exprimer leur sensibilité africaine tout en se servant d'une langue d'emprunt qu'ils vont s'approprier, la langue française, utilisée comme langue de communication. Il s'agit pour eux d'opérer une synthèse culturelle en s'inscrivant dans les rapports transformationnels tradition-modernité. Leur écriture, malgré l'influence de la culture occidentale, reflète fortement la coloration traditionnelle africaine par des expressions typiquement africaines bien qu'écrites en langue française.

Il s'agit, pour ces auteurs de la deuxième génération, de faire revivre la culture traditionnelle africaine, de redonner par ricochet à la poésie africaine un rayonnement culturel typiquement africain. Cet impératif identitaire a été bien assimilé par les poètes dits de la deuxième génération qui, pour la plupart, se sont mis à l'école de la tradition africaine auprès des griots et des Anciens dans les villages, découvrant ainsi l'oralité de l'intérieur de l'Afrique profonde.

Notons toutefois que la cloison entre ces deux générations n'est pas étanche. On constate des porosités notoires. C'est le cas de Senghor qui, bien que faisant partie des créateurs du mouvement de la négritude, fait l'exception dans son écriture poétique. On relève chez lui, en effet, une certaine dextérité linguistique dans l'alliage des poétiques occidentale et africaine. Son écriture dévoile plusieurs éléments de la poétique africaine

qui dénotent de l'enracinement dans la tradition orale africaine, enracinement qui se justifie par l'initiation à la tradition orale qu'il a acquise auprès des griots et des Anciens de son village avant son entrée à l'école occidentale. Il a donc conservé le cordon ombilical contrairement à Césaire, par exemple, qui a subi une rupture culturelle d'avec l'Afrique de par sa branche généalogique victime de la déportation des esclaves. Par ailleurs, le découpage périodique de « première » et « deuxième » génération n'est nullement basé sur la différence d'âge entre les écrivains concernés.

La thématique est aussi l'un des aspects principaux qui démarquent les poètes dits de la deuxième génération. L'histoire étant diachronique, elle entraîne avec elle des innovations thématiques. Avant les indépendances, la plupart des thèmes se développaient autour de la dénonciation de l'homme Blanc, des effets néfastes la traite négrière et du colonialisme, thèmes dont le but principal était d'accuser l'Occident en dénonçant le racisme et l'impérialisme. Il était aussi question de conscientiser les Africains sur leur situation socioculturelle et économique de plus en plus dramatique.

Les indépendances ont amené des problèmes d'un ordre nouveau. Avec le départ des colonisateurs de leurs différentes colonies, les Africains se livrent à des luttes internes fratricides acharnées pour la conquête du pouvoir. La thématique alors, bien que revenant de façon subtile sur la colonisation et le Blanc, est surtout tournée vers l'homme noir et ses vaines agitations. L'accent sera mis sur les déviations comportementales des Africains au lendemain des

indépendances : le despotisme des régimes africains, les aliénations culturelles des jeunes, les guerres fratricides... On note également l'appel et l'exhortation à l'unité africaine, à la fraternité, le retour aux traditions orales que le modernisme menace de faire disparaître. Désormais débarrassés du complexe de race, ces poètes parlent de l'Homme tout court, mais avec une insistance particulière sur l'homme noir. On assiste ainsi à une rupture avec la thématique raciale et à l'ouverture aux littératures tournées vers l'Afrique profonde.

Nous avons opté pour la circonstance de porter notre attention sur les textes de quelques poètes dont deux d'Afrique de l'Ouest: Quand s'envolent les grues couronnées de Pacéré Titinga (Burkina Faso), Fer de lance II de Zadi Zaourou (Côte d'Ivoire) et un d'Afrique Centrale, La prophétie de Joal de Eno Belinga (Cameroun). Notre intention première n'est pas d'opérer une équitable exploitation des zones linguistiques africaines. Tout critère régional et racial rejeté, l'entité représentée sera l'Afrique noire d'autant plus que les procédés linguistiques sont, à quelques exceptions près, les mêmes en Afrique noire et que les problèmes soulevés sont pratiquement les mêmes et sont abordés avec la même sensibilité. Cette étude saura cependant s'ouvrir à d'autres auteurs dans le contexte de l'exploitation de tel ou tel élément textuel.

Nous présenterons dans la première partie qui se veut théorique, des prolégomènes à une étude de l'image dans la poésie écrite africaine. Nous y éluciderons les concepts principaux sur lesquels sont basés nos travaux, à savoir le concept de l'image qui nous amènera à bien comprendre le

principe de l'image littéraire. Nous y aborderons également les aspects qui rendent difficile l'accès à l'image dans les textes poétiques africains, problématique liée à l'esthétique poétique de la tradition orale africaine.

La deuxième partie, plus pratique, sera réservée à l'étude analytique des images de notre corpus. Ce sera le lieu de l'analyse stylistique des images et particulièrement des symboles littéraires de notre corpus. Ces analyses nous conduiront au dévoilement des structures profondes des images symboliques africaines.

Quant à la troisième partie, elle traitera de la portée symbolique et idéologique des images du corpus. Ce sera l'occasion d'étudier les idéologies que véhiculent ces images à travers les charges dialectiques des mots.

# PREMIÈRE PARTIE

**PROLÉGOMÈNES A L'ÉTUDE DE  
L'IMAGE DANS LA POÉSIE  
AFRICAINNE DE LA DEUXIÈME  
GÉNÉRATION**

Cette première partie de notre travail a pour objet de présenter de façon panoramique les principes de base qui faciliteront l'étude de l'image dans la poésie en général et dans la poésie africaine de la deuxième génération en particulier.

Les images ont toutes la même nature : elles représentent quelque chose. Elles ont pour point de mire leur rapport à la nature de laquelle elles tentent de se rapprocher par des représentations très diversifiées, authentiques ou truquées, naturelles ou fruits de l'imagination, objectives ou subjectives. Elles sont généralement assimilées à des dessins résultant des analogies constatées sur des faits quelconques de la nature.

Cependant, dans le domaine littéraire, et plus particulièrement dans la poésie, espace de notre travail, la perception de l'image se fait par un travail méticuleux sur les mots, par la compréhension du référent auquel renvoient les mots dans le contexte utilisé. L'image constitue la forme langagière par excellence des poètes en général, chez lesquels elle trouve un encodage qui ne permet pas toujours au néophyte d'accéder facilement à l'univers textuel. Elle se présente comme un symbole à déchiffrer, à décoder pour découvrir ce que le poète veut transmettre comme message. L'image en littérature peut également être un fait de l'imagination de l'auteur dans la représentation d'une vision à lui du monde qui l'entourne, un rêve. Tout dépend alors de l'usage fait des outils grammaticaux utilisés pour atteindre les effets escomptés.

Elle est un outil de communication très prisé à cause de la charge importante d'informations qu'elle condense. Cela dit, la

compréhension d'une image nécessite d'une part la connaissance et la maîtrise de la langue d'emploi, et du contexte utilisé, et d'autre part, celle des sens des mots utilisés, connaissances sans lesquelles l'accessibilité à l'image et par ricochet au message qu'elle véhicule reste impossible ou, à défaut, incomplète. Cette difficulté d'accessibilité est beaucoup plus ressentie dans les textes poétiques africains à cause de la marque de l'oralité qui les caractérise. En effet, ces textes présentent de nombreuses expressions qui, bien qu'écrites avec des mots français, ne se laissent pas facilement traverser parce que propres à la culture africaine. Par ailleurs, la plupart des images des poèmes écrits négro-africains nécessitent également pour leur compréhension, la connaissance de l'histoire du peuple noir et quelques fois celle de la culture de leurs auteurs.

Aussi, pour mener à bien nos travaux, tenterons-nous d'élucider le concept d'image dans le premier chapitre de cette partie. Ce sera le lieu de clarifier le champ notionnel de ce vaste concept par une vue panoramique, de donner à voir l'immense champ qu'il recouvre. Ce travail de clarification nous conduira au second chapitre, consacré à l'image littéraire exclusivement, dans lequel nous analyserons son fonctionnement au plan linguistique, les problèmes de la création poétique des images, et les différentes typologies d'images que l'on peut rencontrer en littérature. Le troisième chapitre quant à lui nous plongera dans l'univers poétique africain, afin de relever les paramètres socioculturels africains qui influencent la création des images négro-africaines. Ce sera aussi le lieu de voir comment les

poètes Africains de la deuxième génération enracinent leurs images poétiques dans leur tradition culturelle africaine.

## **CHAPITRE PREMIER :**

### **ÉLUCIDATION DU CONCEPT DE L'IMAGE**

La notion d'image n'est pas récente. Elle existe depuis la nuit des temps. Déjà, à l'antiquité, les hommes de la préhistoire, nomades de leur état, utilisaient les images pour marquer leur passage à des endroits précis, particulièrement dans des grottes. Il s'agissait des dessins, des représentations faites sur des rochers imitant les objets, les phénomènes ou les personnes du monde réel. Plusieurs domaines de connaissance utilisent ce terme d'« image ». On en rencontre dans les arts plastiques, en psychologie, en sociologie, en histoire, en mathématiques, en géographie, en religion, en littérature, en informatique, en télédétection, en communication, dans le langage courant et dans bien d'autres domaines encore. De quelque côté qu'on se tourne, on rencontre l'image. Ainsi, tel appellera image un dessin d'enfant, tel autre une gravure, une sculpture, une photo, un souvenir gardé en mémoire, une image de synthèse, des expressions linguistiques, une vision, une idée quelconque, un point de vue, un rêve... La télévision nous présente des images sur le petit écran. Dans le domaine de l'informatique, on parle de plus en plus d'images de synthèse. Le sociologue et l'historien parleront quant à eux, de l'image d'une société à une époque donnée. Les Hommes en utilisent dans leur langage pour faciliter la transmission des messages. La littérature parlera de figures illustratives ou de symboles. Dans le domaine

mystico religieux, les images sont des représentations figuratives des divinités. Les domaines d'utilisation de ce concept sont, on le constate, très variés et divers.

Les significations multiples attribuées à ce concept donnent l'impression qu'elles n'ont apparemment aucun lien. Tous ces domaines sont pourtant liés en ce sens qu'ils sont, chacun dans son domaine, présentation ou représentation d'une chose réelle. On constate que ce sont des visualisations des phénomènes réels, des représentations des faits de la nature.

L'élucidation du concept d'image, qui constitue l'objet de ce premier chapitre de la première partie de notre travail, nous amènera à faire un parcours panoramique de l'image dans toutes ses nombreuses présentations et dans ses multiples aspects. Cette vue globale sera le lieu de mieux comprendre l'image et ses mécanismes internes de fonctionnement.

## **I – Généralités sur l'image**

L'image est un concept très vaste qui intervient dans des domaines très variés. Nous nous proposons de relever ici les généralités y afférentes. Il s'agit pour nous, dans cette partie, de l'aborder dans sa globalité par des notions définitionnelles, ses modes de présentation et les divers rôles qu'elle peut jouer.

## 1 – Approche définitionnelle

Le mot « image » vient du latin « imago » ou « imaginis » qui signifie *statue*. La statue, de l'étymologie *statua* qui signifie « fait de demeurer droit et immobile », est une représentation momifiée, un masque mortuaire, une momie. C'est donc une représentation analogique du réel, une chose créée à partir des faits réels reproduits par analogie, une imitation par la forme. Cette première définition nous donne déjà l'idée selon laquelle l'image serait quelque chose de figé représentant une chose existante. Elle représente quelqu'un ou quelque chose d'une manière exacte (cas de la photographie) ou analogique (cas de rapprochement entre deux objets différents). On peut dire d'elle qu'elle est un dessin, une représentation qui imite la nature ou encore, les éléments de la nature, de manière à ressortir le vraisemblable dans la ressemblance. Elle est liée aux sens (la vue, le toucher, l'ouïe, l'odorat, le goût) qui permettent de la saisir dans la réalité avant sa conception représentative. On parle alors d'image visuelle, tactile, auditive ou sensitive, olfactive...

En littérature et particulièrement en poésie, l'image, qui désigne une « représentation » ou une « illustration », renvoie en général à des figures fondées sur la mise en rapport de deux réalités différentes dont l'une, le comparé, désigne ce dont il s'agit et l'autre, le comparant, met à profit une relation d'analogie ou de contiguïté avec la première. L'image est aussi, dans le domaine linguistique, le procédé par lequel on rend les

idées plus vives en prêtant à l'objet dont on parle une forme plus sensible.

L'image peut être considérée comme un signe. Le signe joue un rôle figuratif : il présente une chose mais signifie autre chose. Il représente donc cette chose absente. Si l'image représente, c'est qu'elle est prise à la place de quelque chose d'autre. Elle n'est pas la chose même, mais se présente comme elle ou encore en lieu et place de cette chose en fonction de certains traits analogiques pouvant être formels ou intrinsèques par lesquels elle imite la chose représentée. Toutes les images sont des représentations ; ce n'est pas pour autant qu'elles sont toutes des signes. Sont considérées comme signes les images qui renvoient à une signification, celles dont le sens est à rechercher au-delà de l'objet représenté.

De par son caractère elliptique et illustratif, l'image se caractérise par sa « vitesse de transmission » dans le domaine de la communication en général. Elle présente, de façon condensée, des éléments qui en disent long sur leur aspect figuratif. Ainsi, par exemple, un tableau évoque beaucoup plus que les différentes lignes, les courbes et les couleurs qui le présentent ; un tableau présentant un taudis peut vouloir transmettre plusieurs messages tels la dénonciation des injustices sociales, un doigt accusateur contre le manque d'hygiène, un S.O.S pour de meilleures conditions de vie, pour un meilleur environnement, etc. ... Les messages que peuvent transmettre un tableau sont très multiples.

On trouve aussi l'image dans les projections et les reflets produits par les surfaces polies et brillantes tels que les miroirs,

la surface de l'eau ou toute autre forme qui utilise le même procédé de « création ». C'est de ce type d'image que parle Platon lorsqu'il dit :

*« J'appelle image d'abord les ombres ensuite les reflets brillants que l'on voit dans les eaux, ou à la surface des corps opaques, polis et brillants et toutes représentations de ce genre. »<sup>3</sup>*

Par extension, le caractère réflexif de l'image peut également se relever dans des textes par la description ou la présentation d'une société, d'une personne physique ou morale à travers des traits sémiologiques bien spécifiques.

## **2 - Image et formes de présentation**

Tous les domaines de connaissance qui emploient l'image n'en ont pas la même présentation. Les présentations peuvent être de plusieurs ordres : picturales, verbales, psychiques.

### **a) Image picturale**

En tant que représentation picturale, l'image reproduit les éléments de la nature sur un matériau palpable tel la toile, le papier, le bois, le film, l'ivoire, pour ne citer que ceux-là, sur lesquels des représentations figuratives semblables à celles relevées dans la nature sont faites. C'est le cas du dessin, de la peinture, de la sculpture, des illustrations décoratives, des gravures, des photos,...

---

<sup>3</sup> Platon, *La République*, trad. E. Chambry, Les Belles Lettres, Paris, 1949.

L'image ici est la projection sur un support matériel d'un fait réel de société au moyen de l'imagination de son créateur, fut-elle reproductrice ou créatrice. Elle reflète la réalité sous une forme spécifique propre au matériau utilisé: le dessin se fait sur du papier avec des crayons qui délimitent les contours de l'objet à représenter et lui donnent forme; la peinture se fait sur de la toile à partir de divers matériaux qui donnent forme et vie à la chose représentée par l'apport expressif des couleurs et des formes, tandis que les images sculpturales se font dans du bois ou du marbre ou de la pierre que l'on taille et découpe en fonction de la forme de l'objet à représenter.

En tant que présentation photographique, l'image fixe un instant précis d'un fait réel ou d'un événement sur un film. C'est le cas des images topographiques, de celles de l'imagerie médicale, des images filmiques. Le domaine scientifique offre d'autres formes d'images. Bien qu'étant, comme toutes les images, des visualisations de phénomènes réels, elles permettent, en fonction de leurs modes de représentation, d'avoir des images réelles ou virtuelles. Leur présentation ne nécessite pas toujours l'apport subjectif de l'imagination créatrice (sauf dans le cas des images virtuelles, des simulations).

En médecine, l'imagerie médicale permet, grâce aux rayons X, de visualiser les organes internes du corps humain afin de faire une meilleure interprétation des phénomènes physiques par l'introduction de caméras dans l'organisme pour des explorations des zones pathologiques. En radiographie, par exemple, les organes du corps humain présents dans le champ

visuel de l'appareil sont reproduits sur l'écran. Celui-ci les rendra visualisables grâce aux ondes émises. Les microscopes électroniques favorisent l'observation puis la reproduction en images des particules infimes.

Les sciences physiques aussi interprètent les phénomènes physiques à l'aide des images. En télédétection, l'enregistrement des rayons lumineux à l'origine de la photographie permet aux satellites de filmer les planètes les plus éloignées, tout comme il permet aux caméras de filmer l'intérieur du corps humain. Par ailleurs, les images de synthèse, encore appelées «images virtuelles» ou «nouvelles images» représentent sur des écrans des mondes simulés, imaginaires ou illusoires. En se servant des rayons lumineux, ces images permettent de créer des univers virtuels et de truquer n'importe quelle image apparemment réelle; ce qui crée quelques fois la confusion entre le réel et le virtuel. Ceci se remarque également dans des procédés synthétiques où l'on introduit des images de synthèse dans les décors «réels» ou vice-versa.

### **b - Image psychologique**

L'image psychologique reste gravée dans la conscience. Elle est donc liée au psychisme. En tant que représentation psychologique, l'image désigne toutes les manifestations relatives à la vie psychique telles que les perceptions (en tant que idées), les rêves, les sensations, le souvenir d'une expérience sensorielle ou perceptive passée sans que cette expérience soit nécessairement visuelle. Le mot « image », dans

les ouvrages de psychologie, est plein de confusions : on voit des images, on reproduit des images, on garde des images dans la mémoire.

L'image mentale est une image fixe. Elle est liée au subconscient. Elle correspond à une impression qu'on a lorsque, à la suite de l'évocation d'une chose ou d'un lieu, on a l'impression de voir l'objet comme s'il était devant nos yeux ou encore de voir le lieu évoqué comme si on s'y trouvait. La simple évocation de la rivière, par exemple, fait naître dans l'esprit une image visuelle chargée de connotations multiples relatives à la chose évoquée : le ruissellement de l'eau, la clarté de l'eau, le crépitement de l'eau, la nature, la végétation... De même l'évocation d'un mot ayant une connotation historique, culturelle ou politique fait naître dans l'esprit toutes les allusions relatives à la chose évoquée. Cependant, la représentation de l'image dans l'esprit ne peut se faire que si l'esprit a intériorisé au préalable ladite image. On ne peut se représenter une chose qu'on n'a jamais vue et dont on n'a aucune connaissance. Un des aspects les plus captivants de l'image mentale est cette forte impression de visualisation qui se rapproche de celle du rêve. En effet, lorsqu'on se rappelle un rêve, on a l'impression de se rappeler un film ou de se rappeler une scène déjà vue, bref, on a l'impression d'avoir affaire à une ressemblance parfaite avec une réalité connue.

Il faut cependant éviter de confondre l'image mentale avec le schéma mental. Ce qui les distingue c'est que le schéma mental rassemble les traits visuels nécessaires à la reconnaissance d'une forme quelconque. Il s'agit en fait d'un

modèle de perception intériorisé et associé à un objet que quelques traits minimaux suffisent à évoquer. On sait par exemple qu'une maison est faite de murs, d'un toit, de porte(s), de fenêtres. Ainsi, il suffit qu'on évoque une maison pour qu'apparaissent dans l'esprit du récepteur ou de l'interlocuteur les sèmes relatifs à une maison. On sait également qu'un être humain diffère d'un animal ou d'un oiseau par certains traits : les formes, les membres, la tête, bref tous les traits morphologiques différentiels.

On parle aussi d'image mentale dans le cas d'une vision intérieure qu'une personne a d'un être ou d'une chose. Ici, c'est les aspects psychologiques ou sociologiques qui sont mis en exergue. Ainsi, lorsqu'on parle d'une image de soi ou d'une image de marque, on fait allusion à des opérations mentales. Cette fois-ci, l'accent est surtout mis sur l'aspect identitaire intrinsèque de la représentation que sur son aspect visuel ou ressemblant.

### **c - Image verbale**

L'image peut aussi avoir une présentation verbale. Nous définissons l'image verbale comme une représentation mentale qui fige les objets représentés dans l'esprit en s'appuyant sur les sens des mots utilisés. Elle est une expression linguistique qui traduit les idées par les mots. Elle est un raccourci langagier très efficace. Elle permet de condenser une idée quelconque en quelques mots. Son utilisation, qui présente un avantage d'économie de langage de par son caractère elliptique, procure à

l'expression plus de vie, plus de prestance, plus d'éloquence et de style en donnant plus d'expressivité à l'idée exprimée. On rencontre, dans les langues, des expressions comme «être enflé d'orgueil», «la tête se renverse», « faire la grosse tête ». Si l'on s'en tient aux définitions premières de chaque mot utilisé dans ces différentes expressions, on a l'impression qu'il n'est pas possible de faire des rapprochements entre ces mots tant les isotopies des pôles rapprochés sont distantes, étrangères les unes des autres. Ces expressions semblent insensées. Nous savons bien qu'il n'est pas possible qu'une *tête se renverse* ou encore qu'on soit «*enflé*» *d'orgueil*. Pris séparément et au sens étymologique du terme, les mots utilisés ici ne font pas partie des isotopies qui vont ensemble. Le sens de base reçoit une charge sémantique plus grande lorsque le mot est utilisé dans un contexte précis où le sens de base à lui seul ne suffit plus à traduire la pensée. Ces combinaisons relèvent de l'imagination, dans le but d'une meilleure adéquation entre la pensée que véhicule l'image qui doit la représenter et la réalité. Ainsi, par des associations mentales, on parvient à rapprocher des sèmes qui permettent, en fonction du contexte, de comprendre ce à quoi renvoient les différentes expressions utilisées. L'image verbale joue tant sur l'imagination de celui qui parle que sur celui à qui le discours s'adresse.

Ce sont les mots qui permettent de prendre connaissance de la réalité et c'est sur eux que prend naissance l'image verbale. Le mot peut être considéré comme un signe linguistique qui unit un concept (signifié) à une image acoustique (signifiant) dont l'association reste gravée dans le cerveau humain, le

signifiant étant l'expression, et le signifié, le contenu sémantique. En tant que signe linguistique, le mot est constitué d'une masse sonore (Sa) dont l'émission et la réception suggèrent à la conscience une notion ou une représentation sensible. Il a donc une forme et une substance. La forme étant la réalité telle qu'elle est structurée par l'expression, et la substance, la réalité mentale, ou ontologique; la signification ou le référent est ce qui permet la représentation dans l'esprit de ce qu'exprime l'expression.

Cependant, la perception piercienne du signe linguistique qui est constitué du signifiant, encore appelé « représentamen » du signifié ou l'« interprétant », et du référent ou l'objet, ce à quoi renvoie le signifiant dans la réalité, sélectionne l'ensemble des signes existants pour ne considérer que ceux qui permettent de déduire des significations, ceux qui ont des références dans la réalité. Par exemple le signifiant « maison » n'est pas rattaché à la maison que j'ai devant moi, mais au concept de maison que j'ai construit par mon expérience. Par ailleurs, le signifiant « la » n'est rattaché qu'à une notion particularisante du concept qu'elle détermine, mais ne signifie pas, ne signifie rien.

La représentation, qui est ici mentale, est fonction du sens des mots et de leurs diverses connotations. Les mots que nous utilisons renvoient aux réalités qui nous entourent et que nous connaissons par expérience culturelle. Ils apparaissent dans notre esprit sous forme d'image conceptuelle à chaque évocation des mots. Les mots utilisés dans la langue renvoient à des concepts précis par lesquels nous organisons nos idées, comme l'a si bien dit Dubos :

« les mots doivent d'abord éveiller les idées dont ils ne sont que les signes arbitraires. Il faut ensuite que ces idées s'arrangent dans l'imagination et qu'elles y forment ces tableaux qui nous touchent et ces peintures qui nous intéressent »<sup>4</sup>.

L'utilisation de ces mots dans la communication exige la transformation de ces concepts en représentants des choses, étant donné que la pensée se fait par image, par les différents référents auxquels renvoient les mots. En effet, les mots font images. Chaque mot renferme en lui une image primitive que le sens étymologique permet de saisir au sens premier du terme. Cette image primitive évolue avec le temps et subit quelques glissements sémantiques. Elle peut varier en fonction des connotations attribuées aux mots en situation d'énonciation et générer des images nouvelles. En parlant de mots ici, nous ne considérons que les mots notionnels, c'est-à-dire ceux qui renvoient à des référents réels. Les mots signifient par le sens qu'ils renferment et par celui qu'ils acquièrent au contact des autres mots dans la phrase.

Le mot « étiquette », par exemple, au sens étymologique vient du latin *instigare* qui signifie « piquer contre ». De nos jours, ce mot désigne une marque fixée à un endroit précis, ou un écriteau mis sur un sac. Il en est de même du mot « sympathie » qui est composé des mots grecs sym = avec, et pathos = souffrance. Ce mot, qui au départ désigne une conformité de sentiment, « souffrir avec quelqu'un », est d'un

---

<sup>4</sup> Dubos, cité par Todorov in *Théorie du symbole*, Seuil, Paris, 1985, p. 63.

emploi tout autre de nos jours. Il n'est ainsi par surprenant d'entendre des phrases telles que : *Cette personne est très sympathique*, dans laquelle le sens étymologique a disparu. Ceci nous fait dire que les idées sont d'anciennes images dont la couleur s'est effacée et qui n'ont gardé que le dessin. Ce dessin laissé en attente ne reprendra de vie et de couleur que lors d'une réutilisation, dans un contexte d'énonciation.

L'image verbale peut être vue comme une peinture faite par les mots, un langage par lequel la communication se fait par la représentation des référents auxquels renvoient les sens des mots dûment choisis qui font émerger des représentations dans l'esprit. On parle ici de *verbum pingens* qui signifie « le mot qui peint ». L'image verbale représente des tableaux par le jeu de sens des mots dûment choisis et dont les référents auxquels ils renvoient font ressortir les différentes articulations. Une image picturale ou sculpturale, en effet, peut être représentée verbalement par une description. Ainsi on peut, par exemple, présenter un tableau ou une image picturale ou théâtrale par des mots qui présentent, en décrivant, les éléments qui s'y trouvent. Un locuteur peut, par exemple, symboliser des injustices sociales en décrivant un taudis. Le peintre quant à lui, donne une présentation d'un taudis et laisse à tout un chacun la liberté d'y voir ce qu'il peut déceler d'injustice sociale. L'image peut soulever un problème d'authenticité dans la représentation qui est faite de la chose réalité.

## II - Image et authenticité dans la représentation de la réalité.

L'image est toujours une imitation d'une forme quelconque ou d'une chose réelle. Elle est toujours *mimêsis*. Le terme *mimêsis* renvoie au mime, ou à la reproduction, ou encore à l'imitation d'une réalité possible. La *mimêsis* est donc une imitation de quelque chose de réel<sup>5</sup>. Cette imitation peut se faire sous plusieurs formes : picturale, musicale, verbale, filmique, gestuelle, théâtrale, ... La référence initiale à toute *mimêsis* est le réel. Tout élément représenté ou imité est calqué sur le réel, l'existant, bien qu'il reste étroitement lié à la dimension créatrice de l'imagination. L'image imite les éléments de la nature de manière à ressortir le vraisemblable. La réalité reste donc la base de toute *mimêsis*. Certaines images sont des représentations plus ou moins exactes, d'autres relèvent d'une grande marge de subjectivité. Dans le cas des photographies et des peintures de portrait, notre œil qui les capte n'a pas toujours les moyens de vérifier leur degré de fidélité par rapport à ce que nous croyons vrai et authentique. Il faut donc veiller à ne pas se laisser tromper par une image qui ne serait qu'un montage imaginaire ou un trucage, car l'œil humain perçoit l'image de manière globale et immédiate; ce qui peut l'empêcher de découvrir les infidélités faites à la réalité. Ceci pose le problème du degré d'authenticité et de la vraisemblance dans les images.

---

<sup>5</sup> Paul Ricoeur, La métaphore vive, Seuil, Paris, 1975, pp. 51-61.

Par authenticité, nous entendons une chose dont la réalité ou la vérité ne peut être contestée. L'authenticité, c'est aussi le caractère de ce qui est réel, existant, vrai, conforme à la réalité ; la vérité étant considérée comme le caractère d'une connaissance ou d'une information qui est conforme à la réalité, qui est authentique, vraie. L'image doit, en principe, être l'expression d'une attitude exacte vis-à-vis de l'objet représenté. Cela est-il vérifiable dans toutes les catégories d'images ? Nous les avons répertoriées en deux catégories : les images objectives, c'est-à-dire celles qui représentent de façon naturelle la réalité, et les images subjectives ou artistiques, c'est-à-dire celles dans lesquelles intervient l'apport personnel du créateur dans la représentation de la réalité.

## **1 – Les images naturelles ou images objectives**

Les images dites objectives, telles les images scientifiques, reproduisent les phénomènes réels en toute objectivité. Elles se soumettent à la conception platonicienne de l'imitation. Cette conception ne concerne que les domaines qui représentent de façon naturelle et objective le réel. Ainsi, Platon applique sa conception de la *mimêsis* à tous les arts, aux discours, aux choses naturelles qui sont des imitations des modèles idéaux<sup>6</sup>. C'est le cas des images topographiques, des images médicales, de certaines photographies, qui reproduisent tels quels les faits réels.

---

<sup>6</sup> Paul Ricoeur, La métaphore vive, op. cit., p. 6.

En imagerie médicale, par exemple, les images transmises sur écran rapportent de manière objective les formes des éléments organiques internes du corps humain. Toute imagerie médicale, quelle que soit la personne qui la manipule, donnera ces mêmes résultats sur l'écran. Il en est de même des images dites naturelles qui ne sont que des copies objectives des éléments de la réalité reproduits et de toutes les autres formes d'images objectives. Ces images se laissent soumettre à l'épreuve de la vérification qui se démontre et se prouve. Elles sont des copies naturelles des éléments de la réalité et présentent des similitudes objectives avec le réel.

La référence à ces modèles idéaux a pour but de constituer une échelle de ressemblance selon que varie l'approximation de l'être par l'apparence. Cela renvoie à une simple copie objective, une représentation naturelle qui présente des images naturelles, vraies et qui ne s'accommodent d'aucune fantaisie. Il faut cependant signaler que l'objectivité a toujours une marge de subjectivité, fut-elle infime.

## **2 – Les images artistiques ou images subjectives**

Par contre les images artistiques ne peuvent se soumettre à la vérité scientifique dans la représentation que fait le créateur de l'élément qu'il présente. Il s'agit des images qui font intervenir la subjectivité de l'auteur dans l'imitation faite de la réalité. Leur authenticité ne peut se soumettre à l'épreuve de la vérification scientifique parce qu'elle est subjective et qu'elle défie les lois qui régissent les relations entre les êtres, les

phénomènes et les choses. Ces images se soumettent à la conception aristotélicienne de la *mimêsis*. En effet, pour Aristote<sup>7</sup>, le mime se distingue de toute réduplication de la réalité, car toute imitation est une reproduction subjective de la réalité, une re-création. En d'autres termes, une imitation ne peut donc être une copie objective ; elle a toujours une marque subjective.

Les images artistiques qui sont des *mimêsis* aristotéliciennes, en tant qu'elles font intervenir l'imagination créatrice, sont fonction de l'apport personnel de l'imaginaire de l'artiste sur le fait à reproduire. Elles procèdent de l'union de l'objectif et du subjectif, l'objectif étant tout ce qui provient directement de la réalité, l'univers objectivement vécu, et le subjectif, la pensée créatrice, la charge affective et émotionnelle que le créateur introduit dans le matériau objectif pris dans la réalité. Il s'agit d'un tableau idéal tel que perçu dans la conscience de son créateur, tel qu'il le rêve. Il est donc important de bien connaître la réalité à reproduire afin de bien distinguer les éléments réels qui servent de matériau objectif et de savoir ce qui y a été ajouté, l'apport subjectif.

Le point de départ de ces images est la contemplation active et la maîtrise de la réalité à représenter. Vient ensuite son intériorisation dans la mémoire du créateur à laquelle s'adjoit l'imagination lors de la re-création. C'est à cette phase qu'intervient le génie créateur de l'imagination. C'est par les sens que l'artiste prend connaissance de la réalité, de l'existence du monde. C'est grâce à eux qu'il voit, qu'il sent, qu'il entend,

---

<sup>7</sup> Paul Ricoeur, op. Cit., p. 56.

qu'il palpe, et qu'il peut ressentir des sensations. C'est par les sensations qu'il appréhende le monde. Si la sensation crée l'artiste, celui-ci ne se réalise que lorsqu'il parvient à dépasser le seuil des sensations immédiates, c'est-à-dire quand il part du sensible pour s'élever aux sphères de la sensualité. A ce niveau, le passage du sensible au sensuel réside dans le traitement qui est imposé à ce qui est senti ou perçu. Il s'agit ici de voir les choses dans leur réalité profonde c'est-à-dire, dépasser le seuil de la première perception de l'objet visualisé pour en découvrir le sens caché. C'est alors seulement que commence le processus de la re-création. L'artiste ne copie pas le monde, il le crée ou encore il le recrée selon ses pulsions à lui. Il ne gardera de la contemplation de la réalité que les faits qui auront le plus retenu son attention. Les images qu'il reproduira ne sont pas une copie du réel, mais elles apparaissent comme de nouveaux faits créés par son imagination à partir des faits réels. Il ne reproduira de cette réalité que les traits qui l'auront le plus marqués dans cette matière première. Ces traits reproduits constituent le morcellement des phénomènes réels qui serviront de base à sa re-création. En les racolant pièce par pièce, il réinterprète les éléments sélectionnés en les enrichissant de la vertu de son imagination au point d'en faire un tableau achevé.

L'imagination est le mensonge de l'artiste. Pourtant on y croit à cause de sa force persuasive qui vient du fait qu'elle frappe l'imagination du récepteur et permet de mieux saisir la réalité par les analogies saisies. Cette imagination est entraînée par l'image comme si elle créait une fibre nerveuse avec ladite image. Le créateur nous y amène par sa compétence artistique

et imaginatrice et par sa capacité à rendre son mensonge plus vrai que le réel. Dans ce tableau qui allie la réalité au « mensonge » du créateur, il faut cependant distinguer avec le plus grand soin ce qui est pure imagination de ce qui est observation réaliste et de ce qui n'est que l'expression des désirs de l'artiste. Ce dernier a une marge de liberté dans sa présentation fabuleuse bien qu'il ne perde pas de vue le respect de la vraisemblance dans son imitation de la réalité. Ici, le reflet du réel, le vraisemblable, réside dans la ressemblance de certaines facettes de l'image créée avec les phénomènes du monde réel. L'image est toujours une imitation, de quelque forme que ce soit, de quelque chose de réel ; elle est toujours *mimêsis*.

### **III – Influence psychologique des images**

L'image n'est pas gratuite. En plus du fait qu'elle représente des faits réels, elle permet de pénétrer leur essence et de mettre à jour leur sens profond. Toute image, quelle qu'elle soit, est un phénomène relatif à l'activité psychique de l'Homme par lequel il la rend réelle dans sa conscience. Elle a donc un impact psychologique important au niveau de celui qui la reçoit. Une image de la désolation ne peut produire de la gaieté, à moins que l'on soit cynique, tout comme une image agressive ou violente ne peut être apaisante pour un cœur. L'influence psychologique de l'image se révèle, de ce fait, comme un facteur incontournable. L'image peut jouer ainsi plusieurs rôles allant

de la simple décoration à un rôle purement éthique. Elle est, de ce fait, un dessin qui obéit à des desseins.

## **1 - Aspect esthétique de l'image**

L'aspect esthétique de l'image est d'une importance certaine. Par esthétique nous entendons ce qui est agréable à voir, ce qui est beau, joli, un agrément que l'on apporte à une chose pour la rendre plus plaisante à la vue, à l'ouïe ou au cœur. Ainsi, par son aspect esthétique, l'image procure des sensations spécifiques. Il est courant de voir dans les livres de lecture des enfants des images, des illustrations explicatives qui apportent une sorte d'aération aux pages pleines d'écriture, évitant ainsi l'ennui et facilitant la compréhension du texte de lecture. Dans les maisons ou les bureaux, les murs ou les meubles sont souvent recouverts ou parsemés d'images (photos, tableaux, sculpture...) qui brisent l'aspect monotone de l'espace et lui donnent un peu plus de vie et de gaieté.

Par son aspect esthétique, l'image permet également de présenter sous des formes moins directes et donc moins choquantes des scènes d'une certaine violence. Sous l'effet de l'art, une image peut rendre supportable les scènes les plus violentes, les plus agressives, les plus abominables. Une lumière vive agresse les yeux ; tamisée, elle devient douce et donc supportable. Il en est de même de certaines images. Elles atténuent la violence de certaines idées qui auraient été très violentes si elles étaient dites crûment. L'image les enrobe et les rend plus digérables.

Dans le langage, les images permettent d'embellir les expressions de manière à rendre les idées plus belles, plus captivantes, plus expressives. Elles permettent aussi, par leur côté esthétique, de mettre en exergue un point particulier d'une idée quelconque sur laquelle on veut attirer l'attention.

Comme on peut le constater, l'aspect esthétique de l'image joue un rôle non négligeable surtout dans les œuvres artistiques en général.

## **2 - Aspect didactique de l'image**

Au-delà de la simple représentation du fait réel, l'image ressort l'aspect intrinsèque de la chose représentée. Cette représentation donne simultanément des informations supplémentaires sur ce qui est représenté. En effet, les images portent les caractéristiques intrinsèques des éléments de la nature qu'elles représentent et ces caractéristiques leur donnent leur valeur profonde, ce qu'elles représentent réellement. Nous avons vu plus haut que dans les temps anciens, les hommes de la préhistoire, nomades de leur état, utilisaient les images pour marquer leur passage dans les grottes. Il s'agissait des dessins, des représentations faites sur des rochers imitant les objets ou les personnes du monde réel. Ces traces laissées étaient des signes, des messages qui signalaient le passage d'une existence humaine.

En sociologie, l'image que présente un sociologue d'une société donnée en dit long sur la représentation qui est faite. Elle permet d'avoir certaines informations sur la société

concernée, par exemple sa culture, son mode de vie, des comportements sociaux particuliers, des aspects psychologiques... L'image que fait un peintre d'un taudis ne se limite pas à la simple présentation de cette localité ; elle renseigne simultanément sur l'environnement, le mode de vie de la population qui y vit, attire l'attention sur la paupérisation, les conditions de vie difficiles des populations qui y vivent. Mais cette image peut également être, au-delà de tous ces aspects sociaux relevés, un cri de détresse à l'égard de ces populations défavorisées. En télédétection, les images relevées donnent des renseignements sur les emplacements des sites particuliers d'une localité, le plan d'une cité en vue aérienne... Il en est de même des images retransmises sur écran par les ondes magnétiques en imagerie médicale dans lesquelles les zones pathologiques entravent la régularité des formes normales des organes humains.

On peut se servir de l'image pour conscientiser les uns et les autres. Cette particularité de l'image est aussi exploitée en littérature où les écrivains, à travers certaines images qu'ils présentent des faits sociaux, interpellent les consciences des uns et des autres pour combattre certaines tares sociales. Nous l'avons déjà vu avec l'exemple du tableau que fait le peintre du taudis et qui est un appel de détresse à l'égard des pauvres qui vivent dans des conditions précaires.

Les images peuvent jouer le rôle de cliché dans les rapports entre les hommes. Elles constituent en ce sens des reflets, des miroirs sur lesquels viennent se refléter les consciences des hommes. Elles renvoient alors aux uns et aux

autres leur image véritable en agissant sur leur conscience. Il est, en effet, très courant d'entendre parler de l'image de tel homme politique ou de telle ou telle population, de l'image de soi ou encore de l'image d'une entreprise. Il s'agit, dans ces acceptions, de susciter des associations mentales systématiques qui servent à identifier tel ou tel objet, telle ou telle personne, telle ou telle profession en leur attribuant un certain nombre de qualités socioculturelles élaborées. Les images ici sont des idées constituées par des qualités morales ou psychologiques. Il en est de même en sciences humaines lorsqu'on étudie l'image d'un personnage particulier de la société ou d'une œuvre. Il s'agit ici de mettre en exergue un caractère intrinsèque moral qui sera pris comme un calque, un cliché pris dans la société et qui est renvoyé à cette même société par l'impact laissé après la lecture ou l'analyse.

On se sert aussi du cliché de l'image dans les campagnes électorales pour construire ou détruire l'image des candidats présumés en utilisant des photographies. Comme on le constate, l'image mentale peut quelques fois prendre appui sur une image fixe pour se réaliser véritablement. C'est le lieu ici de se demander comment une image fixe peut influencer une vision intérieure au point de ressortir des aspects psychologiques ou sociologiques. On peut le comprendre aisément lorsqu'on considère l'impact que peut avoir une caricature, fut-elle descriptive ou picturale. La caricature est un portrait simplifié d'une personne ou d'une chose exagérant certains traits du visage ou certaines proportions de l'ensemble dans une intention satirique ou humoristique. Comme on le

voit, la caricature est aussi une représentation picturale, mais une représentation qui a des intentions bien précises en ce sens qu'elle a des objectifs donnés particuliers à atteindre (humour, satire, destruction morale, éloge...). Pour comprendre une caricature, il faut connaître au préalable l'objet ou les objets imités, puis à l'aide des associations mentales et de la charge culturelle dont on dispose, faire des rapprochements afin de ressortir les parties déformées intentionnellement et de comprendre les desseins projetés.

Ces éléments montrent que l'image joue également un rôle dans la transmission des messages, et donc dans la communication.

## **Conclusion du chapitre premier**

Que conclure sur ce chapitre réservé aux généralités sur l'image ? L'image est un dessin représentant des faits réels de façon imitative. Ce peut également être des visions comme on en trouve en psychologie. Cette représentation de l'image peut se faire sous des formes variées : picturale, psychique ou verbale. L'image est un phénomène psychique. Elle tire sa source de la réalité et se fige dans l'esprit. Quel que soit le type d'image, elle ne peut se concrétiser si le côté psychique du cerveau ne se manifeste au préalable pour renvoyer le dessin à reproduire. En effet, bien que tirée de la réalité, elle est régie par le cerveau qui l'enregistre et la renvoie dans la conscience qui la matérialise.

Qu'elle soit picturale, psychique ou verbale, fruit de l'imagination ou objective, l'image n'est pas faite pour elle-même. Elle peut jouer un rôle de simple ornement esthétique comme c'est le cas des tableaux, du beau langage ; elle peut donner des renseignements comme dans le cas en imagerie médicale, en télédétection, en géographie, en sociologie, ou des images de synthèse ... ; elle peut avoir un impact en communication et c'est le cas de certaines images picturales et verbales, qui, à travers les dessins qu'elles donnent à voir, dévoilent des messages plus profonds touchant à l'éthique.

Après avoir fait un panorama de l'image en général, venons-en à sa conception en littérature.

## **CHAPITRE DEUXIEME :**

### **L'IMAGE LITTÉRAIRE**

L'image littéraire n'est pas en rupture avec les autres formes de manifestation de l'image. Toutes ont la même nature : ce sont des visualisations, des représentations de faits réels. Ce qui les différencie, c'est le type de langage qui les exprime et le mode de représentation qu'ils utilisent. Ainsi, tandis que certaines images se font avec des matières concrètes et vivantes (papier, toile, marbre, bois, film,...), ou encore à partir des ondes magnétiques émises sur des écrans (images de synthèse, images scientifique...), d'autres, en l'occurrence les images littéraires, qui sont d'abord des images verbales, sont produites à partir des matières abstraites, à savoir les mots, par un jeu sémantique. L'image littéraire se réalise par les différents sens que prennent les mots dans la chaîne parlée, par le rapprochement des différents champs associés en présence sur l'axe syntagmatique. Les mots servent de médiation entre les idées et la réalité que l'on veut évoquer. Ils renvoient à des référents précis qui sont des éléments réels et qui font émerger les représentations. Ces dernières se font de façon psychologique. En effet, les référents auxquels renvoient les signifiants se dessinent d'abord dans l'esprit des individus avant de renvoyer l'image évoquée à la conscience de l'individu.

L'image littéraire est un raccourci langagier très efficace. Son utilisation, qui présente un avantage d'économie du langage de par son caractère elliptique, procure à l'expression plus de vie, plus de prestance, plus d'éloquence et de style, en donnant plus d'expressivité à l'idée exprimée.

Nous allons analyser l'image littéraire sur trois points principaux : le premier point sera consacré essentiellement au déblayage des problèmes terminologiques de l'image littéraire ; nous en donnerons les mécanismes et le mode de fonctionnement dans le langage poétique dans le second point. Le troisième point réservé à la typologie des images sera le lieu de la présentation des différentes formes sous lesquelles elles se présentent en littérature.

## **I – Problèmes terminologiques.**

Le concept d'image littéraire est un concept très étendu qu'il conviendrait de circonscrire, de spécifier avant de s'engager dans quelque analyse que ce soit dans le domaine de la littérature. La question de la terminologie du concept d'image en littérature préoccupe à plus d'un titre les divers domaines de la linguistique générale. En effet, les terminologies de ce concept d'image littéraire varient selon que l'on a affaire à un linguiste, à un stylisticien, à un classique ou à un surréaliste. Tous sont cependant unanimes sur le principe selon lequel l'image littéraire naît du rapprochement de deux réalités distinctes : le comparé, encore appelé terme imagé, terme repère ou objet repère et le comparant, encore appelé terme imageant. C'est lui

qui ressort le trait qui fait image dans l'expression donnée. Nous ne saurions donc nous engager dans l'étude d'un concept si complexe sans en donner d'abord la définition et les notions préliminaires.

## **1 – Définition générale**

L'image, de manière générale, est un mode de représentation de faits réels. En littérature, elle peut être considérée comme un ensemble de moyens linguistiques par lesquels l'auteur aide le lecteur à se représenter et à mieux comprendre ce dont il parle par association d'idées. Prenant appui sur le mot, concept abstrait, l'image littéraire se dessine dans l'esprit à l'aide des différentes significations des mots utilisés par le jeu des rapprochements sémantiques et de la représentativité et sur la base des comparaisons et des analogies qui permettent de faire émerger les représentations des objets de la réalité dont il est question. Elle permet de traduire une pensée, ou une idée avec des mots qui la rendent plus perceptible, plus sensible, l'essentiel étant que les mots utilisés permettent de bien traduire l'adéquation entre la pensée et la réalité. L'image littéraire se caractérise par le fait qu'elle outrepassse les limites de simple représentation mentale et tente de reconstituer le réel en créant des rapports d'analogie ou de contiguïté entre ce réel et un autre objet avec lequel il a en partage un certain nombre de traits sémantiques minimaux. Elle est ainsi un procédé d'expression très riche et très créatif.

L'image littéraire naît du rapprochement de deux éléments d'isotopies distinctes dont l'un, le comparé, est rapproché de l'autre, le comparant, sur la base d'une analogie ou d'un voisinage quelconque. Le terme imageant est celui qui détient l'essence de l'image, celui qui fait image comme nous le voyons dans l'exemple ci-dessous :

**Ex** : *La terre est ronde comme une orange.*

Dans cet exemple « la terre », mot appartenant à l'isotopie astrale, est le terme repère, celui qui sera comparé ; « une orange », mot appartenant à l'isotopie végétale, est le terme imageant, celui dont on exploitera les sèmes qui feront émerger l'image dans ce rapprochement imprévu de la terre et de l'orange. « Orange » est compris ici non seulement dans le sens de fruit auquel il renvoie logiquement, mais aussi dans la forme de ce fruit qui est le point de rapprochement entre les termes rapprochés. Pour comprendre cette image, il faut considérer l'image que donne la terre vue des satellites : un astre de forme ronde, forme reconnue également au fruit l'orange.

L'image littéraire est très cognitive à cause de la sollicitation de l'imagination dans la découverte des points communs insoupçonnés dans le rapprochement des deux termes en présence (explicite et implicite). Certains critiques appellent image le terme « imageant » tandis que d'autres la considèrent comme le résultat des deux termes rapprochés. L'image ne peut être un processus, mais plutôt l'aboutissement d'un processus linguistique. Il serait donc prudent d'émettre quelques réserves

par rapport à cette conception de certains critiques qui prennent pour image les deux termes rapprochés. Ces derniers ne sont que des éléments linguistiques dont la mise en rapport fait naître l'image. Ce sont des adjuvants qui favorisent la naissance de l'image. C'est leur rapprochement qui fait naître l'image, et non les termes en eux-mêmes. L'image est souvent confondue avec son expression. Cela nous amène à relever que le mot sur lequel elle se réalise n'est pas image, mais il fait image. C'est lui qui génère l'image. Le mot qui fait image est polysémique : il conserve son sens étymologique et acquiert d'autres valeurs (sens connotatif) dans le contexte d'énonciation.

Le repérage de l'image littéraire n'est possible, dans certains cas, que lorsque l'on prend en compte le contexte d'énonciation. La compréhension de ces phrases, et par ricochet, des images littéraires qui en émanent, nécessite également une certaine complicité linguistique et culturelle entre l'émetteur et le récepteur, ce que Annick Morel appelle «l'horizon partagé»<sup>8</sup>. Il s'agit d'un univers linguistique et culturel commun, connu aussi bien du locuteur que de l'allocataire et facilitant la compréhension du sens contextuel des termes imageants. L'image littéraire se représente dans l'esprit par les référents auxquels renvoient les mots utilisés, référents qui doivent être connus aussi bien de l'encodeur de l'image que de son décodeur.

Mais ces principes de base propres à toute image littéraire n'excluent pas les multiples querelles entre les littéraires quant aux terminologies de ce concept.

---

<sup>8</sup> Annick Morel, *La stylistique aux concours*, Champion, Paris, 1972, p.98.

## **2- Différentes acceptions de l'image littéraire**

L'image en littérature connaît plusieurs acceptions. Elles expliquent sa dynamique dans le domaine littéraire. Nous nous proposons de les présenter de façon panoramique.

### **a- Acception rhétorique**

La Rhétorique désigne généralement les images par le terme de « figures ». Cette notion résulte d'une conception du langage qui remonte à l'Antiquité greco-romaine. Les figures rhétoriques sont, au départ, des ornements langagiers. Elles ont d'abord un but esthétique : elles embellissent le discours. Elles sont aussi des pratiques linguistiques inévitables permettant de désigner des faits réels par d'autres faits réels présentant le même contenu sémantique avec pour objectif principal de ressortir de façon plus esthétique une analogie entre les idées et l'expression. On parle ainsi de figure dans un segment de discours lorsque l'effet de sens produit par les mots n'est pas fonction de celui attendu par le simple arrangement lexicosyntaxique de l'énoncé. On parle alors du sens figuré des mots. Il s'agit d'un procédé linguistique qui consiste à désigner les référents de façon indirecte ou détournée. L'utilisation du sens figuré, qui est, en fait, un sens second d'un mot, est une technique langagière qui vient pallier des carences langagières. On peut donc dire des figures qu'elles sont des procédés linguistiques qui veulent dire la même chose que le sens propre,

mais qui le font différemment, en apportant un supplément de signification à l'objet évoqué. Il importe de faire ici un éclairci entre les termes figure et image qui sont très souvent confondus : « image » renvoie à une donnée psychique, tandis que « figure » oblige à demeurer sur le plan de la langue. Ces deux approches sont légitimes.

Les figures les plus couramment utilisées en rhétorique sont appelées « tropes ». Les tropes sont des figures de style qui amènent un mot à changer de sens. Du grec *trepô*, le trope signifie « tourner ». Ce terme désigne également « ce qui tourne », « ce qui change de sens », entendons ce qui change de direction, de signification. Le trope désigne une chose ou un référent de façon oblique, par une autre chose. Il s'agit des figures fondées sur la mise en rapport de deux réalités différentes dont l'une désigne proprement ce dont il s'agit, et l'autre met à profit une relation d'analogie ou de proximité avec la première. On nomme ainsi l'un par le nom de l'autre ; cependant, dans cette nomination, le rapport entre les deux réalités doit se conformer aux règles de la vraisemblance. Les tropes les plus courants sont la métaphore, la comparaison, la métonymie et la synecdoque. Toutes mettent en rapport des réalités différentes par des rapprochements de ressemblance ou de voisinage. L'idée, l'image que l'on veut faire ressortir dans l'esprit du lecteur ou de l'interlocuteur est donnée de façon indirecte. Cependant, le rapport entre les deux réalités rapprochées doit être perçu sans difficulté et répondre aux règles de vraisemblance et de bienséance, car l'image classique doit être créée sur la base d'une adéquation claire et nette entre

le mot et la réalité représentée. L'image, dans l'acception rhétorique restitue le vécu. Ce point ne se vérifie pas toujours chez les surréalistes.

L'acception surréaliste de l'image littéraire n'est pas en rupture totale avec celle de la rhétorique, le principe de base de l'émergence de l'image littéraire étant le même : l'existence de deux réalités à rapprocher dans la formation de l'image. Seulement, les surréalistes se détachent de la conception classique rhétorique des images par leurs agencement lexico syntaxique : ils ne créent pas leurs images sur la base de l'adéquation entre les mots et les choses, comme c'est le cas avec l'image classique, mais sur la base de la spontanéité.

*« Le propre de l'image forte est d'être issue du rapprochement spontané de deux réalités très distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports »<sup>9</sup>*

Par ailleurs, ils optent pour une grande distance entre les deux réalités à rapprocher. L'écart entre les deux termes doit ici être suffisamment grand pour produire une belle image, comme le dit Pierre Reverdy :

*« Plus les deux réalités rapprochées seront lointaines et justes plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. »<sup>10</sup>*

---

<sup>9</sup> André Breton, Manifeste du surréalisme, Pauvert, Paris, 1962, PP. 51-52. (c'est nous qui soulignons).

<sup>10</sup> Cité par André Breton dans Manifestes du surréalisme, op. cit. P. 31.

Ils se détachent du monde réel, spirituellement parlant, pour vivre dans le monde abstrait; c'est ce qui justifie leur vision abstraite des choses, avec des images «insensées», «bizarres», comme découlant d'un état de déraison. André Breton fait remarquer à ce sujet :

*« Tout porte à croire qu'il [le surréalisme] agit sur l'esprit à la manière des stupéfiants»<sup>11</sup>.*

Et il poursuit :

*« Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus, mais qui s'offrent à lui, spontanément, despotiquement....On peut même dire que les images apparaissent, dans cette course vertigineuse, comme seuls guidons de l'esprit. L'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images.»<sup>12</sup>*

Ainsi, c'est après avoir créé les images que les surréalistes se rendent compte de leur réalisation. Ils se défont ainsi des contraintes scripturales classiques trop exigües pour eux en mettant « le bonnet rouge au dictionnaire » ; les mots sont désormais utilisés sans préjugés : il n'existe plus de mots poétiques en soi, des mots roturiers, bourgeois ou profanes. Les surréalistes créent ainsi des associations monstrueuses, avec des mots certes courants, mais qui, dans la logique classique, ne peuvent se côtoyer. Nous en avons un exemple dans ces vers de Roger Vitrac

---

<sup>11</sup> André Breton, op. cit. P 50.

<sup>12</sup> André Breton, op. cit. PP 50 & 52.

*Dans la forêt incendiée,  
Les lions étaient frais*

Ou encore dans cette phrase de Breton :

*Sur le pont la rosée à tête de chatte se berçait.*

L'image surréaliste répond donc à un automatisme mental et à un besoin d'expressivité propre au mouvement surréaliste lui-même. Il s'agit, pour les surréalistes, d'accéder aux courts-circuits qui laissent libre cours à l'imagination. C'est à ce propos que Breton soutient :

*« La plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas ; celle qu'on met le plus de temps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même justification formelle dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait, le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire. »<sup>13</sup>*

---

<sup>13</sup> André Breton, op. cit. PP 51-53. (C'est nous qui soulignons. En italique dans le texte original.)

Ainsi pour les surréalistes, l'image est tantôt la nature faisant irruption dans la pensée, tantôt le produit de quelque inconsciente raison. Elle ne restitue pas tout à fait le vécu; là n'est pas sa priorité. Elle déroute en ce que les mots rapprochés ne conduisent pas vraiment à représenter une réalité mais plutôt à faire ressortir quelque chose d'inconnu rendu vraisemblable.

### **b- Acception stylistique**

Au sens stylistique, l'image est la représentation d'un rapport linguistique entre deux objets. Elle s'opère sur la base de deux réalités différentes que l'on rapproche (comme c'est le cas pour toutes les images littéraires). L'accent en stylistique est mis sur l'effet de style, sur l'impact que peut produire l'image sur le lecteur ou l'auditeur. L'effet de style permet de produire une impression forte, un choc sémantique par le choix des mots sur l'axe paradigmatique et surtout par leur emplacement dans la phrase sur l'axe syntagmatique. Nous disons avec Frédéric Deloffre que le style est

*« le moyen d'exprimer une pensée avec le maximum d'expressivité ».*<sup>14</sup>

et que son essence est

*« d'ajouter à une pensée donnée toutes les circonstances propres à produire tout l'effet que doit produire cette pensée »*<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Frédéric Deloffre, Stylistique et poétique françaises, SEDES, Paris, 1970, P. 9.

<sup>15</sup> Stendhal, cité par Frédéric Deloffre in Stylistique et poétique françaises, op. cit. P. 9.

Le style est ainsi une marque individuelle qui infléchit *sui generis* une pratique langagière. Il donne plus de vie et d'expressivité à la forme langagière utilisée. C'est lui qui permet, par exemple, de revivifier les images dites mortes et les clichés. Il s'agit des images dont l'usage abondant a fini par faire disparaître la valeur imagée. Elles sont utilisées de façon indifférente par tout le monde et leur usage dans les énoncés n'impressionne plus. Ces images ne sont plus considérées en elles-mêmes comme littéraires.

François Moreau dit de l'image morte qu'elle est

*« une expression parvenue à un point de lexicalisation telle qu'elle cesse d'être reconnue et qu'elle est sentie comme un terme propre. »*<sup>16</sup>

Leur reacceptabilité en littérature est fonction de la fraîcheur que leur inoculent les écrivains par leur style et leur imagination créatrice. Le rajeunissement d'une image, est en effet, un fait de style propre à un auteur. Dans certains cas, le contexte à lui seul suffit pour insuffler une nouvelle fraîcheur à une image lexicalisée. Nous emprunterons notre illustration à François Moreau : il part de deux images lexicalisées : « *j'ai saisi cette idée au vol* » et « *cette parole n'est pas tombée dans les oreilles d'un sourd* » ; ces deux images ne sont plus originales, tant elles sont usées par le temps. Eugène Ionesco va les revivifier par une simple expression dans laquelle il matérialise les sons de façon comique et absurde par l'image : « *les sons, Mademoiselle,*

---

<sup>16</sup> François Moreau, L'image littéraire, C.D.U et SEDES, Paris, 1982, P. 91.

*doivent être saisis au vol par des ailes pour qu'ils ne tombent pas dans les oreilles de sourds.* » On le constate, les images qui tantôt étaient lexicalisées acquièrent, avec cet effet de style de Ionesco et le contexte d'utilisation, une nouvelle fraîcheur qui les hisse au niveau des images littéraires empreintes de style.

Ainsi, la conception stylistique de l'image se voulait une simplification de la conception de la rhétorique classique trop exigüe par ses principes et une critique des choses allant au-delà du simple ornement langagier. Pour la stylistique donc, l'image n'est pas seulement un ornement esthétique, comme c'était le cas dans la rhétorique classique, mais aussi et surtout une forme expressive qui relève du moi et dans laquelle est mis en exergue ce qui fait la littéarité et la poéticité d'un énoncé. L'image ici concerne donc, non seulement l'expression linguistique mais aussi la source d'émergence qui découle de l'expression profonde de l'être. Mais l'image littéraire répond aussi à certaines conditions dans l'espace textuel.

### **3 - Conditionnalités de l'existence de l'image en littérature**

L'image littéraire répond à certaines conditionnalités. Ce ne sont pas, en effet, toutes les images utilisées dans le cadre de la littérature qui sont considérées comme littéraires ou poétiques, ou encore, qui relèvent forcément de la littéarité ou de la poéticité. Un auteur peut, dans son texte décrire un paysage ou un tableau quelconque. Il s'agit bien d'une image, mais d'une image en tant que simple représentation de la

nature, sans intention aucune. Ce n'est pas pour autant qu'on parlera ici d'image littéraire car les objets représentés ne renvoient à rien d'implicite dans le contexte. Il s'agit d'une image simple n'ayant qu'une valeur esthétique et rien de plus. L'image littéraire par contre va au-delà de l'aspect esthétique et répond à des caractéristiques que nous allons essayer de présenter. Notre présentation de ces caractéristiques est cependant loin d'être exhaustive.

**i)** L'image littéraire, qui se réalise sur des mots notionnels dont la compréhension nécessite de passer outre le sens premier, naît du rapprochement de deux champs associés différents dont l'un appartient à une isotopie étrangère à celle du contexte ; ce qui crée une polysémie sémantique.

**ii)** Les deux éléments d'isotopies distinctes doivent présenter au moins un point commun qui permet de les rapprocher. L'un d'eux devant désigner proprement ce dont il s'agit, et l'autre mettant à profit une relation d'analogie ou de proximité avec le premier. L'un des deux éléments devra être concret. L'existence d'un terme propre, exprimé ou non, est essentielle à la constitution de l'image littéraire ; mais elle ne suffit pas seule à la constituer ; il faut aussi que le rapport entre ce terme et le second soit analogique. On ne peut rapprocher deux éléments abstraits dans la formation d'une image littéraire, fussent-ils d'isotopies différentes.

**iii)** Le terme qui fait image doit, par ailleurs, désigner habituellement un élément différent de celui auquel il est appliqué dans le texte. Il doit, par ailleurs, être uni au mot dont il est l'interprétant par un rapport d'analogie ou de contiguïté. Il

est donc, de manière générale, étranger à l'isotopie textuelle. Michel Le Guern, dans sa thèse sur « L'image dans l'œuvre de Pascal » définit ainsi l'image littéraire :

*« L'image est un élément concret que l'écrivain cueille à l'extérieur du sujet qu'il traite et dont il se sert pour éclairer son propos ou pour atteindre la sensibilité du lecteur par l'intermédiaire de l'imagination »<sup>17</sup>*

Cette remarque de Le Guern renforce l'idée selon laquelle l'élément linguistique qui fait image est étranger à l'isotopie du contexte. L'élément linguistique qui fait image est lié à ce contexte par un sème qui permet le rapprochement de champs associés, ce lien pouvant être d'analogie ou de contiguïté. Il faut cependant signaler que cette définition de Le Guern ne s'applique que partiellement aux images littéraires, parce qu'elle ne prend pas en compte les images synecdochiques desquelles le terme imageant appartient à l'isotopie du contexte.

**iv)** L'image littéraire doit aussi être pourvue d'une intention. Cette dernière n'est pas nécessairement esthétique. Elle résulte d'un fait de style. Pierre Guiraud dit dans La stylistique, parlant de l'intentionnalité de l'image littéraire :

*« une image ... peut être belle sans que la beauté soit nécessairement le but recherché par son créateur (elle peut avoir une fonction satirique, comique, voire didactique, etc. ...) mais elle est littéraire parce qu'elle est pourvue d'une intention, quelle qu'elle soit (et dans ce cas, même un*

---

<sup>17</sup> Michel Le Guern, Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Larousse, Paris, 1973.

*cliché pourra devenir littéraire, pourvu que l'écrivain en fasse un usage volontaire, en vue de produire un effet précis).* »<sup>18</sup>

Ainsi, l'image littéraire n'est pas le fruit d'un hasard linguistique. Elle a évolué dans le temps et répond à des critères et à des structures linguistiques précises. Ces critères nous auront permis de circonscrire l'image littéraire. Nous ne considérerons donc pas toutes les images qui se présentent dans le texte littéraire comme étant littéraire. Ne seront prises en compte que les images qui répondront aux conditions sus-relevées, c'est-à-dire celles qui répondent aux critères stylistiques. L'image littéraire suit aussi un fonctionnement interne dans le texte littéraire comme nous le verrons ci-dessous.

## **II – Mode de fonctionnement de l'image littéraire.**

Nous voulons nous appesantir ici essentiellement sur l'image poétique. Comme nous l'avons vu, au point relatif aux conditionnalités de création d'images en littérature, toutes les images littéraires ne sont pas poétiques, mais toutes les images poétiques sont littéraires. Nous l'avons vu ci-dessus en parlant des images mortes et des clichés qui, bien qu'ils soient des images littéraires, ne sont plus considérés par le stylisticien comme images poétiques parce qu'ils ont perdu leur fraîcheur, leur effet stylistique. Nous nous proposons de voir comment fonctionne l'image poétique. L'accent sera mis ici sur le langage

---

<sup>18</sup> François Moreau, L'image littéraire, SEDES, Paris, P. 100.

poétique et le rôle que jouent les mots dans la formation des images littéraires.

### **1- Fonctionnement de l'image littéraire**

L'image littéraire est un fait de langage. Elle naît du choix et de la disposition particulière des mots dans la phrase. Il ne suffit donc pas de définir et d'illustrer isolément les mots. Ils sont faits pour s'employer en énoncés complexes, pour se combiner en phrase (relation syntagmatique) d'une part, et d'autre part, ils entretiennent entre eux des relations paradigmatiques : ces dernières déterminent largement le choix des mots par les usagers quand ils s'expriment. Ce choix se fait entre un certain nombre de mots qui constituent un système de potentialités dont une seule, le mot choisi, est actualisé. Il s'agit d'opérer, dans l'ensemble du champ lexical de la langue (nominiaux, verbaux, mots outils, mots vides...) une sélection rigoureuse des mots en fonction des intentions discursives, sachant qu'à chaque isotopie correspond une thématique. Par exemple dans l'isotopie de la maison, nous avons la case, le château, le chalet, la cabane, la hutte, mais la case est différente du château, différent de la hutte, différente du chalet, différente de la cabane... On ne peut utiliser un terme à la place de l'autre sans changer le sens de la phrase, ou encore, sans que cela ne modifie l'idée ou l'image évoquée.

Dans la logique classique, dans toutes les phrases, les isotopies, les champs lexicaux, les champs sémantiques sont régis par des nexus strictes. Nous nous expliquons : le verbe

"miauler" par exemple, ne peut s'appliquer qu'à un chat dont c'est le cri caractéristique, et non à un mouton ou à un oiseau ; tout comme le verbe « boire » ne s'applique qu'à des êtres animés et non à des inanimés. Tous ces critères sont pris en compte lors de la sélection et de la combinaison. La sélection et la combinaison correspondent aux deux modes fondamentaux d'arrangement des signes linguistiques en communication verbale établis par Roman Jakobson. L'axe de la sélection, encore appelé axe paradigmatique se projette sur l'axe des combinaisons, encore appelé axe syntagmatique, la projection progressive permettant de choisir les mots et le nexus adéquats pour bien exprimer l'idée que l'on veut faire ressortir. La sélection, qui s'opère sur l'axe paradigmatique,

*« est produite sur la base de l'équivalence de la similarité, de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antinomie, tandis que [ dans ] la combinaison, la construction de la séquence repose sur la contiguïté »<sup>19</sup>*

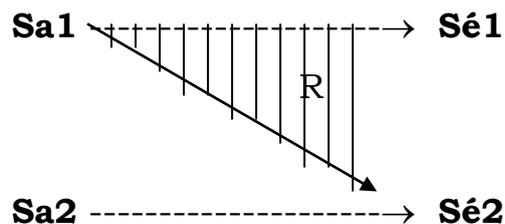
La sélection a pour but de rechercher l'efficacité de la fonction de la communication à travers un choix rigoureux des mots. Cependant cette sélection est très affaiblie en poésie parce qu'ici le but recherché est une intention particulière, à savoir l'émotion produite par le beau et non plus la communication directe.

---

<sup>19</sup> Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, Flammarion, Paris, 1966, P.

## 2 - Mécanisme de l'image poétique

Dans le langage littéral, les mots renvoient aux référents auxquels on s'attend. Quand on dit /une orange/, on ne peut pas se représenter un animal ou un livre, mais bien le fruit auquel renvoie ce signifiant. Dans le langage poétique, les mots ne renvoient pas toujours aux référents attendus. Le Signifiant (Sa1) ne renvoie pas au Signifié (Sé1) auquel on s'attend, mais plutôt à un Signifié (Sé2) de telle sorte que ce signifié (Sé2) est constitué de son propre dénoté (Sa2) avec des valeurs connotatives du signifié (Sé1) selon le schéma ci-dessous :



Ceci correspond au système sémantique suivant : un signifiant (Sa1) renvoie à un signifié (Sé2) celui-ci étant composé de son dénoté propre (D2) et des valeurs connotatives **x** du signifié (Sé1) et d'une représentation vague du dénoté du signifié Sé1 :

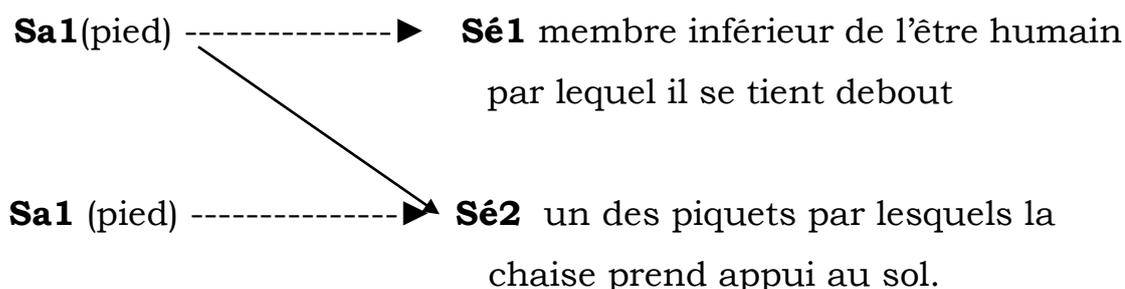
$$\Rightarrow \text{Sa1} \text{ -----} \rightarrow \text{Sé2} = \{ \text{D2} + \mathbf{x} + \text{D1} \} .$$

L'image littéraire prend donc sa source dans la surimpression des deux dénotés mis en scène.

Exemple : Le pied de la chaise.

**Sa**

En schématisant l'application nous avons :



Le signifié 1 est l'objet repère ou comparé, le signifié 2 est le terme imageant ou comparant. Le signifiant « pied » acquiert ici une double signification. En dénotation première, le signifiant (Sa1) « pied » renvoie à un signifié Sé1 qui traduit un des membres inférieurs du corps humain qui permet de se tenir debout. En dénotation seconde, il renvoie à un des piquets par lesquels la chaise prend appui au sol. Or dans l'énoncé, le signifié (Sé2) auquel renvoie le signifiant (Sa1) prend en compte les deux dénotations (D1 + D2) et les valeurs connotatives de Sé1, procédé qui fait émerger l'image littéraire. On constate bien une analogie entre le pied de l'homme et le pied de la chaise, le pied, terme imageant, étant la partie qui permet de se maintenir debout. La création de l'image nécessite ainsi un transfert de sens du sens premier du mot ou dénoté premier au sens second du mot ou sens connoté. L'émergence de l'image ne se limite pas à la simple dénotation ou aux simples connotations des mots ; un effort supplémentaire de recherche sémantique est

nécessaire car ici, le mot sur lequel se réalise l'image reçoit une signification nouvelle.

Dans l'image poétique, les mots ne renvoient pas toujours aux référents auxquels l'on s'attend. Ils transcendent leur dénotation première par un écart sémantique, reçoivent une signification nouvelle par leur voisinage avec les autres mots qui l'avoisinent dans la chaîne parlée et invitent à voir autre chose. La signification qu'ils acquièrent ne peut se comprendre que dans un contexte déterminé. Tout en prenant appui sur leur dénotation première, ils lui échappent en s'accrochant à une réalité autre qui diffère grandement de celle à laquelle renvoie cette dénotation première.

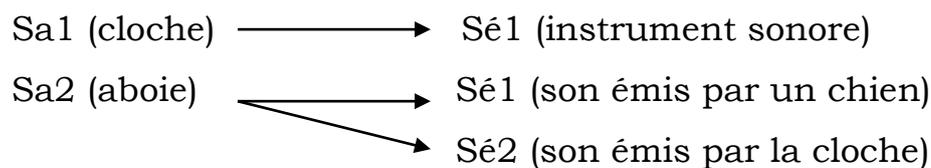
Exemple : Un chien aboie.

Une cloche aboie.



Mot repère      terme imageant

Terme imagé



Dans la première phrase de l'exemple, les mots renvoient de façon objective aux réalités escomptées. La première phrase répond aux critères isotopiques normaux. Le verbe « aboyer » ne peut logiquement avoir pour sujet qu'un chien ou tout autre animal de la même famille (chiot, chienne...). Ce qui n'est pas le cas de la deuxième phrase dans laquelle les isotopies

rapprochées ne présentent apparemment aucun lien commun. En effet, le verbe « aboyer » ne s'employant qu'avec les animaux et particulièrement les chiens, on comprendrait difficilement qu'il soit attribué à une cloche, objet inanimé. Le verbe « *aboyer* » ne peut raisonnablement s'employer avec le substantif « *cloche* », les deux étant d'isotopies différentes et incompatibles. Ce rapprochement est cependant rendu possible par l'affaiblissement de la sélection dans le discours poétique qui crée une porosité entre différents champs sémantiques, permettant ainsi une liberté de circulation des mots entre isotopies différentes, une liberté qui frôle le libertinage des mots. Les cloisons des isotopies étant désormais perméables, les mots se déplacent et se rapprochent indifféremment en créant des associations singulières pour aboutir à des effets de surprise. Les traits sémiques humains peuvent ainsi être attribués à des minéraux, à des animaux, les traits inanimés à des animés et vice versa mais dans le respect des structures syntaxiques grammaticales.

Cependant, pour des raisons esthétiques et d'expressivité, des traits sémiques de l'isotopie du chien sont attribués à la cloche. Le terme *cloche* subissant la pression du comparant *chien*, ici réduit au verbe qui le représente (aboie), acquiert des caractéristiques d'un être animé mettant ainsi en exergue l'aspect que l'on a voulu à dessein faire ressortir.

Nous le voyons également dans les exemples ci-dessous :

Ex 1 : L'enfant suce une orange.

Ex 2 : **La terre** est **une grosse orange**.

Ex 3 : Je laboure la terre.

Ex 4 : Je **laboure** le creux de ta main.

Ex 5 : Le **cœur** de l'arbre.

Dans l'exemple 1, le terme « orange » renvoie bel et bien à sa définition première (dénoté premier) telle que donnée dans le dictionnaire et qui est le signifié correspondant à l'utilisation du contexte<sup>20</sup>, c'est-à-dire le fruit. Il en est de même de la phrase 3 dans laquelle le verbe « labourer » conserve son sens premier, tel que donné par le dictionnaire : gratter la terre avec un outil agricole. Ces phrases ne posent donc aucun problème de compréhension ; ce qui n'est pas le cas dans les exemples 2, 4 et 5. Ici, « orange » ne renvoie plus à aucune dénotation dudit mot. De toute évidence la terre n'est ni un fruit, ni une couleur, différents signifiés de « orange », tout comme le creux de la main ne peut devenir une terre que l'on laboure et l'arbre ne peut avoir de cœur, propriété réservée aux êtres vivants. De prime abord, les phrases 2, 4 et 5 sont donc incompréhensibles. On ne peut, en effet, comprendre qu'une personne puisse prétendre *labourer* le creux d'une main ou que la terre soit prise pour une orange ou encore que l'arbre puisse avoir un cœur. Il y a obstruction dans le processus de compréhension de ces phrases. Cette obstruction ne peut être levée que si l'on se réfère aux traits sémiques des comparés et des comparants et qu'on trouve une analogie qui les rapproche en fonction du contexte d'énonciation, processus qui fera apparaître l'image.

Pour ce qui est de la deuxième phrase :

*La terre est une grosse orange,*

---

<sup>20</sup> Les définitions que donnent les dictionnaires sont les différentes dénnotations possibles attribuées au mot à définir. Ces dénnotations sont prises conformément au contexte d'utilisation.

Il s'agit de la ressemblance formelle des objets rapprochés : la terre vue par les satellites, est un astre de forme arrondie tout comme l'orange est un fruit de forme arrondie. Le rapprochement est rendu possible par la présence d'un trait sémique du signifié (Orange) que l'on veut, pour des raisons d'adéquation de la pensée à la réalité et pour des raisons intentionnelles attribuer au signifiant (Terre). Dans le cas d'espèce, c'est cette forme arrondie commune qu'on retrouve dans les deux éléments qui permet le rapprochement et fait naître l'image.

#### **Isotopie de la terre**

- Sol
- Planète habitée par les hommes
- Forme arrondie
- Inanimé
- Astre
- Minéral

#### **Isotopie de l'orange**

- Fruit juteux
- forme arrondie
- couleur jaune rougeâtre
- inanimé
- végétal
- ...

Le mot « terre » et le mot « orange » appartiennent à des isotopies différentes. Sur ces bases et en vertu des normes du code linguistique de référence, il ne peut ni ne doit s'établir de rapport d'appartenance ou de relation structurelle interne entre ces isotopies différentes. Logiquement le langage normal interdit de tels rapprochements. Mais avec la porosité créée par l'affaiblissement de la sélection, il se crée des ouvertures entre des isotopies qui n'ont rien en commun. Ainsi, le mot « terre » subit la pression du mot « orange ». La terre, minéral, se transmue alors en orange, végétal, par l'art démiurge

Pour ce qui est de la quatrième phrase,

*Je laboure le creux de ta main,*

L'isotopie de l'agriculture qui se traduit ici par le verbe *labourer* fait obstacle dans le contexte purement humain de cette phrase. L'analogie ici n'est pas perceptible de but en blanc. Pour la percevoir, il faut se référer au sens du verbe labourer : action de gratter la terre avec un outil agraire, y creuser des entailles profondes, des sillons, action qu'a voulu volontairement attribuer le sujet parlant. L'analogie se trouve ici dans le geste exercé dans le creux de la main, geste semblable à celui du laboureur qui gratte le sol avec son outil agraire.

Quant à la cinquième phrase :

*Le cœur de l'arbre,*

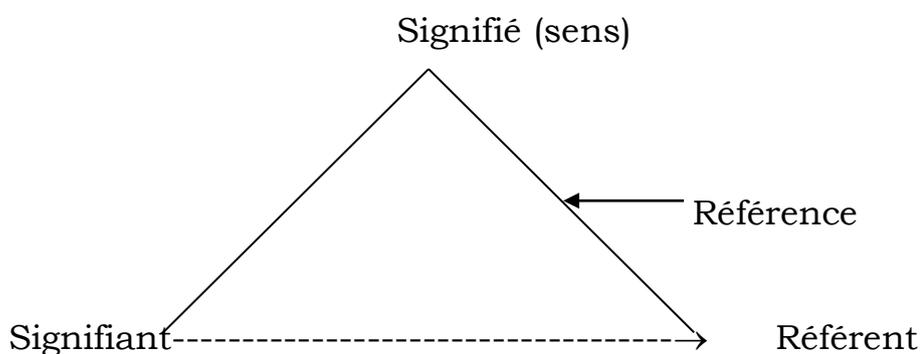
« Cœur » et « arbre » sont deux éléments d'isotopies différentes. Logiquement, ils ne peuvent se rapprocher dans une même phrase. Le signifiant « cœur », qui est un élément d'isotopie des êtres animés, renvoie en dénotation première, à un organe capital situé au centre de la poitrine. Or dans ce contexte, les attributs de cet organe appartenant à l'isotopie des êtres animés sont transférés sur un être inanimé. Le contexte d'énonciation nous incline à la mise en exergue du sème « centre » de l'organe animé qu'on attribue à « arbre ». Ces deux réalités sont donc rapprochées par ce sème qui désigne le centre de l'arbre dans ce contexte d'énonciation.

Rappelons que ce genre de rapprochements n'est possible que dans les discours artistiques et particulièrement les textes poétiques. L'affaiblissement de la sélection fait aboutir au mode de pensée par analogie, et dans des conditions déterminées, au mode de pensée par contiguïté. L'un et l'autre de ces modes

peuvent se combiner et générer en une synthèse cohérente soit des métaphores métonymiques, soit des métonymies métaphoriques, la métaphore et la métonymie étant des images littéraires classiques. On assiste à des combinaisons insolites. Les mots deviennent étranges, insaisissables. Ils acquièrent une densité autre que celle qu'on leur connaît habituellement.

### 3 - L'image littéraire, une création linguistique

L'image littéraire repose, avons-nous dit, sur le mot, socle de toute image verbale de toute image littéraire. Nous le considérons comme l'unité linguistique minimale constituée d'une représentation acoustique (le signifiant) et d'un correspondant (le signifié) qui fait aboutir à ce à quoi il renvoie dans le réel (le référent). Le référent, qui ne fait pas vraiment partie du mot, est ce à quoi renvoie le concept dans la réalité, sa représentation matérielle. L'opération qui consiste à faire correspondre le mot à ce qu'il renvoie dans réalité s'appelle la référence. Au plan linguistique le mot se schématise comme suit :



Mot = Signifiant (Sa) + Signifié (Sé) → Réfèrent

Le référent peut varier en fonction des circonstances. Un même signifiant peut avoir des signifiés différents et par conséquent, des référents différents. Seul le contexte permettra alors de déterminer de quel signifié il est question.

### **a) Le mot dans la création de l'image poétique**

Le mot permet de désigner les réalités qui nous entourent, qu'elles soient concrètes ou abstraites. Nous ne considérons, dans le cadre de nos travaux, que les mots notionnels, c'est-à-dire ceux qui sont de « gros porteurs de sens »<sup>21</sup>, au détriment des mots vides, souvent assimilés à des mots outils. Cette appellation « vide » n'est nullement à rapprocher de « inutile ». Les mots ne représentent pas les choses mais plutôt leurs concepts. C'est leur utilisation en situation de communication qui transforme ces concepts en représentation des choses en fonction du contexte d'utilisation. Ils sont dits concrets quand ils désignent des choses qui tombent sous le sens, c'est-à-dire des mots qui, quand ils sont actualisés, sont susceptibles de s'accompagner d'une représentation. Par exemple quand je dis « arbre », je rassemble dans mon esprit une représentation des traits sémantiques minimaux de ce que c'est qu'un arbre et immédiatement je vois l'image de ce à quoi renvoie cette représentation dans la réalité. Ils sont dits abstraits quand la notion qu'ils évoquent ne déclenche pas cette représentation ou ne la déclenche que par l'intermédiaire d'un symbole ou d'une allégorie. Quand je parle de « vertu » par exemple, je me

---

<sup>21</sup> Georges Molinié, *Eléments de stylistique française*, PUF, Paris, 1986, p. 15.

représente dans l'esprit les caractéristiques de la vertu mais je ne peux me la représenter dans la réalité qu'en me mettant dans un certain contexte, en passant par une allégorie ou un symbole. Notons toutefois que le concret et l'abstrait résident non pas dans la nature des choses, mais dans une attitude de l'esprit. Un terme concret peut être utilisé avec une signification abstraite tout comme l'abstrait peut atteindre un certain degré de matérialisation. Logiquement, chaque mot renvoie à un sens littéral et par ricochet à un référent précis.

Le mot poétique, qui constitue le socle de l'image littéraire, est ainsi composé d'un signifiant et d'un signifié. Le signifiant ne posant pas de problème majeur de sémantique, nous nous appesantirons sur le signifié, étant donné que c'est lui qui contient la substance du sens, l'élément qui permet de renvoyer à la réalité dont on parle, celui qui fait naître l'image. Le signifié est composé de deux éléments : la dénotation et la connotation. La dénotation constitue le sens premier du mot, celui qu'il a dans l'axe paradigmatique et tel que le donne la définition du dictionnaire, et la connotation constitue le sens que ce mot acquiert dans la chaîne parlée, c'est-à-dire sur l'axe syntagmatique. Il s'agit de l'ensemble de charges affectives et sociales attribuées à la valeur dénotative et qui lui donnent une acception autre que celle dénotée. Tout est fonction du contexte d'utilisation. Considérons les verbes suivants : mourir, crever, casser la pipe, rendre l'âme, trépasser, clamecer, s'éteindre, quitter la vie, décéder, expirer, rendre le dernier soupir...Tous ont la même dénotation (tous renvoient au même référent, qui est, ici, la mort) mais ils présentent des connotations

différentes. Ils sont des désignations nuancées de cette notion de « mort ». Ils se distinguent les uns des autres dans le contexte linguistique par leur appartenance au registre d'utilisation. Stylistiquement parlant, tous ces termes se valent : ils ne sont pas poétiques en soit ; c'est l'utilisation stylistique qui les rend poétiques. Seules les circonstances de production les distinguent : *décéder* est un terme administratif, *disparaître*, utilisé dans le langage soutenu, met l'accent sur la cessation d'existence de quelqu'un ou de quelque chose ; *trépasser* un terme de la langue ecclésiastique, *casser la pipe*, *quitter la vie*, *crever* relèvent de la langue populaire et désignent la mort par des représentations imagées ; il en est de même de *rendre l'âme*, qui fait appel à un sentiment religieux et met en exergue l'idée de la séparation du corps et de l'âme et du retour de l'âme au Créateur... L'utilisation ou l'introduction d'un mot appartenant à un registre familier dans un discours soutenu produit un impact stylistique qualitatif sur le référent. Un mot ne se contente pas que de transmettre un contenu notionnel ; mais il parvient au discours chargé de valeurs particulières qu'il tient de son passé, de son histoire et de ses conditions d'emploi et toutes ces valeurs influencent énormément le référent et par conséquent l'aspect sémantique des discours. En fonction des pensées que l'on veut traduire et de l'effet que l'on recherche, on choisira le mot ou l'expression qui conviendra le mieux.

### **b) Le rendement poétique du mot**

La création de l'image poétique est aussi relative à la structure du langage, et aux formes spécifiques du langage : le rendement poétique d'une expression est fonction de l'ordre des

mots dans la chaîne parlée. Ce procédé stylistique fait naître une image inattendue.

L'ordre des mots dans une phrase est en effet, d'une importance capitale dans le langage poétique et par ricochet, dans la création de l'image poétique. Le mot produit un effet poétique moins par sa nature que parce qu'il s'inscrit dans un enchaînement lexico syntaxique dans lequel il se démarque par un effet de style. L'effet stylistique bouscule toujours l'ordre usuel de la grammaire. Nous empruntons les exemples à Jean Cohen<sup>22</sup> lorsqu'il compare les expressions « cheveux blonds », « blonds cheveux », et « cheveux d'or ». Toutes ces expressions ont le même contenu sémantique. Elles renvoient au même signifié mais diffèrent cependant par leur rendement poétique. Le rapport du signifié « blonds » au signifié « cheveux » n'est pas le même selon que « blonds » est placé avant ou après « cheveux » ou selon que « cheveux » est désigné par « blonds » ou par « d'or ». Dans la première expression, « cheveux blonds », de formule usuelle, plate, l'adjectif « blonds » distingue une espèce de chevelure parmi d'autres. « Blonds cheveux » et « cheveux d'or », bien que relevant d'un effet de style, diffèrent par la forme du sens qu'elles portent. « Blonds cheveux » se particularise par le caractère inhabituel de l'adjectif qui, par l'inversion, rehausse le style et spécifie d'une certaine façon la chevelure dont il est question. « Cheveux d'or » est la forme la plus poétisée du référent. « D'or » qui qualifie « cheveux » ici, se particularise d'abord par son isotopie qui est étrangère à celle de « cheveux ». Le style de l'expression est relevé par la valeur

---

<sup>22</sup> Jean Cohen, Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1966, p.35.

sémantique du nominal « or », qui est un métal précieux de couleur jaune brillant, pour susciter l'image émotionnelle des cheveux. Cette dernière expression, qui relève de l'absurdité aux yeux de la raison, est pourtant une évidence au cœur du poète

Ainsi, étant chargé de traduire la pensée du poète, le mot poétique acquiert une certaine densité par les charges connotatives affectives que le poète lui assigne en fonction de ses intentions. C'est dans ce même ordre d'idée que Gérard Genette dit dans Figures I :

*« Il y a une « pensée », c'est-à-dire un sens, qui est commune aux bons et aux mauvais poètes, et qui peut s'exprimer par une petite phrase sèche et plate ; et il y a une manière de la rendre , qui fait toute la différence. »<sup>23</sup>*

Le poète refait donc les mots en leur donnant une valeur nouvelle. C'est ce qui a amené Paul Claudel à dire :

*« Les mots que j'emploie  
Ce sont les mots de tous les jours, et ce ne sont point  
les mêmes ! »<sup>24</sup>*

Cette assertion de Paul Claudel nous permet de faire des observations suivantes : le mot poétique n'est pas étranger au lexique quotidien, mais il découle d'une volonté d'invention de la part des poètes dans l'arrangement lexico-syntaxique qu'ils créent dans leurs textes. Les poètes refont les mots en les

---

<sup>23</sup> Gérard Genette, Op. Cit., P. 206.

<sup>24</sup> Paul Claudel, Cinq Grandes Odes, Gallimard, Paris, 1910.

dotant d'une charge affective qui les transforme et font émerger des images poétiques.

L'image littéraire est ainsi un fait de langage dans lequel les mots sont utilisés avec des sens déroutants. Il s'agit d'un langage « oblique », d'un langage au sens second de l'expression où les mots ne renvoient pas toujours aux référents attendus. La création de l'image poétique est donc d'abord une violence faite au langage, avec pour action première de déraciner les mots. Elle se situe donc au plan de l'expression, dans l'invention créatrice du poète, dans la création de nouvelles formes d'expression dans la transposition du résultat des rapports entre le réel et l'imagination du poète dans le langage.

Gérard Genette écrit, disait dans Figures I :

*« Il y a mille mots qui sont aussi beaux que mille Diamants quand ils sont bien enchâssés dans le discours, et sont là comme des Etoiles dans le Ciel, mais il faut savoir ce qu'ils veulent dire pour en user judicieusement. »<sup>25</sup>*

Le tout n'est donc pas d'utiliser les mots dans des phrases ; il faut également connaître leur signification pour mieux les utiliser. C'est dire combien la question du sens des mots est importante dans la création de l'image littéraire.

---

<sup>25</sup> Gérard Genette, Figures I, Points, Paris, 1966, P. 171.

#### 4 - Le mot poétique et la question du sens.

L'image se coule dans le sens des mots. Pris dans un cadre discursif, un mot a un sens et une signification, deux notions qui sont très souvent confondues et qui, jusqu'à nos jours, divisent encore beaucoup de linguistes, les uns appelant sens ce que les autres appellent signification. Les études nous font cependant savoir que ces deux notions, même si elles sont parfois confondues, ne renvoient pas exactement à la même réalité. Cicéron écrivait :

*« Les mots ont une première valeur pris isolément, une seconde unis à d'autres. Pris isolément, il faut les bien choisir ; unis à d'autres, les bien placer »<sup>26</sup>*

Alexandre Pope quant à lui affirme :

*« J'admets qu'un lexicographe pourrait peut-être connaître le sens du mot en lui-même, mais non le sens de deux mots reliés »<sup>27</sup>*

Ces deux citations montrent bel et bien qu'un mot n'est pas enfermé dans le sens qu'il a sur l'axe paradigmatique, mais qu'il acquiert d'autres valeurs sémantiques sur l'axe

---

<sup>26</sup> Cicéron, cité par Todorov in Symbolisme et interprétation, Seuil, 1978, P. 10.

Il convient de noter que cette assertion de Cicéron constitue un point de vue parfaitement valable dans le contexte de pratique de la linguistique pré-saussurienne. En effet, les rapports entre sens et valeur constituent, tout comme ceux qu'entretiennent langue et parole, l'une des ambivalences connues sous l'appellation de « dichotomie saussurienne ». Pour Saussure, en effet, (cf. Essais de linguistique générale), les mots pris isolément ont un sens, lequel se manifeste sur l'axe paradigmatique, alors que mis en contact avec d'autres, ils acquièrent une valeur et ce, sur l'axe syntagmatique).

<sup>27</sup> Ibidem. P. 10.

syntagmatique, c'est-à-dire lorsqu'il est relié à d'autres mots dans la chaîne parlée.

Le mot peut donc avoir plusieurs valeurs : la première qu'il acquiert dans son état de statisme (axe des paradigmes) et la seconde ou les secondes qu'il acquiert dans la mouvance verbale, dans le cadre discursif (axe des syntagmes). La valeur qu'il acquiert en situation discursive est différente de celle qu'il porte pris isolément. Ceci revient à dire qu'à tout mot correspond logiquement un référent. Cependant, le véritable problème que soulève la question du sens vient de l'utilisation subjective qui est faite des mots en situation discursive et qui renvoient à des référents inattendus.

Il est difficile de proposer une définition du concept de « sens ». Tous les linguistes et les sémanticiens qui ont tenté de le faire ont dû avouer la complexité d'y parvenir. On ne saurait en effet définir le sens sans l'utiliser lui-même pour sa propre définition, comme le disent Peytard et Genouvrier :

*« Si nous n'avons pas défini la notion de sens, c'est que le terme est, du lexique, le moins aisément définissable, puisque pour le définir, il est nécessaire d'employer le mot même de sens. »<sup>28</sup>*

Ce n'est pas pour autant qu'il faut déclarer la non existence du sens puisque tout un chacun en a l'expérience. Il est, comme le disent Baylon Christian et Xavier Mignot, « *une réalité psychologique* »<sup>29</sup>. En effet, comprendre le sens d'un mot,

---

<sup>28</sup> Peytard et Genouvrier, Linguistique et enseignement du français, Larousse, Paris, 1972, p.128.

<sup>29</sup> Christian Baylon et Xavier Mignot, Sémantique du langage, Nathan, Paris, 1995, p 29.

pour reprendre une idée de Jean Cohen<sup>30</sup>, « *c'est savoir quelles phrases il est possible de construire à partir de lui* ». Le fait de parler et de se comprendre révèle l'existence du sens. Comprendre le mot « chien » par exemple, c'est savoir quels autres mots de la langue peuvent l'entourer dans une phrase. On ne peut dire « le chien picore » ou « le chien carré », mais bien « le chien aboie », « le chien court ». C'est dire que toute communication est rendue possible par l'expérience que tout un chacun a de l'idée des mots utilisés. Le sens est donc une donnée immédiate du réel vécu.

De manière générale, le sens peut être entendu comme la manière dont une chose est comprise hors d'une situation discursive. Il a un rapport étroit avec l'étymologie du mot. Lié à la langue, il ne confère au mot aucune valeur particulière. Il est la valeur d'un mot au degré zéro de son expressivité. Le sens peut donc être perçu comme « *un état des relations entre le mot et les choses* »<sup>31</sup>. Il tient compte de l'ensemble de représentations que suggère le mot, et en cela, constitue un moyen d'accès au référent. Irène Tamba Mecz écrira à ce sujet :

« *Le sens linguistique est resté tributaire des théories antérieures, reliant les mots aux idées qu'ils expriment.* »<sup>32</sup>

On ne peut en effet dissocier le mot de la pensée qu'il exprime et, par conséquent, du référent auquel il renvoie.

Certains linguistes distinguent cependant deux sortes de sens à savoir le sens référentiel, celui lié à l'étymologie, et le

---

<sup>30</sup> Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966, p. 105.

<sup>31</sup> Zadi Zaourou, *Aventure du mot et quête universaliste*, Œuvres critiques, 1994, p. 42.

<sup>32</sup> Irène Tamba Mecz, *La sémantique*, P.U.F, Paris, 1988, p.17.

sens énonciatif ou sens contextuel, celui lié à l'emploi fait dans le discours. Ce dernier est aussi appelé *signification* et quelques fois *sens second*<sup>33</sup>.

Alors que le sens est statique parce que lié à l'étymologie, la signification, elle, est dynamique. C'est elle qui donne la valeur contextuelle du mot en rapport avec le référent. Elle « *permet le passage du plan de la langue au plan de la parole, la mutation du signe en mot* »<sup>34</sup>. Elle renvoie à une idée de valeur et de représentation subjectives, contextuelles. Parfois, la signification est définie comme le sens contextuel du mot ou le sens connoté par opposition au sens étymologique, sens premier ou sens dénoté du mot. En tant que telle, elle est fonction de la place et de l'utilisation intentionnée des mots dans la phrase, de la valeur contextuelle que l'on leur accorde. C'est par elle que se réalise le sens en situation discursive. Ici, les mots n'acquièrent de sens qu'au contact des autres mots qui les entourent dans la chaîne parlée sur l'axe de combinaison. Ils ont donc une valeur subjective parce que relative aux intentions du locuteur et à son style.

Tout fait de style habituellement associé à un certain contexte, entraîne avec lui quelque chose de l'atmosphère propre à ce contexte, et qu'on appelle la valeur évocatoire. La valeur évocatoire est fonction du sens attribué aux mots. On peut ainsi dire que la valeur d'un mot est fonction du contexte d'utilisation et du rapport qu'il entretient avec les autres mots qui l'entourent dans la phrase. Ce sont les connotations qui

---

<sup>33</sup> Second par rapport au sens premier qui est le sens étymologique. Le sens second dépasse le sens premier.

<sup>34</sup> Zadi Zaourou, op. Cit., p. 42.

expliquent la valeur évocatoire de certains mots. Les mots peuvent avoir une valeur explicite ; dans ce cas, ils renvoient au référent escompté, le sens propre du mot, ou sens premier. Ils peuvent également avoir une valeur implicite ; et ici, le référent est à rechercher au-delà du sens premier dudit mot. On a alors affaire à un sens second du mot. Le mot, dans ce cas, a subi un glissement sémantique.

L'aspect sémantique des mots dans la formation des images fait déboucher sur des variétés d'image littéraires. En effet, les modes de pensée qui régissent le choix et l'ordre des mots dans les phrases font aboutir à des types d'images. Les images littéraires sont d'ailleurs de plusieurs types comme nous le verrons dans les lignes qui suivent.

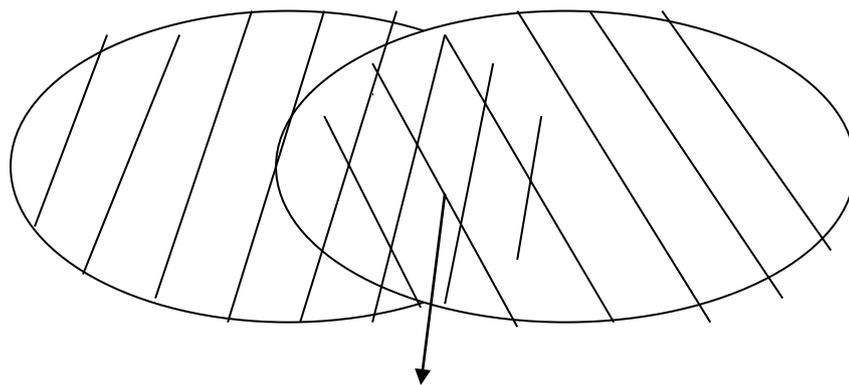
### **III - Typologie des images littéraires**

Les images littéraires sont de plusieurs types. Nous parlons surtout des images considérées comme éléments linguistiques utilisés pour éclairer un propos ou pour atteindre la sensibilité par l'intermédiaire de l'imagination. Ces images sont des reflets du réel déformé, transformé par l'imagination créatrice des écrivains. On les classe généralement en deux grands groupes : les images issues du principe d'analogie et celles issues du principe de contiguïté. Elles englobent deux grands ensembles d'images à savoir les micro images et les macro images. Les micro images sont celles qui se réalisent sur un seul mot. C'est par exemple les images métaphoriques ou synecdochiques ; les macro-images sont celles qui se réalisent en utilisant plusieurs micro-images. C'est ici que l'on rencontre

des métaphores métonymiques ou des métonymies métaphoriques. Nous nous proposons de ne présenter que les grands principes de base sur lesquels évoluent les images littéraires. Nous n'allons pas les énumérer de façon explicite.

## **1 - Les images issues du principe d'analogie**

L'analogie est un rapport de ressemblance établi entre deux ou plusieurs entités distinctes. En tant que rapport de similitude, elle est à la base de la création de plusieurs figures de rhétorique. Les images issues du principe d'analogie sont celles qui naissent d'un rapprochement de deux éléments d'isotopies distinctes mais qui ont en commun au moins un point de similitude qui les lie et favorise leur rapprochement. Les images analogiques obéissent au schéma suivant dans lequel la similitude (sème commun) est représentée par le point de jonction des deux réalités rapprochées :



Sème commun

### **Schéma du principe de l'image analogique**

Parmi les images analogiques, les plus fréquentes sont les comparaisons et surtout les métaphores.

## a) La comparaison

La comparaison est une figure de style qui se forme par le rapprochement de deux termes appartenant à deux champs sémantiques différents par des liens explicites. Elle se définit comme un rapprochement de deux réalités différentes, le objet repère ou le comparé (Cé) et le terme imageant ou le comparant (Ca) par un morphème de comparaison, à partir d'un point qui leur est commun, le terme comparatif qui contient le sème commun étant clairement exprimé. Ce terme comparatif n'apparaît pas toujours dans toutes les comparaisons. La comparaison comporte généralement trois éléments :

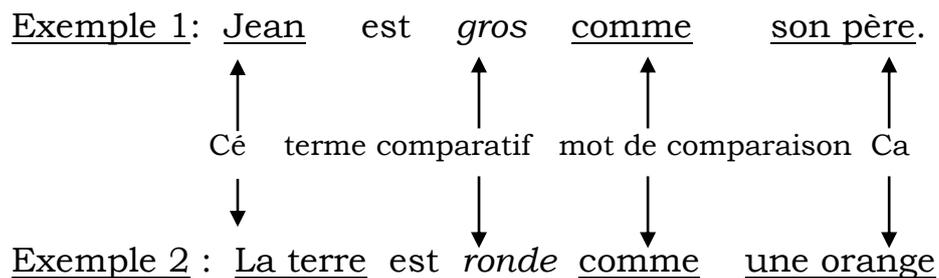
- le terme repère (le comparé)
- le terme imageant (le comparant)
- le morphème de comparaison.

Le terme repère et le terme imageant peuvent être reliés par des mots ou des locutions diverses. Le mot de comparaison le plus couramment utilisé est le morphème **comme** ; mais il en existe plusieurs autres : **pareil à ; tel, tel que, ressemble à, semblable à, de même que, paraître, avoir l'air, plus que, on dirait...** La comparaison repose très souvent sur une image concrète, évoquant une réalité matérielle perceptible. En effet, l'une des fonctions principales de la comparaison, c'est de rendre les choses sensibles.

Dans la phrase suivante :

*Cet enfant est robuste **comme** un taureau.*

Nous avons un terme repère (Cé) qui est Cet enfant, un terme imageant (Ca) qui est un taureau et un morphème de comparaison comme. Le terme comparatif ici, qui relie le terme repère au terme imageant est robuste. Toutes les comparaisons ne sont cependant pas des figures au sens rhétorique du terme. Considérons les phrases suivantes:



Comme on peut le constater, ces deux phrases présentent des structures identiques. Elles obéissent apparemment au principe de base de formation des comparaisons. Elles ont chacune un terme repère, un terme imageant, un mot de comparaison et un terme comparatif. Seulement, dans le cadre littéraire, l'une des conditions d'existence d'une comparaison est le rapprochement de deux réalités appartenant à des isotopies différentes. Dans la première phrase, le comparé (Jean) et le comparant (Son père) appartiennent tous les deux à la même isotopie, celle des êtres humains. Il ne s'agit pas ici d'une comparaison au sens stylistique du terme, d'une figure, mais d'une simple comparaison, ce que les Anciens appelaient *comparatio*. Dans la deuxième phrase par contre, le terme repère (la terre) et le terme imageant (une orange) appartiennent à des isotopies différentes : l'isotopie astrale pour la terre et l'isotopie végétale pour l'orange. Ils se recoupent dans la forme

circulaire commune qui les caractérise (ronde): on retrouve aussi bien parmi les éléments sémiologiques de l'isotopie «terre» et ceux de l'isotopie «orange», le sème commun « forme arrondie » qui apparaît et permet de les rapprocher. On a ici recours à l'intervention d'une représentation mentale étrangère à l'élément comparé pour comprendre la phrase. Il s'agit ici bel et bien d'une figure. On l'appelle aussi « comparaison figurative ». Les Anciens l'appelaient la *similitudo*. Ainsi comparer, dans le sens de *similitudo* c'est faire ressortir la ressemblance entre un comparé et un comparant de champs sémantiques et d'isotopies distinctes. Cette ressemblance n'est que partielle, autrement il n'y aurait pas de similitude, mais plutôt identité. Le rapprochement nécessite donc que les signifiés respectifs aient en partage au moins un sème commun. Notons aussi que le comparant possède toujours le sème d'une qualité que la comparaison sert à souligner.

Nous avons dit tantôt que l'une des fonctions principales de la comparaison est de rendre les choses sensibles. En s'adressant à la sensibilité, la comparaison permet d'éclairer une idée ou d'illustrer un propos, de donner une nouvelle vision des choses, plus frappante, plus originale, plus riche ; ce qui contribue à faire naître la force suggestive de l'image. La comparaison est plus analytique que la métaphore.

## **b) La métaphore**

La métaphore se présente comme une comparaison elliptique. Elle est une figure de style fondée sur la base du

rapprochement de deux termes, le comparé (Cé) et le comparant (Ca), présentant implicitement au moins un point commun. Ce rapprochement se fait par transfert sémantique au cours duquel le terme abandonne généralement le signifié auquel il est habituellement lié pour un autre en vertu d'une comparaison implicite amputée du morphème par lequel s'effectue le rapport comparatif entre les deux signifiés. En effet, dans les structures métaphoriques, on note la suppression des outils de comparaison. Le terme repère et le terme imageant - qui devient ici le mot métaphorique-, entrent en collision directe.

Ex 1: *Cet homme est méchant comme un lion* (comparaison)

Avec la suppression du morphème de comparaison et du terme comparatif<sup>35</sup> nous avons :

Ex 2: *Cet homme est un lion* (métaphore)

Ex 3 : *Ce lion* (métaphore).

La présence de la copule (verbe d'état) EST est nécessaire à ce processus transformationnel. C'est ce verbe copule qui crée le

---

<sup>35</sup> Le terme comparatif n'apparaît pas dans tous les comparaisons. On aurait bien pu dire « *Cet homme est comme un lion* » sans que la structure comparative de la phrase, l'image ou le sens ne changent.

rapport d'identification métaphorique entre le comparé et le comparant.

Au plan syntaxique, la métaphore présente plusieurs structures : certains cas de métaphores présentent l'objet repère (comparé) et l'objet évoqué (le comparant); d'autres ne présentent qu'un seul des deux termes, généralement le terme imageant (comparant). Ce dernier fusionne alors deux sens : son sens d'origine et le sens de l'objet évoqué absent (comparant). Henri Morier les présente dans son Dictionnaire de Poétique et de rhétorique :

*« La métaphore est le procédé de style qui confronte sans recourir à aucun signe comparatif explicite, l'objet dont il est question, le comparé (A), à un autre objet, le comparant (B), soit par juxtaposition directe dite aussi parataxe (AB ou BA), soit par opposition (A+B ou B+A), soit par assimilation de l'un à l'autre (A est B), soit par qualification du comparé par le comparant (A de B), soit par attribution au comparé de la vertu symbolique du comparant (B de A), soit enfin par effacement du comparé, le comparant représentant la substance imagée à l'état pur et laissant à deviner ce qu'il représente (B)... »<sup>36</sup>*

Par cette définition, Henri Morier présente les diverses structures syntaxiques de la métaphore. Quel que soit le support syntaxique pouvant la sous-tendre, on distingue plusieurs formes de métaphores que nous regroupons en deux

---

<sup>36</sup> Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, PUF, Paris, 1961, p. 646.

grandes catégories : la métaphore in praesentia et la métaphore in absentia.

### - La métaphore in praesentia

C'est la forme métaphorique la plus utilisée. Elle se particularise par la présence de l'objet repère et de l'objet évoqué dans l'énoncé. D'après C. Fromilhague et A. Sancier, la métaphore in praesentia

*« est fondée sur une relation contextuelle entre un comparé et un comparant. Elle ne peut porter que sur le substantif (ou son équivalent verbal, l'infinitif) »<sup>37</sup>.*

Cette métaphore n'a pas besoin d'être explicitée, les sèmes communs d'objet repère et de l'objet évoqué apparaissant immédiatement à l'esprit. Ici, l'objet repère et l'objet évoqué, présents dans l'énoncé, sont unis par des liens grammaticaux prédicatifs soit sous la forme d'une apposition,

La terre, cette grosse orange.

Cé                      Ca

soit sous la forme d'un attribut (forme copulative)

La nature est un temple.

Cé                      Ca

Son père est un lion.

Cé                      Ca

---

<sup>37</sup> C. Fromilhague & A. Sancier, Introduction à l'analyse stylistique, Ed. Dunod, Paris, 1996, p. 143.

Elle peut avoir une structure nominale :

*Il arriva au milieu d'une forêt de fusils.*

Cé

Ca

**- La métaphore *in absentia*.**

Elle est fondée sur une relation de substitution. L'objet repère, qui constitue le point de départ de la construction imaginaire, n'est pas exprimé ; Seul le terme imageant est donné. Il appartient donc au lecteur d'effectuer toutes les opérations de recomposition sémantique pour trouver le référent du terme repère. Ce processus de compréhension ne sera possible qu'avec l'aide du contexte. Par exemple, en considérant l'exemple pris ci-dessus (Son père est un lion), l'enfant, parlant de son père peut dire

***Le lion est déjà rentré.***

Seul le contexte d'énonciation pourra permettre de comprendre qu'il ne s'agit pas du retour d'un éventuel lion, au sens premier du terme. « Lion » utilisé ici ne renvoie pas à l'animal vivant dans la forêt (dénotation première), mais bien au père de l'enfant. Le terme repère a disparu. Seul le terme imageant, chargé des deux sens, permet, en fonction du contexte, de faire jaillir l'image métaphorique.

On retrouve également cette structure dans les métaphores verbales dans lesquelles la métaphore se réalise sur le verbe

***Savourez ma colère***

Zadi Zaourou

*Voici des mots tant que t'en veux*

...

*Fais-les **danser** fais-les **chanter***

Pierre Renaud

- dans les métaphores nominales dans lesquelles la métaphore se réalise sur le nom qui à lui seul fait naître l'image

- Le **lion** est déjà rentré.

- *Le **Masque***

*Qui l'enfanta*

*Ne l'éleva pas.*

Pacéré Titinga

Signalons que ce dernier exemple nous met en présence d'une structure métaphorique complexe. En effet, une analyse plus poussée nous dévoile que *Masque* qui ici représente en fait l'entité culturelle d'appartenance du *Masque* a une valeur métonymique. Il s'agit donc d'une métonymie dissimulée sous une structure métaphorique. Nous avons alors affaire à une métaphore métonymique.

- dans les métaphores adjectives

*Son long gosier héberge la tempête aveugle*

Zadi Zaourou

La métaphore est la figure la plus connue et la plus étudiée de la rhétorique, à laquelle le dictionnaire donne pour synonyme «image». Encore appelée «*parler en image*», la métaphore consiste à employer un mot pour un autre en raison de leur rapport d'analogie. Du verbe grec *métaphorein*, ce terme signifie « transporter ». La métaphore est donc, de par son étymologie,

un transfert de sens. Cela suppose le transport d'un sens vers un autre ou l'utilisation d'un sens à la place d'un autre. Dans ces cas d'analogie, l'esprit humain fait preuve d'une grande inventivité pour découvrir les similitudes qui permettent d'utiliser un mot préexistant avec un sens nouveau et de l'appliquer à de nouveaux référents. Fontanier affirmait, à la suite de Du Marsais, que la métaphore, ou trope par ressemblance, consiste à

*« représenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue qui... ne tient à la première [que] par le lien d'une certaine conformité ou analogie »<sup>38</sup>*

Pour Guiraud, la métaphore est un relais sémantique dans lequel une première image mentale signifiée phonétiquement devient le signifiant d'une image secondaire qui constitue le sens auquel mène la première en la motivant.

On entend généralement dire « c'est une métaphore » parlant d'une image en littérature. L'image en fait, n'est pas la métaphore elle-même, mais elle découle du procédé métaphorique, c'est-à-dire du rapprochement implicite de deux réalités distinctes présentant un point commun. Marcel Cressot voit dans la métaphore « *l'identification de l'objet évoqué et de l'objet-repère* »<sup>39</sup>. En la présentant de la sorte, Cressot ne tient pas compte des métaphores symboliques dans lesquelles les termes imageants rompent complètement leur lien d'identification avec le terme repère.

---

<sup>38</sup> Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1972, p. 99.

<sup>39</sup> Marcel Cressot, *Le style et ses techniques*, P.U.F., Paris, 1976, p. 70.

En fait, la métaphore, précisons-le, n'est pas une image, mais elle est un procédé stylistique qui fait naître l'image métaphorique. Considérons les phrases suivantes :

- 1- La mer est un miroir.
- 2- Le pied de la chaise.
- 3- Cet homme est un lion.
- 4- Regarde ce soleil souriant.
- 5- Une cloche aboie.

Toutes ces phrases se réalisent sur la base des transferts de sens entre des réalités distinctes présentant au moins un point commun. Dans la première phrase, les deux réalités rapprochées (« mer » et « miroir ») ont en commun la surface brillante reflétant les images. Dans la deuxième phrase, en transférant les sens, on a appliqué, par analogie, des sèmes du corps humain (pied) à un objet inanimé (chaise). Dans la troisième phrase, les caractéristiques d'un animal sont attribuées à un être humain de par le trait commun de l'agressivité qui les rapproche. Dans la quatrième phrase, une caractéristique humaine (souriant) est attribuée à un astre (soleil) par le trait commun de l'illumination qui les lie. Et enfin dans la dernière phrase, les attributs d'un animal, le chien, sont appliqués à un objet inanimé (la cloche) par l'analogie commune du bruit agressif qui les caractérise. Ces phrases nous permettent d'avoir une idée pratique de la métaphore.

Dans les phrases sus-citées, nous savons logiquement que la terre ne peut pas être une orange tout comme il n'est pas possible qu'une cloche puisse aboyer, qu'un homme soit un lion, que le soleil sourie, que la chaise puisse avoir un pied ou

que la mer soit un miroir. Cependant, elles sont compréhensibles si l'on tient compte du transfert de sens opéré dans chacune d'elles à partir des analogies constatées et qui permettent leur rapprochement : « terre » et « orange » par la forme arrondie commune ; « cloche » et « aboie » par le bruit désagréable et brutal qui caractérise le bruit agressif du tintement de la cloche et celui des aboiements ; mer et miroir par leur surface brillante et réflexive ; le soleil au rayonnement ou à l'illumination d'un visage souriant ; l'homme et le lion au caractère agressif qu'ils ont en commun.

La métaphore repose, comme la comparaison, sur le rapprochement de deux champs sémantiques différents ayant au moins un sème commun. Cependant, ici, au lieu de rapprochement, on parlerait plutôt de superposition des deux champs sémantiques. En effet, contrairement à la comparaison qui se contente de rapprocher les deux champs sémantiques présentant des ressemblances, la métaphore, tout en exploitant ce rapprochement, consiste, en fait, dans le « remplacement » de l'un par l'autre. Présentant le sens de deux mots en un seul mot, elle enrichit l'énoncé de la charge sémantique du mot métaphorique (le comparant) sans pour autant annuler celle du comparé. On parlerait donc ici de *chargement* sémantique au lieu de *changement* sémantique. Dans notre exemple,

*Cet homme est un lion.*

En plus des caractéristiques humaines propres à l'homme, on attribue au comparé « cet homme » certaines caractéristiques du comparant « lion » sur lesquelles on veut attirer l'attention et qui ne peuvent être dévoilées qu'avec l'aide du contexte. Ce peut

par exemple être la fureur ou la rage qu'on reconnaît aux lions en état d'irritation et la rage tapageuse dans laquelle entre l'homme en question quand il est en colère. L'objet repère condense ainsi deux sens différents en un seul. L'objet évoqué développe donc normalement le sens de la qualité attribuée, puisque celle-ci lui appartient habituellement et non au comparé.

Ainsi, la métaphore apparaît comme une opération de translation dans laquelle une réalité imageante se superpose à une réalité repère et lui transfère ses traits distinctifs au point où la distinction des deux réalités n'est plus que très faiblement possible. On peut donc dire que l'image métaphorique naît des rapports d'identification qu'établissent entre elles deux réalités différentes présentant des similitudes sur l'axe paradigmatique. La métaphorisation est ainsi une concrétisation de la théorie Jakobsonnienne de la projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique.

Il peut arriver qu'une même phrase présente une structure mixte avec une métaphore et une comparaison. Exemple :

*Leur méchanceté brûle comme un feu dévorant*

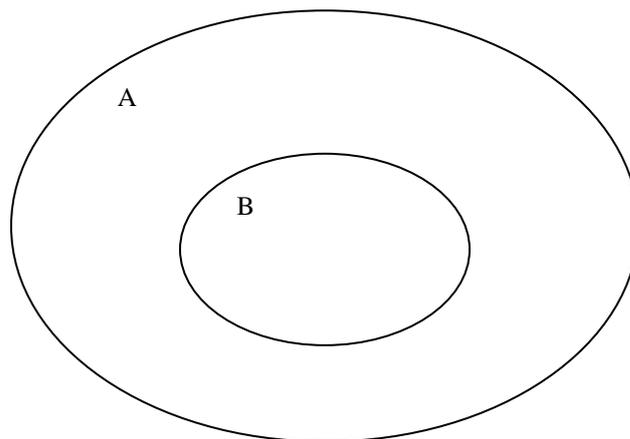
Eno Belinga

Cette phrase présente tous les éléments structurels d'une comparaison : un objet repère (leur méchanceté), un objet évoqué (un feu dévorant), un morphème de comparaison (comme), un terme comparatif (brûle). On y relève cependant une image métaphorique révélée par le terme comparatif « brûle ». La métaphore se réalise en effet sur le terme

comparatif « brûle » qui est rapproché de façon analogique à l'objet repère « méchanceté ». Ces deux termes d'isotopies différentes se recoupent en un point de similitude qui est la prédisposition à faire du mal à leurs victimes reconnue aussi bien à la méchanceté et qu'à la brûlure.

## **2 - Les images issues du principe de contiguïté**

Elles se réalisent par le rapprochement de réalités appartenant au même champ sémantique dans le même contexte. Ce rapprochement se fait sur la base de la contiguïté ou du voisinage selon le schéma suivant :



### **Schéma du principe de l'image métonymique**

dans lequel le terme repère (A) peut être représenté par le terme imageant (B) ou vice versa. Les images construites sous le principe de contiguïté les plus répandues sont les images métonymiques et les images synecdochiques.

### **a) La métonymie**

La métonymie peut être considérée comme un trope qui opère sur la base d'un changement sémantique par lequel un signifiant abandonne le signifié auquel il est habituellement lié pour un autre avec lequel il est lié par un rapport de contiguïté. Il ne s'agit donc pas ici de ressemblance, mais de proximité dans l'usage, en d'autres termes, d'un rapprochement créé par la langue elle-même entre les mots qui s'appliquent au domaine et qu'on trouve couramment les uns à côté des autres. La métonymie associe dans une même expression des termes qui, certes, appartiennent au même champ sémantique, mais dont la combinaison serait incohérente si elle était prise à la lettre. C'est un autre mode de transfert sémantique.

*« En métonymie, écrit Albert Henri, l'esprit parcourant un champ sémique focalise sur un des sèmes et désigne le concept entité qui est l'objet de sa contemplation par le mot qui, en pure réalité linguistique, exprimerait ce sème, quand il est considéré en tant que concept-entité : ainsi, par exemple, un Louis qui peut désigner la pièce de monnaie française du XIIIème siècle et dont le champ sémique peut regrouper, entre autres, les sèmes suivants : « plaque, effigie de Louis, or... »<sup>40</sup>*

Le rapport qui unit le terme propre au terme métonymique est un simple rapport de contiguïté ou de voisinage. Ce rapport peut connaître plusieurs variations. On peut ainsi désigner le contenant pour le contenu

---

<sup>40</sup> Henri Albert, Métonymie et métaphore, Klincksieck, Paris, 1971, P. 24.

Ex : **La ville** s'éveille. ( les habitants de la ville)

L'œuvre par l'auteur

Ex : Lire **un Senghor**. (un livre de Senghor)

Le moral par le physique

Ex : *Cet enfant a du **cœur*** (=il a du courage)

La cause par l'effet

Ex : *Boire **la mort*** (=boire le poison qui fait mourir)

L'instrument pour l'agent

Ex : *C'est une sacrée **fourchette***. ( = un grand mangeur)

Le lieu pour l'origine du produit

Ex : **Ce bordeaux** est délicieux. (=le vin extrait des vignes de la ville de Bordeaux).

## **b) La synecdoque**

Du grec *sun-* « ensemble » et *ekdokhê* « action de comprendre, d'interpréter », donc « interprétation large », la synecdoque a souvent été décrite comme un trope autonome qui substitue un terme à un autre sur le fondement d'un rapport d'inclusion. On l'appelle communément la figure de style qui désigne la partie pour le tout (en latin *pars pro toto*), par opposition à *pars pro parte* « une partie pour une autre partie ». La synecdoque est en fait un cas particulier de métonymie qui opère sur un rapport d'inclusion qui définit plus justement les figures. Ce rapport peut désigner

- le tout pour la partie

Ex : **Un voile** vient d'accoster. (Un navire ayant un voile)

- la partie pour le tout

Ex : *Demander **la main** d'une jeune fille.* (=demander la fille en mariage)

*Cet homme cherche **un toit** pour sa famille.* (= une maison)

- la matière pour l'objet

Ex : *Les enseignants ont repris avec **la poudre blanche**.*

Le procédé est donc le même dans la synecdoque que dans la métonymie : le mot synecdochique, tout comme le mot métonymique est pris dans le voisinage potentiel du mot propre.

Les procédés stylistiques analogiques et contigus peuvent se combiner et donner lieu à des images complexes. C'est le cas des métaphores métonymiques et des métonymies métaphoriques. Ces images découlent des procédés stylistiques rapprochant des structures analogiques, des structures métonymiques et même des structures comparatives. Nous en avons un exemple dans les extraits suivants :

*- J'ai vu leurs pagaies saluer comme des bras ivres  
leurs rires et sourires de retrouvailles...*

*- Justiciers au front de silex*

Quel que soit le groupe d'appartenance de l'image littéraire considérée, le principe de base reste le même : soit elle est fondée sur le principe de l'analogie, soit elle l'est sur celui de la contiguïté. Toutes les images en littérature se construisent sur la base d'un de ces deux principes. Nous ne nous sommes pas appesantis sur les macro images, telles que les images

proverbiales, les images mythiques, et autres, notre objectif étant surtout de mettre un accent sur les principes de base de construction de l'image littéraire de façon générale. L'image symbolique, qui répond tout aussi à ces principes de construction des images littéraires fera, quant à elle, l'objet d'un chapitre dans la deuxième partie.

#### **IV - L'image et la création poétique**

Nous entendons ici par poétique l'ensemble de procédés de création de l'image en tant que phénomène social et en tant que technique d'écriture relevant de la poéticité en poésie. Après avoir vu l'image sous le plan de la rhétorique, c'est-à-dire comme art de l'expression, il s'agit pour ici nous de considérer l'image sous un angle plus large, celui de la poétique en tant que art de la création verbale.

##### **1 - L'image poétique, une création d'inspiration.**

La poésie est considérée comme le langage des muses. Il existait, à l'ère greco-latine, deux genres de poètes: ceux qui, à la suite de Homère mêlaient le mensonge dans sa relation des fables, mais un mensonge qui ressemblait à la vérité grâce à tous les artifices langagiers qu'il mêlait à ses récits; et ceux qui, à la suite de Hésiode ne proclamaient que la vérité. De ce paradoxe relevé par Platon va naître une des oppositions fondamentales des poétiques grecques à travers les concepts de l'*alétheia* (la rigueur du vrai) et du *muthos* (la fable, l'écart de

l'imaginaire, sachant que tout ce qui vient de l'imaginaire est faux, c'est-à-dire, n'est pas réel). Il se dessine donc deux tendances oratoires laissées à l'appréciation des poètes dans leurs discours: d'une part une rhétorique, art de la persuasion qui n'hésite pas à faire recours au sophisme, ne craignant pas de substituer les apparences au vrai, et d'autre part une poétique dont les artifices pouvaient la faire soupçonner de mentir, de tromper. De ces deux tendances, la poétique l'emporte sur la rhétorique par son charme envoûtant bien que l'on soit conscient de ce que les poètes mêlent au vrai une part de mensonge. Or on considère à partir de la Renaissance avec Jean Scot Erigène que tout ce qui est beau est vrai et vient de Dieu. Le mensonge du poète est beau et donc logiquement il est vrai. La poésie apparaît alors comme le lieu de la transmutation et de la transfiguration du réel. Elle peut contenir des vérités morales et naturelles.

La fonction de la poésie, en effet, consiste à donner à voir, donc à faire imaginer des aspects de la vie et de l'expérience humaine, avec tous les moyens d'expression que la langue et les conventions déjà existantes mettent à la disposition du poète. Pour ce faire celui-ci doit non seulement être un inspiré, mais aussi exceller en rapports analogiques, car créer de belles images présuppose que l'on sait saisir les ressemblances, donc les analogies. Il faut saisir les analogies et les traduire dans un langage poétique. Nous rappelons que l'image naît des constatations des analogies dans l'univers environnant. Nous entendons ici par analogie la capacité de deux réalités d'être comparables, d'être assimilables. Le poète ne crée pas ces

relations, il les constate et les restitue du point de vue langagier en appliquant les règles syntaxiques d'identification d'un terme par un autre soit par la copule, soit par les particules de liaison ou l'élision de ces mots de liaison pour les métaphores et les comparaisons, soit par la désignation partitive des choses pour les métonymies et les synecdoques.

Si, dans la création poétique, l'élan créateur ou la puissance mythique doit avoir la primauté, la priorité revient à la maîtrise de la langue. Le poète ne peut produire de belles images s'il ne maîtrise la langue d'utilisation, s'il ne se montre apte et habile dans ses expressions. On ne peut, en effet, exprimer avec tous les effets désirés, une image si on ne maîtrise la langue d'utilisation, car l'émergence de l'image dans un texte est fonction des potentialités offertes par la langue, en dépit du rôle déterminant que joue le contexte : c'est ce dernier qui déclenche le processus de désignation du référent.

Ainsi, ce ne sont pas les idées que le poète crée, mais plutôt les associations de mots par lesquels il traduira les différentes analogies observées dans la nature. Il n'aligne pas les mots dans ses phrases de façon hasardeuse, mais selon une certaine logique. Son génie se trouve dans l'invention verbale et non dans les différentes idées qu'il traduit. Le bon poète sera alors celui qui, à partir d'un matériau verbal le plus banal, fait un joyau langagier qui traduit sa pensée.

Toute imitation de la nature dans le domaine de la créativité est dans l'horizon d'un être au monde. Selon la conception grecque de la *mimêsis* en effet, la nature de la poésie est à saisir le long de l'axe qui relie l'œuvre d'art au monde, et non celui qui

relie le poète à l'œuvre. Ce rapport de l'œuvre d'art au monde est fonction des prédispositions internes du poète lors de sa conception des faits environnants. Nous nous intéressons ici au procédé de la création de l'image poétique en tant que expression du moi profond du poète et surtout de sa création en tant que résultat du rapport qu'il a avec la nature qui l'entoure et qu'il transcrit sous l'effet de ses pulsions intérieures.

## **2 - La question de l'imagination dans la création de l'image poétique.**

L'image poétique est un produit artistique qui émerge de l'être profond du poète. Elle nécessite la participation de l'être tout entier. C'est avec tout son être qu'il se lance dans la création de l'image : ses sensations, ses émotions, son tempérament, ses convictions, son passé, son histoire, les influences extérieurs et environnementales subies... Vues dans de tels axes, les images poétiques sont le reflet de la psychologie du poète, de son environnement tel qu'il le sent, sa vision à lui du monde. Elles émergent dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être du poète saisi dans son actualité. Cet état intérieur du poète justifie certaines prédilections de types d'images chez chaque poète : tous n'ont pas les mêmes sensations, ni les mêmes visions des choses, encore moins les mêmes conceptions de ce qui les environne. Les choses ne peuvent par conséquent pas être appréhendées de la même façon chez tous les poètes. Le poète, en coulant ses passions dans son poème, cesse de les reconnaître ; les mots

s'en imprègnent et les métamorphosent. Ils se substituent à ces passions par le pouvoir créatif que leur procure l'imagination.

La question de l'imagination dans la création poétique est d'une importance capitale. Elle est à l'origine des arts. Etymologiquement, l'imagination est définie comme la faculté de former les images de la réalité ; une définition toutefois insuffisante dans le cadre de la création artistique. L'imagination est la faculté que possède l'esprit de se représenter les choses, d'évoquer des images, d'inventer des rapports entre les choses, par exemple par le jeu des métaphores... J. P. Sartre dit d'elle qu'elle est un acte magique, une sorte d'incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense. Elle est une puissance majeure de la nature humaine. Gaston Bachelard la définit comme étant

*« la faculté de former des images qui dépassent la réalité »<sup>41</sup>.*

Cela n'avance peut-être à rien de dire que l'imagination est la faculté de produire des images. Mais cette tautologie permet tout au moins d'éviter les assimilations des images aux souvenirs.

La création poétique serait impossible sans le recours à l'imagination car elle est fonction de l'apport personnel de l'imaginaire du poète sur le fait à reproduire, sur l'image. Il est vrai que l'image émerge de la conscience du poète. Il faut cependant reconnaître qu'elle est inspirée de la réalité, car l'imagination ne peut prospérer là où rien n'a préalablement

---

<sup>41</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les Rêves*, José Corti, Paris, 1942, P. 25.

existé. On ne crée rien ex nihilo. Ainsi, l'imagination s'abreuve toujours à la source du vécu du poète, du vécu de l'autre, du vécu au monde. Dans toute création poétique, l'imitation faite de la nature est empreinte de créativité et véhicule une certaine intentionnalité. Le poète, dans son processus de re-création du vécu dans son poème, doit savoir que la réalité reste une référence sans toutefois être une contrainte. Elle est le point de départ de toute création artistique sans toutefois être une prison pour l'imagination.

L'imagination permet de se détacher à la fois du passé et de la réalité et de s'ouvrir sur l'avenir par les analogies constatées dans l'environnement immédiat. C'est cet environnement qui regorge des analogies à saisir et à exploiter en fonction des sensibilités de chacun. L'intervention de l'imagination répond à une volonté d'invention. Cette dernière est considérée ici comme une forme de volonté réelle de rupture avec le déjà là, avec la routine, avec le connu, le quotidien, un quotidien vécu de façon personnelle et individuelle par chacun des poètes. L'invention artistique est relative à la sensibilité de tout un chacun ; elle est fonction de l'originalité que l'on veut donner à l'objet visualisé. Elle porte donc une marque subjective qui caractérise chaque poète.

Le rapport sensible des poètes au monde détermine leur imaginaire existentiel. C'est la raison pour laquelle pour le poète, seule l'imagination contient le réel. Le poète se laisse aller aux objets de la nature qui l'attirent et qu'il observe intensément et sur lesquels il se concentre pour n'en retenir que l'essentiel qui aura capté son attention. De l'essentiel de l'objet

épuré par l'esprit sortira l'idéal de l'objet réel empreint d'une dose de subjectivité et de l'âme du poète. Le degré de l'émotion du cœur que suscitera cet objet idéal sera à la mesure de l'objet lui-même. Plus l'objet éveille une forte émotion, plus la représentation faite de l'idéal de cet objet par l'imagination du poète sera expressive. On peut déduire de tout cela qu'imaginer, c'est marquer l'insuffisance du réel, c'est rêver, c'est-à-dire agir sur le réel en en reculant les bornes par une volonté créatrice. Le poète révèle la nature profonde des êtres et des choses en mettant à nu leur mystère profond. Il doit, pour ce faire, se laisser suffisamment imprégner du sens des choses dans toute leur essence. Ces émotions simples et subjectives prennent, pour lui, une qualité réellement poétique lorsque l'objet extérieur, le paysage, l'événement qui a déclenché le mouvement de la sensibilité, loin de s'effacer et de disparaître au profit de cette émotion, demeure et s'impose comme en rapport avec la sensibilité profonde. Ceci permet une pleine réception du monde et de ses enseignements, autant de choses qui ouvrent sur la rêverie.

Il convient ici de faire une nette distinction entre le rêve et la rêverie : le rêve – comme l'inspiration - suppose l'action d'une puissance, apparemment extérieure à l'individu, qui lui impose un flux d'images ou de mots. Contrairement au rêve qui est action, la rêverie, quant à elle, est passivité. Elle naît de la sensation. Indécise et proche de l'état de veille, elle fournit au poète la matière que façonne son imagination. L'état poétique, en effet, suppose la conscience des phénomènes et des rapports qui se produisent dans l'être même du poète, et une

communication possible par le moyen du langage convenablement traité. Ce qui présuppose que le poète fait preuve d'une conscience consciente dans la création des images en dépit de son état « second » de rêverie. Paul Valéry suppose de subtiles relations entre le monde extérieur et le domaine de la sensibilité profonde :

*« L'état ou émotion poétique me semble consister dans une perception naissante, dans une tendance à percevoir un monde, ou système complet de rapports, dans lequel les êtres, les choses, les événements et les actes, s'ils ressemblent chacun à ceux qui peuplent et composent le monde sensible, le monde immédiat duquel ils sont empruntés, sont d'autre part dans une relation indéfinissable, mais merveilleusement juste, avec les modes et les lois de notre sensibilité générale. »<sup>42</sup>*

Ainsi, si l'image exprime la subjectivité propre au poète, elle est aussi expression de la réalité extérieure à l'homme. Elle est par conséquent une vision du monde, une vision de la réalité telle que la présente le regard subjectif du poète. Car le réel, en fait, n'est pas poétique en soi ; mais il le devient par la poétisation qu'en fait le poète.

---

<sup>42</sup> Paul Valéry, Propos sur la poésie, Pléiade I, Paris, p. 1363.

## **Conclusion du chapitre deuxième**

L'image désigne généralement en littérature, des figures fondées sur la mise en rapport de deux réalités différentes dont l'une, l'objet repère, désigne ce dont il s'agit, et l'autre, l'objet évoqué, révèle une relation d'analogie ou de contiguïté avec la première. Au-delà des tendances d'école, qu'elles soient classiques, symbolistes ou surréalistes, toutes les images littéraires obéissent au principe du rapprochement de deux réalités distinctes saisies soit par analogie ou par contiguïté. Quel que soit l'écart entre les deux réalités à rapprocher, l'essentiel en poésie est que l'image, découlant du style, ait une intention poétique, qu'elle produise un effet. En plus du côté ornemental, elle vise à l'efficacité de la parole. Ainsi, toutes les images littéraires ne sont pas poétiques, mais toutes les images poétiques sont d'abord littéraires. Sont considérées comme images poétiques celles qui sont dotées d'une intention poétique, celles qui ont une fraîcheur stylistique.

Les images littéraires, en effet, relèvent d'un fait de langage, d'un fait de style. Il s'agit d'un langage oblique où les choses sont désignées de façon indirecte, par des détours sémantiques. L'importance des mots dans la création des images littéraires n'est plus à démontrer. Ce sont eux qui sont chargés de révéler les sens des mots utilisés et les significations auxquelles ils renvoient. Mais les référents sont fonction du contexte d'énonciation : le choix des mots, leur emplacement dans la chaîne parlée, déterminent l'orientation sémantique de la phrase.

Les images littéraires trouvent leurs sources dans les analogies observées dans l'univers et ressorties par le pouvoir imaginaire du poète à travers une maîtrise de la langue d'utilisation et des techniques expressives. Les images les plus captivantes sont fonction de bonnes analogies observées dans la nature et révélées par les jeux subtils des mots conformément aux théories de la parole poétique classique. Cependant, les théories classiques françaises ne peuvent pas toujours rendre compte de toutes les subtilités des paroles poétiques des autres peuples dont les connotations culturelles leur échappent. Elles peuvent toutefois leur servir de point de départ à l'analyse structurelle du langage poétique.

Mais l'image littéraire est un langage qui demande à être compris par celui qui veut la déchiffrer. Pour ce faire, la connaissance des mots utilisés et des référents auxquels ils renvoient est capitale. L'univers référentiel renvoie à l'environnement socioculturel du poète. Ainsi, le poète s'inspirant de son environnement socioculturel, il est évident que l'univers textuel qu'il présente et le lexique qu'il utilise en soient tout affectés. Notre domaine de travail étant la poésie africaine, il est indispensable de nous pencher sur les connotations culturelles africaines qui singularisent le langage poétique des poètes Africains et par conséquent, les images qui en découlent. C'est ce que nous verrons dans le chapitre que nous abordons maintenant, et que nous avons réservé à l'influence culturelle africaine dans les images des textes poétiques africains.

## **CHAPITRE TROISIÈME :**

### **PROBLÉMATIQUE DE L'IMAGE DANS LA POÉSIE NEGRO- AFRICAINNE DE LA DEUXIÈME GÉNÉRATION**

Après avoir élucidé, le concept de l'image tant au plan général qu'au plan littéraire, nous allons voir, dans ce chapitre, ce qui particularise les images négro-africaines en général, et celles des poètes de la deuxième génération en particulier. Le principe de base de l'image est le même quelles que soient la langue et la civilisation dans lesquelles elle est utilisée. Les images poétiques sont généralement régies par des facteurs divers allant de l'environnement extérieur des poètes à leur moi profond culturel, facteurs socioculturels responsables de la différenciation des images. Fruit de l'imagination, l'image naît des analogies constatées dans l'environnement et qui permettent de traduire une idée, une pensée ou une vision quelconque du monde à travers des techniques expressives bien spécifiques dans lesquelles les mots utilisés révèlent l'adéquation entre la pensée et la réalité que l'on veut mettre en exergue.

En abordant la problématique de l'image dans la poésie africaine, il s'agit pour nous de relever le problème de l'hermétisme des images que l'on rencontre dans les textes poétiques africains. Nous voulons ici prendre en compte les recommandations du Révérend Engelbert Mveng sur les voies analytiques à suivre pour l'étude d'un texte poétique africain.

Dans une communication au colloque de Yaoundé sur *Le public africain et son peuple comme producteur de civilisation*, il écrit :

« ... s'agissant des œuvres de civilisation négro-africaine, le premier écueil à éviter sera de forger ou d'emprunter une méthode à priori de déchiffrement ou d'analyse, et de tenter de soumettre ces œuvres à cette méthode au risque de les violer »<sup>43</sup>

Il s'agit par ces mots, des conseils que donne le Révérend Père Engelbert Mveng sur les risques que l'on pourrait courir en appliquant aux textes poétiques africains les méthodes d'analyse occidentales exclusivement, qui ne prennent pas toujours en considérations les réalités socioculturelles ou sociolinguistiques africaines pourtant d'une importance capitale dans l'analyse des textes poétiques écrits africains. L'étude des structures des sociétés africaines et leurs formes de pensée est ainsi indispensable à la compréhension du langage des textes poétiques écrits négro-africains. Ces derniers sont d'ailleurs reconnus comme particulièrement foisonnants d'images "incompréhensibles". Cette difficulté de compréhension est due à certains faits socioculturels.

Nous allons voir, dans ce deuxième chapitre que nous avons scindé en deux points principaux, les paramètres socioculturels qui influencent la création des images africaines dans le premier point et le mode de poétisation du référent des poètes africains dans le second point.

---

<sup>43</sup> Rév. Père Engelbert Mveng, Introduction à l'herméneutique négro-africaine, Colloque de Yaoundé sur la critique africaine, 16-20 Avril 1973, Présence Africaine, P. 122.

## **I – Paramètres socioculturels qui influencent la création des images africaines.**

L'image poétique africaine est nourrie naturellement au suc du terroir culturel environnemental. Le poète africain ne peut, de ce fait, exprimer pleinement son âme nègre qu'en s'imprégnant de sa culture traditionnelle qui est sa référence de base. C'est aussi ce que souligne Zadi Zaourou quand il déclare dans une interview accordée à la revue Bayreuth African Studies Series:

*« Quand on commence à être imprégné de sa propre culture, on ne peut pas ne pas s'orienter vers l'oralité parce que c'est vraiment là que nous trouvons notre propre inspiration et notre génie. »<sup>44</sup>*

Ce retour aux sources ne dénote pas d'une nostalgie quelconque, mais d'une manière de remédier à un malaise identitaire dans l'écriture utilisée. Il s'agit des techniques expressives relatives à la tradition orale africaine vers laquelle les poètes Africains modernes se tournent de plus en plus pour mieux exprimer leur âme nègre, techniques qui se reflètent sur leurs écrits. Ainsi, la coloration culturelle des images des poètes Africains traduite par les techniques expressives relatives à l'oralité dénote de leur appartenance culturelle. Senghor dira, parlant de la particularité des ces images que ce sont

---

<sup>44</sup> Bernard Zadi Zaourou, « C'est vraiment une forme nationale de théâtre, le Didiga », Bayreuth African Studies Series, N° 8, 1986, P. 65.

*« des images simples... dont la force est qu'elles sont empruntées au terroir : aux animaux, aux plantes, aux phénomènes de la nature, à la vie de nos peuples paysans. »<sup>45</sup>.*

Plusieurs paramètres justifient cette "opacité" des images africaines. Nous avons relevé au nombre de ces paramètres, le problème culturel des poètes Africains modernes, et l'influence du langage poétique africain sur les productions écrites, l'environnement socioculturel africain...

### **1 – Le problème culturel des poètes Africains modernes**

Les poètes Africains modernes sont souvent confrontés à un problème culturel dans leur production littéraire. Toute littérature véhicule des valeurs propres à un peuple donné, à une civilisation donnée. Or le bi-céphalisme culturel de la littérature écrite négro-africaine la singularise quelque peu : par le double héritage culturel des Africains, conséquence de l'appartenance à la terre africaine, et par conséquent, à la tradition orale africaine, et de l'impact socioculturel hérité de la colonisation occidentale qui a apporté avec elle une civilisation européenne. Cet aspect ne concerne bien entendu que les Africains restés attachés à leur terre africaine. Confrontés à la question de l'identité culturelle et du ré enracinement, ils devront trouver une voie médiane qui leur permette d'exprimer leur sensibilité africaine tout en s'exprimant dans une langue d'emprunt. Ce métissage culturel se reflète dans les écrits à

---

<sup>45</sup> Léopold Sédar Senghor, Négritude et humanisme, P. 110.

travers des expressions assez variées dans la forme dans la désignation du référent. Ainsi, Edouard Maunick, à la question à lui posée sur la langue qu'il parle dans ses textes poétiques, répond : « *le français à ma manière* »<sup>46</sup>. C'est cette « manière » de parler la langue française, cette appropriation que se font les poètes Africains de cette langue étrangère qui crée parfois un problème de compréhension de leur langage.

Cela justifie aussi le lexique varié des écrivains Africains, chez qui on retrouve des mots empruntés directement de la langue maternelle parce que n'ayant pas d'équivalence sémantique en français. Nous en relevons quelques illustrations: « Kagnè », « wyégweu », « Okpô », « Yaako »...et « dolo », « alloko » que nous relevons respectivement dans Fer de lance II de Zadi Zaourou et dans Les grues<sup>47</sup> de Pacéré Titinga. Ces mots d'emprunt, que nous retrouvons dans l'environnement socioculturel des auteurs concernés, renvoient à des réalités socioculturelles de leur univers culturel. On chercherait en vain la signification des mots « yakoo », ôkpo », « dolo », « alloko » ou « wyégweu » dans un dictionnaire français. Ils sont tous issus des langues africaines.

On note aussi d'autres mots du lexique africain qui, bien que renvoyant à des référents qu'on ne trouve qu'en Afrique, se sont imposés dans le lexique courant de la langue française. C'est le cas du mot « kora » chez Eno Belinga :

---

<sup>46</sup> Edouard Maunick, Itinéraires et contacts de culture, l'Harmattan/CRI, Paris, 1992, p.32.

<sup>47</sup> Dans la suite de nos travaux, nous adopterons souvent cette nomination Les grues couronnées ou encore Les grues à la place du titre plus complet mais que nous trouvons très long Quand s'envolent les grues couronnées .

*« Comme chant de kora musique pour  
Le cœur ne se démontre point »*

P. 31

ou encore les mots « case » et « tam-tam » chez Titinga :

*« L'école est une vieille case  
Construite sur des patates douces,  
Des rôtis,  
Des oignons ! »*

P. 25.

*« Il ne reste que de loin en loin  
Le tam-tam lourd des hérauts  
Qui n'appelle plus les initiés  
De l'antique terre des princes »*

P. 41.

Dans ces extraits, les mots « kora », « case » et « tam-tam » renvoient bel et bien au lexique typiquement africain. Ils sont cependant déjà attestés par l'académie française.

Il est des expressions qui, bien qu'écrites avec des mots français, ne sont compréhensibles que si l'on a recours à la culture africaine ou à celle de l'auteur. Nous en avons un exemple dans ces extraits de Titinga où nous soulignons les expressions concernées :

*« A l'époque  
Où les hommes étaient encore  
Des hommes,  
Il s'immolait  
En recevant chaque ami »*

p.13.

*« Il eut  
Plusieurs sœurs  
Le Fétiche de la Terre,  
Qui impose de suivre la vérité... »*

p.15.

*« Ils brisèrent  
L'aile et la patte du poulet,  
Pour que soient anéantis  
Tous les ennemis de Timini,  
Esprits lutins,  
Mangeurs d'âmes,  
Tous les ennemis de Timini »*

p. 43.

La compréhension des images que génèrent les expressions «il s'immolait/En recevant chaque ami », « Le Fétiche de la Terre », et « Mangeurs d'âmes » n'est possible que si on se met du côté de la culture africaine. Elles resteraient compactes si on cherchait à les comprendre en se mettant du côté de la civilisation occidentale, à la manière occidentale.

Nous retenons de toutes ces illustrations que la plupart des images présentées dans les textes poétiques africains modernes, bien que traduites dans des mots d'une langue étrangère, restent liées à l'oralité, à la poésie africaine.

## **2 – La conception africaine de l'univers environnant**

La conception de l'univers environnant peut grandement influencer les modes de penser d'un peuple. En effet, l'attitude d'un peuple vis-à-vis des problèmes métaphysiques tels la vision

du monde environnant, la religion et la philosophie peut conditionner son raisonnement et par ricochet, son comportement langagier. Ces trois points, soulèvent chacun à son niveau et à sa manière, le problème de la croyance : la religion est une vision du monde régie par des dogmes et vécue collectivement sous une forme rituelle et liturgique ; la vision du monde s'apparente beaucoup plus à la philosophie en ce sens qu'elle en est la matrice et la philosophie s'en distingue par la vitesse de son évolution interne. Ces deux derniers points se distinguent du premier par leur attitude face au problème fondamental et existentiel des rapports entre la matière et l'esprit, le monde visible et le monde invisible, l'extérieur et l'intérieur. Ce rapport a pour le moins déterminé le problème de la tendance des peuples à poétiser l'univers. En Occident, deux branches s'opposent : la première défend l'idée selon laquelle la matière est née de l'esprit ; pour la seconde, l'esprit n'est que la forme la plus évoluée de la matière. D'où une lutte entre idéalisme et matérialisme. Le Dr. KWAME N'KRUMAH, parlant de cette contradiction dans le contexte africain, écrit dans Le consciencisme :

*« En fait, bien des sociétés africaines anticipaient sur ce genre de perversion. Elles réduisaient la contradiction dialectique entre intérieur et extérieur en admettant une continuité entre le monde visible et le monde invisible. Pour elles, le ciel n'était pas hors du monde mais à l'intérieur. Ces sociétés africaines n'acceptaient pas le transcendantalisme et on peut estimer qu'elles ont tenté de faire la synthèse entre les notions dialectiquement*

*opposées d'intérieur et d'extérieur en les rendant continues autrement dit, en les abolissant. »<sup>48</sup>*

Ces propos du Dr. KWAME N'KRUMAH, de portée sociologique, qui nous donnent l'attitude des Africains face à ce problème d'entendement de l'univers, nous permettent de nous replonger dans le cadre poétique qui concerne notre travail à savoir la poétisation du référent dans le cadre poétique africain. Les expressions « intérieur » et « extérieur » renvoient respectivement à esprit et matière en philosophie, et ciel et terre en terminologie religieuse. Ainsi, d'après cet entendement, il n'existe pas de compartimentage en Afrique entre la matière et l'esprit, mais plutôt une continuité. Cela se reflète dans la conception qu'ont les Africains de l'univers qui les environne.

Les Africains, en effet, ont une conception très ouverte de l'univers qui les entoure, conception liée à leurs croyances. Leur univers vital est constitué d'un monde visible composé de tout ce qui existe sur la terre, dans les airs et dans les mers, et d'un univers invisible composé des êtres de l'au-delà, des esprits. Ces deux univers s'alternent de façon régulière et leur commutativité fait la force de l'unité et la particularité du monde qu'ils constituent. Ils mettent en mouvement la face visible et la face cachée des choses. Plusieurs domaines s'y côtoient indifféremment : le bien et le mal, l'idée et la matière, l'intérieur et l'extérieur... Notons toutefois que la dualité spirituelle est universelle.

---

<sup>48</sup> Dr. KWAME N'KRUMAH, *Le consciencisme*, Edition Présence Africaine, cité par Zadi dans sa Thèse d'Etat, p.323/324.

Cette conception n'est cependant pas le seul apanage des Africains. On la retrouve aussi chez les mystiques occidentaux et asiatiques. Seulement, les Africains se distinguent des autres peuples du monde dans ce domaine par le fait qu'ils ont intégré la spiritualité dans leur vie quotidienne, dans leurs modes de penser.

Pour les Africains, le monde invisible n'est qu'un prolongement du monde visible, un univers dans lequel tous les éléments se mettent indifféremment en interaction. Ces deux mondes ne sont, pour ainsi dire, distincts que sur le plan de la forme car dans le fond, tous les éléments qui les composent sont d'essence unitaire. Etant alors de même constitution, ils ont les mêmes facultés de se mouvoir, de s'exprimer, de réfléchir, d'entendre et de comprendre. Ainsi, le vrai et le faux, le profane et le sacré, l'humain, le minéral, le végétal, l'animal, l'astral, l'air, s'entrecroisent et se transmutent les uns dans les autres sans limite. Les morts communiquent réellement avec les vivants<sup>49</sup>, le minéral peut parler à l'humain ou au végétal, ou à l'astral et vice versa, sans que l'on y trouve la moindre anormalité. Avec une telle conception de la vision unitaire du monde environnant, on comprend aisément la spontanéité et le naturel avec lesquels les Africains poétisent l'univers. Tous ces aspects caractéristiques du monde africain justifient que chez les Africains, le phénomène de métamorphose est très développé et permet de présenter l'image sous différentes formes. Il n'est donc pas surprenant que les Africains se meuvent naturellement et sans effort dans un tel cadre de vie. Ainsi de

---

<sup>49</sup> Dans la conception africaine, les morts ne sont pas morts. Ils servent de liaison entre les dieux et le monde des vivants.

Pacéré qui, dans Quand s'envolent les grues couronnées peut écrire :

*« A Manéga  
Elle épousait  
Un lion »,*

p. 14.

image dans laquelle il crée une analogie entre l'humain et l'animal. Il en est de même de Zadi Zaourou dans Fer de lance II qui crée une image sur la base de l'analogie entre l'humain et l'astral lorsqu'il écrit :

*« Il a cligné de l'oreille le soleil immobile  
Il a plissé le front le soleil immobile  
Il va bâiller  
IL bâille et rebâille  
Il a bâillé. »*

p. 70.

C'est encore le cas lorsqu'il dit, toujours dans Fer de lance II , opérant une analogie entre le concret et l'abstrait :

*« Je veux de mon chant larme du barde féconder ma terre »*

p. 46.

On relève également cette interaction dans cet extrait d'un poème bantou traduit par Senghor et dans lequel se côtoient le profane, le sacré, le végétal, l'humain, l'air :

*« Feu qui brûles et ne chauffe pas, qui brilles et ne brûles pas,  
Feu qui vole sans corps, sans cœur, qui ne connais case ni foyer,  
Feu transparent des palmes, un homme sans peur t'invoque.  
Feu des sorciers, ton père est où ? Ta mère est où ? Qui t'a nourri ?  
Tu es ton père, tu es ta mère, tu passes et ne laisses traces.*

*Le bois sec ne t'engendre, tu n'as pas les cendres pour filles, tu meurs et ne meurs pas.*

*L'âme errante se transforme en toi, et nul ne le sait.*

*Feu des sorciers, Esprit des eaux inférieures, Esprit des airs supérieurs,*

*Fulgore qui brilles, luciole qui illumines le marais,*

*Oiseau sans ailes, matière sans corps.*

*Esprit de la Force du feu,*

*Ecoute ma voix : un homme sans peur t'invoque. »<sup>50</sup>*

Dans cet univers particulier où toutes sortes de métamorphoses sont permises, on aboutit à des associations analogiques qui produisent des images de toutes sortes, les images les plus inattendues, normales pour les Africains imprégnés de leur culture et de leur tradition et les initiés, mais insolites pour les occidentaux et pour tous ceux, y compris les Africains acculturés, pour qui la culture africaine est étrangère. La conception unitaire de l'univers négro-africain favorisant les mutations de toutes sortes, le poète se trouve en face d'une variété de possibilités d'identifications infinies. Il n'est alors pas surprenant de le voir identifier des personnages à des éléments de l'univers animalier, végétal, astral, le visible, l'invisible ou de personnaliser l'inanimé, l'animal, l'astral,... L'identification est un mode de pensée qui présente l'analogie perçue entre deux éléments différents dans une structure syntaxique à dominante copulative. A en croire les critiques et les auteurs de la littérature négro-africaine, l'identification est très prisée par les poètes Africains.

---

<sup>50</sup> Chant Bantou traduit par L.S. Senghor in Poèmes, seuil, 1990, P. 409.

Lorsque Pacéré écrit par exemple dans Quand s'envolent les grues couronnées :

*« Sa mère  
Fut un Masque importé  
Du pays des Gnougnossé »*

il ne fait aucun doute que tout intellectuel initié à la culture et à la tradition africaine comprendra sans effort cette image ; chose difficile pour quiconque n'est pas habitué à pareil langage. Parce qu'habitué à de telles images dans sa culture, l'Africain traditionnel ou tout initié moderne comprendra qu'il s'agit d'une identification symbolique de la « mère », non à l'aspect apparent que représente la figurine qui est le sens premier de masque, mais plutôt à ce qu'elle représente, c'est-à-dire l'esprit ou la personne mystique qui se manifeste au travers de cette représentation.

L'Africain traditionnel vit dans la nature et avec elle. Il apprend à connaître les éléments du cosmos et leur valeur réelle profonde dès sa tendre enfance et les développe en grandissant, telle une initiation. Pour lui, tout dans l'univers est signe et tout signe a un sens qu'il faut connaître et comprendre. Cet apprentissage « naturel », cette initiation qui se fait au quotidien contribue à une meilleure connaissance de la tradition et de la connaissance des faits et des êtres de l'univers socioculturel. Ces initiations permettent de saisir les correspondances allant de l'univers physique extérieur à l'univers moral intérieur. Elles ont, comme double objet, de permettre la saisie intellectuelle de la signification des symboles, mais aussi la saisie intuitive du sens, c'est-à-dire la vision totale, immédiate et individuelle de la

relation ontologique homme-cosmos ». La vie sociale en Afrique Noire, pour reprendre la pensée du Père Tempels, repose sur un ensemble de concepts logiquement coordonnés et motivés. Il n'est donc pas surprenant, dans un tel cadre spécifique, que les Africains traditionnels comprennent ces images, ces symboles, sans aucun recours aux explications. C'est ce que fait comprendre Senghor lorsqu'il dit :

*« Le Français (...) éprouve, toujours le besoin de commentaire, et d'expliquer le sens des images par des mots abstraits. Rarement pareille chose chez le poète nègre : son public possède naïvement la double vue. »<sup>51</sup>*

Cette faculté de compréhension chez les Africains est facilitée par l'initiation au quotidien. L'initiation fait partie de l'éducation des enfants en Afrique traditionnelle. Elle permet aux Africains de comprendre le monde, de connaître les choses et les êtres de l'univers unitaire, de cerner le sens profond des mots, et, par conséquent, de comprendre les images qui en émanent. Cependant, certaines images créées dans ce contexte africain relèvent des cercles d'initiation plus fermés, réservés aux sages. Elles ne peuvent donc être comprises par le commun des Africains, encore moins par les occidentaux. Elles nécessitent une certaine initiation plus spécifique que celle courante et quotidienne vécue naturellement en Afrique traditionnelle.

Comme on peut le constater, l'environnement socioculturel africain et la vision que les Africains eux-mêmes ont de leur

---

<sup>51</sup> Senghor, *Liberté I*, Seuil, Paris, 1964, pp. 162-163.

milieu est une grande réserve de créativité poétique, un grand potentiel de rapprochement métaphorique qui se reflète dans leurs textes poétiques écrits à travers le comportement particulier des mots.

### **3 - Le traitement accordé au mot dans la tradition orale africaine**

Nous avons vu que les Africains, de par leur culture, vivent dans un monde où tout est symbole. Cet aspect socioculturel influence énormément leur mode de pensée par lequel ils poétisent l'univers à travers la symbolisation de leurs idées par le pouvoir suggestif des mots. Le mot dans le langage poétique africain est, comme tous les mots, une projection matérielle du signe linguistique dans la chaîne parlée. C'est lui qui permet le passage de la langue à la parole. C'est à travers lui qu'on peut signifier le monde et l'univers qui nous entoure. Il porte les caractéristiques du signe qu'il représente. On ne peut signifier une chose qu'on ne maîtrise pas. De même, on ne peut bien traduire son idée si on ne maîtrise la langue d'utilisation, étant donné que c'est elle qui permet de traduire l'adéquation entre l'idée et la chose à signifier. Un mot ne peut représenter ou signifier à notre esprit que si nous connaissons sa langue d'utilisation, et sa valeur faute de quoi, il reste opaque, obscur, compact. Il suppose donc une certaine complicité linguistique à partager, ce que Annick Morel appelle « l'horizon partagé »<sup>52</sup>, afin

---

<sup>52</sup> Annick Morel, La stylistique aux concours, op. cit., p. 98.

de percer le secret de la communication par l'univers du langage.

Comme tel, le mot poétique africain obéit à la loi universelle de la valeur mise en évidence par Ferdinand de Saussure. Pour Ferdinand de Saussure, en effet, le mot n'a pas une valeur en soi. Ce sont les autres mots qui l'entourent dans la chaîne parlée qui permettent, grâce aux relations oppositionnelles qu'ils établissent avec lui, d'en déterminer la valeur. En intégrant les différents sens des mots qui l'entourent, il se charge de significations multiples, enrichit son sens de base d'un apport extérieur qu'il reçoit du sens des autres mots de la chaîne parlée et acquiert plus de densité. Les mots employés par les poètes sont ceux de tous les jours. Si par leur agencement ils provoquent une certaine émotion esthétique, s'ils deviennent plus émouvants, plus denses et plus chargés de significations qu'ils ne semblent, c'est que le poète leur a imprimé une empreinte personnelle, ou culturelle. Cette puissance suggestive des mots, qui exerce sur lui une certaine fascination, ne manque pas de l'émerveiller.

Les mots connaissent un traitement tout particulier dans l'univers négro-africain à cause de la nature des langues négro-africaines. Ces langues sont dites concrètes parce qu'elles mettent l'accent sur la façon concrète dont se déroule l'action verbale<sup>53</sup>. Elles désignent les choses de façon descriptive. La plupart des mots ici, parce que concrets, sont toujours empreints d'images. Ils sont considérés non seulement sous le signe qu'ils représentent mais aussi sous leur valeur profonde

---

<sup>53</sup> Signalons tout de même que les langues africaines ont aussi des mots abstraits. Nous insistons cependant sur les mots concrets parce qu'ils sont les plus porteurs d'images.

que révèle le contexte. Ils sont des mots-symboles. Ils vont donc au-delà de la caractéristique du signe linguistique. Ils arrivent dans l'énoncé avec leur charge sémantique et leur histoire ; ce qui enrichit énormément l'image. Chargés d'exprimer avec plus d'efficacité l'univers symbolique des Africains, ils subissent une transformation qualitative par le comportement particulier qu'ils adoptent dans ce cadre poétique africain influencé par des faits culturels variables : libérés de leur sens de base, ils s'identifient à ce qu'ils sont chargés d'objectiver dans cet univers symbolique. Ce peut être un être, un phénomène ou une chose. Ces mots soigneusement travaillés par le poète semblent aussi vrais que ce qu'ils tentent de dévoiler, de re-présenter.

Il est cependant à signaler que tous les mots ne sont pas symboliques. On peut, en effet, évoquer des situations symboliques avec des mots ordinaires. Les mots deviennent symboliques à partir du moment où on leur découvre un sens caché. Il est important de signaler ici que ce ne sont pas tous les mots africains qui rendent compte de l'univers symbolique. Ceux qui ont cette faculté acquièrent également la possibilité d'avoir une densité plus forte grâce à une double valeur à savoir la valeur dénotée et la valeur connotée. C'est cette dernière qui, prenant appui sur la dénotée, s'élève pour acquérir d'autres sens parfois inattendus en fonction du contexte d'utilisation et de l'intention de l'auteur.

Le mot africain, ne se contente donc pas seulement du sens de base, jugé insuffisant à traduire la réalité, à la restituer dans toutes les nuances les plus subtiles. Considéré dans son sens premier, c'est-à-dire au degré zéro de l'expressivité, il

désigne les choses du réel telles qu'elles tombent sous le sens. Il exprime alors d'une part les rapports objectifs qu'entretiennent entre eux les éléments objectifs du monde. Pris dans un sens second, il exprime ou révèle la face cachée de l'univers et les rapports insoupçonnés que tissent entre eux les phénomènes, les choses et les forces de la nature. Il est déjà pourvu d'image avant même leur insertion dans la phrase. C'est la raison pour laquelle la simple évocation d'un mot peut faire surgir l'image qu'elle traduit sans aucun recours à la métaphore.

*« ...la fusion de l'objet et du symbole semble déjà effectuée dans la réalité, ils (les poètes) n'ont qu'à l'exprimer à l'aide de mots. »<sup>54</sup>*

Ils sont, comme disait Senghor sur la sémantique des langues négro-africaines, *« des carrefours de correspondances entre l'univers physique et l'univers moral »*. Ainsi, dans ce contexte d'univers unitaire, le mot, qui se révèle comme un mot symbole, sert de trait d'union entre l'univers réel et l'univers symbolique. Zadi Zaourou écrira dans sa thèse d'Etat, au sujet du rôle des mots dans les rapports de l'africain avec cet univers :

*« toute la réalité du monde parallèle est contenue tout entière dans les mots et rien que dans les mots. C'est donc en analysant minutieusement leur structure, leurs sens, significations et valeurs, leurs rapports et leur charge idéologique qu'il nous sera possible de vivre dans toute*

---

<sup>54</sup> Roger Mercier, in *Actes du colloque sur la littérature africaine d'expression française*, Dakar, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Langues et Littératures, n° 14, 1965, P. 38.

*son ampleur et dans toute sa complexité, l'univers symbolique créé par nos anciens et que chacun de nous ne peut sentir idéellement... C'est par les mots et seulement par les mots que l'univers symbolique se dévoile à notre raison et lui célèbre la grandeur et le règne de l'homme en ce monde. »<sup>55</sup>*

On voit donc, par cette réflexion, la charge combien lourde, importante et complexe qu'a le mot dans le contexte poétique africain. Il permet de s'emparer du réel non seulement pour le rendre sensible mais aussi pour le transformer, pour lui donner la forme et le sens souhaités. Il permet d'avoir accès à l'univers des symboles.

En Afrique, les mots ne se réalisent véritablement que considérés simultanément dans le sens donné par les deux mondes, à savoir le monde visible et le monde invisible. Comme tous les mots symboliques, ils vont au-delà de la perception première. Ils sont utilisés non seulement pour leur signification, mais aussi pour leurs vertus sensuelles et incantatoires. Senghor disait d'ailleurs qu'en Afrique, les mots sont « *signes et sens en même temps* »<sup>56</sup>.

Le symbole confère au mot négro-africain une pléthore de possibilités expressives. Nous avons un exemple, dans le poème ci-dessous dans lequel la symbolique du feu signifierait difficilement ou encore aurait toutes les peines à être comprise dans la culture occidentale.

---

<sup>55</sup> Zadi Zaourou, « La parole poétique dans la poésie africaine. Domaine de l'Afrique de l'Ouest francophone », Thèse d'Etat, P. 493.

<sup>56</sup> Sédar Senghor, *Négritude et humanisme*, Seuil, 1966, p. 161.

*« Feu que les hommes regardent dans la nuit, dans la nuit profonde,*

*Feu qui brûles et ne chauffe pas, qui brilles et ne brûles pas,*

*Feu qui vole sans corps, sans cœur, qui ne connais case ni foyer,*

*Feu transparent des palmes, un homme sans peur t'invoque.*

*Feu des sorciers, ton père est où ? Ta mère est où ? Qui t'a nourri ?*

*Tu es ton père, tu es ta mère, tu passes et ne laisses traces.*

*Le bois sec ne t'engendre, tu n'as pas les cendres pour filles, tu meurs et ne meurs pas.*

*L'âme errante se transforme en toi, et nul ne le sait.*

*Feu des sorciers, Esprit des eaux inférieures, Esprit des airs supérieurs,*

*Fulgore qui brilles, luciole qui illumines le marais,*

*Oiseau sans ailes, matière sans corps.*

*Esprit de la Force du feu,*

*Ecoute ma voix : un homme sans peur t'invoque. »<sup>57</sup>*

Comme on peut le constater, le feu qui nous est présenté ici n'est pas ce feu qui nous est si familier bien qu'on retrouve dans ses aspects les caractéristiques du feu du monde visible que nous reconnaissons par la chaleur et la lumière produites, par la cendre laissée après que le feu a brûlé un bois sec. Bien que personnifié, ce feu, par sa puissance exceptionnelle s'oppose à l'homme. Ses vertus en effet, ne sont pas des vertus humaines. C'est un feu qui appartient à un autre monde. Il échappe au sens commun. Il appartient à un monde invisible. Ce qui semble être visé ici c'est la densité symbolique, par opposition à l'expansion discursive : seul un feu est représenté,

---

<sup>57</sup> Chant Bantou traduit par L.S. Senghor in Poèmes, seuil, Paris, 1990, P. 409.

et c'est l'interprétation symbolique qui lui ajoute de nouvelles valeurs.

Cette attitude qu'ont les Africains face au mot montre combien ils lui vouent un culte car, pour eux, le mot ne se contente pas seulement de symboliser l'être ou un élément de l'univers, à la manière traditionnelle; il devient cet objet qu'il symbolise. Il influence de ce fait le langage poétique qu'il sert.

#### **4 – L'influence du langage poétique traditionnel africain**

Le langage poétique africain, même s'il est apparemment conforme à des normes poétiques occidentales, n'est pas coupé de ses racines populaires et culturelles. C'est un langage qui révèle des images analogiques, qui cachent en dévoilant, le signifié sous le signifiant. Le poète Africain traditionnel est habitué à ce genre de langage dans lequel les choses évoquées ne sont pas prises pour elles-mêmes, mais pour les idées qu'elles transmettent. C'est ce langage qu'utilisent les poètes traditionnels de l'oralité : les griots, les dyalis, les joueurs de mvet, ...

C'est un langage qui se fait, comme la poésie, par des contours sinueux qui font son charme, sa beauté, sa particularité. D'après une définition venue des peuls du Sénégal, la poésie en Afrique est un texte oral avec « *des paroles plaisantes au cœur et à l'oreille* ». Les Bulu du Cameroun la définissent comme étant « *des paroles qui sont beauté* »<sup>58</sup>. Senghor la définira comme étant « *une image ou un ensemble*

---

<sup>58</sup> Se dit en langue Bulu du Cameroun « bífia bí ne mvae » dont la transcription phonologique est : /bífíá bí nǝ mvâé/.

*d'images analogiques, mélodieuses et rythmées* »<sup>59</sup>. La poésie en Afrique accorde une grande importance aussi bien à ce qui est dit qu'à la forme adoptée pour le dire. Elle accorde une grande importance aux aspects esthétique, éthique et ludique. La parole poétique doit ainsi charmer par la forme expressive qui la porte. Elle reste donc liée au sens étymologique du mot « charme »<sup>60</sup>. Cependant, les structures de la poésie sont les mêmes sous toutes les latitudes. Seul le langage peut apporter des nuances d'une civilisation à une autre. L'esprit de la civilisation négro-africaine s'incarne dans la réalité quotidienne africaine, mais il la transcende toujours pour exprimer le sens du monde.

Le langage poétique africain est grandement influencé par les expressions propres à l'univers culturel des poètes. Il s'agit ici d'une certaine catégorie de mots à savoir ceux dont la transparence nécessite la connaissance de l'univers linguistique culturel du poète. C'est le cas des néologismes et des expressions renvoyant à l'univers sociogéographique du poète. Ainsi, lorsque Pacéré Titinga évoque dans Quand s'envolent les grues couronnées l'image gustative des « alloko épicsés », ou lorsqu'il évoque les « forêts de Koumbaongo », il ne fait aucun doute que ces expressions sont opaques pour le lecteur ignorant l'univers culturel du poète. Nous avons encore un autre exemple du même auteur avec l'image qu'il présente par l'expression « Le Fétiche de la terre ». Prise au sens premier du mot, cette expression imagée est insensée pour un profane. Il va sans dire

---

<sup>59</sup> Léopold Sédar Senghor, Ce que je crois, Edition Grasset, Paris, 1988, P. 119.

<sup>60</sup> Du latin « carmina », « charmes » renvoie à « incanter », et signifie aussi « chants au pouvoir magique ».

que la nature descriptive des langues africaines n'exclut pas l'utilisation des mots abstraits pour la désignation des référents dans la poésie écrite africaine. Seulement, les réalités présentées sont relatives au milieu socioculturel africain.

Ces faits socioculturels sus-mentionnés ont un impact sur le langage poétique des textes africains et, en conséquence, sur les images qui en découlent ; ceci a poussé les occidentaux à penser que les Africains utilisent le langage surréaliste dans leurs écrits. Notons toutefois que le surréalisme africain n'est pas à confondre avec le surréalisme occidental. Tous deux produisent des images analogiques. Le surréalisme négro-africain, diffère du surréalisme européen en ce sens que le premier est naturel et répond aux habitudes mystico-religieuses des Africains qui en sont naturellement familiers alors que le second répond à un automatisme psychique et intellectuel. Le surréalisme négro-africain est naturel en ce sens qu'il est fonction de la nature des relations que l'Africain entretient avec son univers environnant dans lequel tout ce qui le compose est d'essence unitaire, et donc matière à des combinaisons les plus extraordinaires. Senghor marquera en ces termes la distinction entre les deux surréalismes :

*« ...le surréalisme européen ... est uniquement empirique et le surréalisme négro-africain, (...) est métaphysique, et surnaturalisme. »<sup>61</sup>*

Les structures fondamentales de la poésie sont les mêmes sous toutes les latitudes. Cependant, quelques distinctions

---

<sup>61</sup> L. S. Senghor, Négritude et humanisme, Seuil, Paris, 1964, P. 164.

existent entre les poètes africains modernes et les poètes occidentaux même si tous semblent manifester la même volonté démiurgique sur le cosmos. Les premiers le font quasi spontanément tandis que les seconds y parviennent au terme d'un effort personnel. Ces aspects mettent un trait distinctif entre les caractéristiques des images surréalistes qu'ils construisent. Le poète Africain tente d'appréhender un univers religieux peuplé de forces objectives, extérieures à l'homme. Chaque image chez lui a une signification métaphysique ; tandis que le poète surréaliste européen révèle un monde intérieur, psychologique. C'est dans ce même ordre d'idée que Roger Mercier fait la remarque suivante :

*« [la littérature africaine moderne] n'est pas surréalisme, méthode psychologique pour la libération totale de l'automatisme mental mais la mise à jour de rapports ontologiques qui assurent l'unité de tout être et de toutes choses dans l'univers »<sup>62</sup>*

L'image surréaliste négro-africaine est donc naturelle, parce que relative au quotidien dans la culture africaine, tandis que chez les occidentaux elle est fonction d'un automatisme mental comme le dit si bien Breton :

*« L'atmosphère surréaliste créée par l'écriture mécanique, que j'ai tenu à mettre à la portée de tous, se prête particulièrement à la production des plus belles*

---

<sup>62</sup> Roger Mercier in *Actes du colloque sur la littérature africaine d'expression française*, Dakar, Publication de la faculté des lettres et Sciences Humaines, Langues et littératures n° 14, 1965, P. 43.

*images. On peut même dire que les images apparaissent dans cette course vertigineuse comme seuls guidons de l'esprit. L'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images. »<sup>63</sup>*

Par cette citation de Breton, on constate que l'image surréaliste occidentale « échappe » en quelque sorte à son créateur dans la mesure où elle naît du flux mental. Chez le négro-africain par contre, elle naît d'analogies conscientes et naturelles entre les différents éléments de l'univers unitaire dans lequel il vit et qui est rendue poétique par le biais du mot poétique.

## **II – Les poètes Africains et la poétisation du référent**

Nous abordons dans cette partie, les formes et les procédés de poétisation du référent chez les Africains. La poétisation est une forme de nomination dans laquelle l'on présente le référent dans des structures langagières qui enrichissent son rayonnement avec des particules symboliques. Le référent n'est donc pas présenté de façon directe, mais par des constructions linguistiques qui permettent de mieux le mettre en exergue. La poétisation découle d'un état de contemplation méditative du réel, et d'un élan intérieur visant la reproduction d'un élément de la nature saisi par analogie et selon la sensualité de l'auteur. On peut ainsi dire que poétiser c'est rendre poétique, rendre beau, faire susciter de l'émotion par ce qui est dit ou présenté. Les langues africaines et la conception unitaire que les Africains

---

<sup>63</sup> André Breton, Manifeste du surréalisme, op. cit. PP. 51-52.

ont de l'univers qui les entoure, confèrent une faculté inouïe de poétisation du référent.

La poétisation de l'univers nécessite certaines dispositions indispensables au poète dont une faculté élevée d'esprit qui lui permette de saisir les analogies et de les traduire, avec le concours de l'imagination, dans un langage d'invention chargé de toutes les connotations stylistiques à même de faire ressortir l'idée ou l'image à présenter. La poétisation se fait par le biais des mots. Ce sont eux qui sont chargés, de par leur nature et leur structure, de renvoyer l'image ou l'idée que l'esprit a observée et que le poète veut reproduire de façon analogique, contiguë ou symbolique. Il faut donc saisir les analogies et les traduire dans un langage poétique. Parmi les procédés de poétisation, nous relevons la nomination directe par utilisation des termes propres au milieu culturel, le procédé d'agglutination, la périphrase, l'identification et la symbolisation.

### **1- La nomination par utilisation de termes propres au milieu culturel comme forme de poétisation du référent**

Dans le procédé de poétisation par nomination, nous relevons la nomination par l'utilisation des termes propres au milieu culturel du poète. Ce procédé témoigne de la difficulté ou de l'impossibilité à traduire en français des termes africains qui perdraient de leur sens véritable ou de leur densité sémantique s'ils étaient traduits en français. Cette nomination entraîne avec

elle les références culturelles indécodables par quiconque ne connaît pas cette culture.

Nous avons un exemple dans cet extrait du poème de Maxime Ndebeka intitulé « Le feu du M’bongui »<sup>64</sup>, dans lequel le mot « M’bongui », tiré de sa culture ancestrale et traduit maladroitement en français par le mot « feu » ne rend pas le sens véritable de ce mot.

*« Tous les soirs autour d’un petit feu de bois  
Le village se regroupe et revit  
La femme apporte maniocs, viandes et riz  
L’enfant bien-né avec son père mange et rit  
La mère et la fille vivent loin de ce feu de bois »*

Ce « feu » a une signification multiple dans le contexte. Il renvoie d’abord à un grand feu que l’on allume au milieu du village les soirs au clair de lune pour écouter raconter les récits mythiques et les contes. Il renvoie aussi, à un endroit où les hommes, jeunes, adultes, vieux, se partagent la nourriture tant terrestre que spirituelle. C’est là que les « anciens » communiquent leur sagesse, leurs secrets aux jeunes, les initiant de la sorte à la vie. L’évocation de ce terme fait naître une image plurielle qui ne sera décelable que si l’on pénètre quelque peu le milieu culturel de l’auteur.

On en rencontre également chez Zadi Zaourou dans Fer de Lance II :

*J’entends des replis de la sylvie le chant du ralliement*

---

<sup>64</sup> Maxime Ndebeka, Soleils Neufs, C.L.E., 1969, P. 55.

*et le cri réitéré de l'attoungblan royal ( la voix  
pressante de l'ancêtre vaillant, ma rouge parole  
verticale et rouge, ma voix, Douré, mon cri de  
guerre patiemment thésaurisé dans le ventre  
insondable des os d'attoungblan)*

L'attoungblan est un instrument de musique composé de deux tam-tams parleurs utilisé dans certaines régions d'Afrique pour envoyer des messages à des distances considérables.

Nous avons un autre exemple de cette nomination dans cet autre extrait extrait toujours de Fer de lance II:

*« Ah ! l'amie. Mon bleu touraco si fier et allègre à  
souhait sur la branche du kôdo  
La branche si grêle... »*

Certains auteurs comme Pacéré Titinga les distinguent des autres mots du texte par la graphie, en les mettant en italique. Nous lisons dans Quand s'envolent les grues couronnées :

*« A Manéga,  
Elle épousait  
Un lion !  
C'est celui  
Qui rugissait dans la plaine  
En faisant frémir,  
Ceux qu'ailleurs,  
On appelle  
Les *Djinns*! »*

## **2- L'agglutination comme forme de poétisation duréfèrent**

L'agglutination est un procédé de formation de mots très courant dans les langues africaines. Elle est rarement pratiquée dans les langues occidentales. On la retrouve cependant dans la langue allemande. L'agglutination peut être comprise comme une capacité qu'a la langue de produire des mots nouveaux à partir des différents radicaux et selon une dynamique qui fonctionne comme si les radicaux et certains mots eux-mêmes étaient porteurs de valence comme les atomes en chimie. Elle est une forme de nomination du référent qui consiste en une formation d'un mot constitué de plusieurs autres mots dûment choisis et présentant des caractéristiques convergentes de manière à ne constituer qu'un seul mot qui permet d'exprimer avec plus de précision une image donnée. Les mots agglutinés subissent entre eux une attraction et ce phénomène aboutit, à l'oral, à une accélération dans la diction.

Chaque mot qui constitue la chaîne arrive sur l'axe syntagmatique avec sa charge sémantique et tous ces mots se comportent comme si leur valeur est fonction de celle des autres mots auxquels ils sont reliés. Cette propriété linguistique spécifique permet à tous les mots reliés de se souder les uns aux autres dans des limites déterminées pour donner naissance à un mot nouveau et autonome, bien qu'il soit analysable en chacune de ses composantes distinctes et apparentes. L'agglutination est ainsi une forme de lexicalisation qui donne au mot plus de densité et de puissance dans sa fonction de

désignateur de référent et de générateur d'image. Le phénomène d'agglutination nécessite un choix précis et intentionné des mots, qui tous convergent vers la densité du mot mis en exergue.

La langue française ne connaît pas de phénomène d'agglutination. N'ayant pas de mots de valence, la liaison des mots se fait par des traits d'union qui, dans la graphie, sont des indices de repérage des mots agglutinés. Nous en avons dans cette phrase tirée de Césarienne<sup>65</sup> de Zadi Zaourou où la désignation symbolique dans laquelle le hibou joue un rôle figuratif se fait par l'énumération des caractéristiques socioculturelles à lui attribuées :

*« Si fluette, ma voix, malgré la dynamite qu'elle libère  
au grand dam du hibou-voix-cavernale-forgée-de-  
mains-divines-pour-inviter-au-champ-du-crime-  
les-artisans-de-nuit. »*

Dans cet exemple d'agglutination, le « hibou » désigné acquiert de la densité par l'apport sémantique des autres mots composant le mot agglutiné. En effet, chaque mot qui constitue le mot agglutiné est autonome et tous mettent en commun leurs différents sens pour former l'image recherchée. Ils contribuent à faire ressortir avec plus de puissance l'image sur laquelle l'auteur veut mettre l'accent. Il est question, dans notre exemple, de la particularité vocale du hibou. Ce référent est

---

<sup>65</sup> Zadi Zaourou, Césarienne, CEDA 1984, P. 53. Nous adopterons, dans la suite de nos travaux, le titre Fer de lance II qui correspond à celui du texte poétique qui constitue un des textes de notre corpus, et qui est inclus dans le recueil de poème Césarienne.

poétisé par les autres mots qui lui sont reliés de façon agglutinante.

Il s'agit de ressortir certaines caractéristiques auxquelles le poète veut être identifié dans cette agglutination, de faire ressortir l'analogie entre la voix du poète et celle du hibou : les deux invitent au rassemblement, mais un rassemblement nocturne. Les analogies peuvent être faites : le hibou, oiseau nocturne, ne lance son cri de rassemblement que la nuit ; quant au poète, il rappelle ici le conteur en Afrique traditionnelle qui récite ses contes le soir au clair de lune. Le point commun ressort donc dans l'activité nocturne qui les rapproche. Le mot qui acquiert la densité est généralement celui qui commence la chaîne agglutinée. Dans l'exemple ci-dessus, il s'agit du mot hibou, auquel sont jointes les caractéristiques spécifiques et culturelles lui afférant.

Nous avons un autre procédé d'agglutination dans cet autre exemple :

*« Mon gosier à moi le coq-aiëul-sentinelle-éternelle-et-  
géomètre-des-temps-le-temps. » P. 64*

dans lequel la désignation identificatrice du coq chargé de la densité sémantique des autres mots constituant le mot agglutinant met en exergue une image particulière de cet oiseau de la basse cour qui veille sur le village tel une sentinelle et chante chaque matin pour marquer le lever du jour.

*« Il nous faut honorer jusqu'au septième chant*

*du coq-l'horloge-vivante-et-crêtée.* »<sup>66</sup>

Dans cet exemple d'agglutination, c'est le lexème coq qui est mis en exergue et qui acquiert de la densité. On lui reconnaît sa caractéristique d'horloger du village : il chante quand le jour le lève.

### **3- La périphrase comme forme de poétisation**

La périphrase est un procédé de désignation du référent qui consiste à remplacer un nom propre ou un terme par une expression désignant la même réalité. Elle est une expression formée d'un groupe de mots dont on se sert pour exprimer une idée qui pourrait l'être par un seul terme. C'est, en d'autres termes, une expression développée permettant de désigner une réalité sans la nommer directement, mais en indiquant plutôt certaines de ses caractéristiques qui faciliteront la reconnaissance de cette réalité. Elle est utilisée pour désigner de façon détournée quelque chose, ou encore pour parler d'une chose taboue ou de quelqu'un qu'on ne doit pas ou qu'on ne veut pas désigner directement ou publiquement.

Ce procédé, tout comme l'agglutination, est très prisé par les Africains qui, de par leur culture, sont habitués à désigner indirectement ce dont ils parlent soit par respect (exemple, le chef coutumier ou le roi ne sont jamais appelés par leur noms biens que ces noms soient connus), soit pour mettre en exergue une caractéristique particulière de ce dont ils parlent exemple,

---

<sup>66</sup> Ibidem., P. 18.

« la terre du Fétiche » dans Quand s'envolent les grues couronnées.

Les mots qui composent la locution périphrastique appartiennent au même champ sémantique que le terme remplacé. Ainsi, dans le cadre de la périphrase, peut-on désigner par exemple une personne par l'une de ses actions, ou par des faits qui la caractérisent particulièrement. Nous en avons un autre exemple avec cette appellation du scorpion que nous donne Pacéré Titinga dans Quand s'envolent les grues couronnées :

*« Celui qui ne chatouille  
Les oreilles  
Ni ne peut servir de jouets  
Aux petits enfants »<sup>67</sup>*

La périphrase a cette particularité expressive de présenter sous une forme descriptive et poétique la chose évoquée. Elle permet de souligner un aspect particulier de la personne ou de la chose dont il est question. Elle donne ainsi une désignation plus noble, plus impressionnante et plus puissante que le mot dit simplement.

#### **4 – L'identification comme forme de poétisation**

Il arrive aussi que la poétisation se fasse par simple identification. L'identification consiste à attribuer les caractéristiques d'une personne ou d'une chose à quelqu'un

---

<sup>67</sup> Pacéré Titinga, Quand s'envolent les grues couronnées, Fondation Pacéré, Ouagadougou, P. 13.

d'autre ou à une autre chose. Autrement dit, c'est le procédé par lequel les traits ou caractéristiques d'une personne ou d'une chose sont assimilés à une autre personne ou une autre chose avec lesquelles il n'y a rien de commun, ou encore avec lesquelles on invente des similitudes ou des analogies. Généralement, le rapprochement des pôles se fait par la copule EST. L'identification est régie par la conception unitaire de l'univers qui la favorise. C'est un procédé très courant en Afrique, ce que confirme ici Renée Tillot :

*« En Afrique, [commente t-elle], l'identification avec les animaux de la brousse se révèle être absolue et totale, alors que dans la littérature française le poète s'en tient à la personnification. C'est pourquoi la métaphore-identification correspond au sens profond de la psychologie africaine. Elle est intuitive chez tous les poètes africains s'exprimant en français. (...) Métaphores-personnifications et métaphores-identifications sont les plus nombreuses »<sup>68</sup>*

Prises dans une telle confrontation, ces images n'ont d'autre utilité que de pouvoir rendre tangibles les constituants de l'univers imaginaire du poète, et partant, le rapport entretenu par le poète avec le monde qu'il décrit dans ses composantes révélées et qu'il présente soit par identification métaphorique ou par identification symbolique. La conception unitaire de l'univers négro-africain favorisant les mutations de

---

<sup>68</sup> Renée Tillot commentant Senghor, Poèmes, in Le rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor, NEA, Abidjan/Dakar, 1979, P. 83.

toutes sortes, le poète se trouve en face d'une variété de possibilités d'identifications infinies.

a) **l'identification métaphorique** par laquelle le poète identifie de façon analogique deux éléments de la nature. Les éléments rapprochés de façon analogiques ne nécessitent pas de connaissances extra textuelles pour être compris. Nous relevons un exemple dans Fer de lance II :

*« Je suis le robinet d'eau potable et nul ne saurait me bâillonner impunément. »<sup>69</sup>*

Nous avons dans cet exemple, une identification métaphorique entre le sujet parlant (Je) et « le robinet d'eau potable », identification rendue possible par la présence du copule « est ». Dans cette analogie consciente et volontaire, on comprend que « le robinet d'eau potable » ici est un élément vital auquel le poète s'identifie de façon analogique, l'eau potable dont il est question représentant alors sa parole, la parole poétique.

Nous avons relevé un cas spécifique d'identification métaphorique : il s'agit de l'oriki. L'oriki est une forme de nomination constituée de versets autonomes les uns par rapport aux autres et qui développent de façon interne une suite de particules symboliques convergeant toutes vers un même référent, tel dans cet exemple tiré de Fer de lance II :

*«Nomme-moi de mon nom rituel :  
ODWAPAHI !*

---

<sup>69</sup> Zadi Zaourou, Césarienne, CEDA, Abidjan, 1984, P. 43.

*(Qui-vite-les-attaque) !*  
*C'est moi Dinard-confort-des-temps-nouveaux*  
*- Temps nouveaux –*  
*Bagnole à roues d'acier les flics fascinés*  
*Lampe*  
*Ampoule de gymnase moi-regard-électrique !*  
*Si discret le lampadaire au coin des salons*  
*Mais qui donc se priverait des quittances d'octobre ?*  
*Nomme-moi*  
*Zaboto mon fils*  
*De ton cor au lignage double.*  
*Je suis le robinet d'eau potable et nul ne saurait me*  
*bâillonner impunément »*

P. 43

Ces micro-contextes qui constituent les séquences autonomes de l'oriki, convergent toutes vers la désignation d'un même référent à l'occurrence le poète, considéré comme indispensable de par le sens convergeant des différentes séquences qui composent cet oriki. Nous relevons ci-dessous les particules auxquelles s'identifie le poète :

Poète = Odwapayi *(Qui-vite-les-attaque) !*  
 = *Dinard-confort-des-temps-nouveaux*  
 = *Bagnole à roues d'acier les flics fascinés*  
 = *Lampe*  
 = *Ampoule de gymnase moi-regard-électrique !*  
 = *le robinet d'eau potable*

On le constate, toutes ces particules se caractérisent par leur aspect nécessaire, indispensable. On ne peut s'en passer sans en subir de graves conséquences. De même on ne peut se

passer du poète, visionnaire, voix des sans voix et défenseur des peuples opprimés qui, soucieux du bien-être du peuple, n'a de cesse de lancer des mises en gardes et des recommandations à ses concitoyens.

b- **L'identification symbolique** ou métamorphose symbolique, par laquelle le poète crée des analogies entre deux éléments réels parmi lesquels l'un est une représentation symbolique dont la compréhension nécessite des connaissances extra textuelles, en l'occurrence des connaissances culturelles. Il s'agit d'une métamorphose idéale. Dans cet exemple que nous empruntons à Pacéré Titinga

*« Sa mère  
Fut un Masque importé  
Du pays des Gnougnessé »<sup>70</sup>*

L'analogie s'effectue entre un être humain « sa mère » (la mère du poète) et une représentation symbolique « un Masque importé ». La présence de la copule facilite l'identification, ou mieux, la métamorphose idéale de la « mère » au « Masque importé ». Le sens de « Masque importé » ne peut se comprendre que si l'on recourt à des connaissances culturelles de l'environnement socioculturel du poète. Par conséquent, l'identification symbolique de la « mère » au « Masque importé » ne sera compréhensive que si l'on se met dans le contexte socioculturel de l'auteur. En effet, « Masque » qui désigne étymologiquement une figurine, revêt ici un caractère symbolique : il renvoie à la lignée biologique de laquelle est

---

<sup>70</sup> Pacéré Titinga, Op. Cit., P. 13.

issue la mère de l'auteur. Il ne s'agit pas de la mère génitrice, mais de l'éducatrice, celle à qui on demanda de l'élever. Ainsi la mère génitrice s'étant effacée, est maintenant représentée par le « Masque » ; ce qui justifie l'utilisation symbolique de ce mot dans ce contexte.

*« A Manéga  
Elle épousait  
Un lion ! »<sup>71</sup>*

L'image métaphorique ou mieux, la métaphore symbolique qui se réalise sur le mot « lion » ne peut se comprendre que pris dans un contexte socioculturel donné. La référence au contexte socioculturel de Titinga, nous apprend que le père du poète, Roi de Manéga, son village natal, était appelé Roi-Lion. Peut-être a-t-on voulu condenser les deux royautés en une seule personne par une analogie à la structure hiérarchique des animaux de la forêt où le lion est le roi des animaux et à la structure hiérarchique de l'organisation de la société villageoise où le chef est considéré comme le roi du village; ce qui ressort l'image de cette expression. Dans cet extrait tiré de Fer de lance II nous lisons :

*« Je veux de mon Chant larme du barde, féconder ma  
terre »<sup>72</sup>*

Le poète crée ici une identification symbolique entre son chant et la larme du barde, rapprochement sans copule qui met en exergue la douleur vive symbolisée par la larme et que

---

<sup>71</sup> Pacéré, Op. Cit. P. 14.

<sup>72</sup> Zadi Zaourou, Césarienne, Op. Cit., P. 46.

véhicule ce Chant qui n'est autre que la parole du poète, son poème, une parole messagère conçue dans la peine. Ce message a une mission principale qui est celle de « féconder la terre ». Il y a donc ici une double analogie : celle entre le Chant et la larme du barde, et celle entre le Chant et la rosée, l'eau qui féconde la terre.

## **Conclusion du chapitre troisième**

Les textes poétiques africains se démarquent des textes classiques occidentaux par leur langage ou mieux, par leur façon de désigner le référent. En effet, bien qu'ils utilisent la langue du colonisateur, leurs expressions reflètent leur univers culturel. Le poète négro-africain s'exprime en nègre. Pour le comprendre, il faut raisonner en nègre, ou encore essayer de le faire. Cette spécificité langagière rend difficile l'accès aux images présentées par ces poètes Africains.

Le problème posé par les images africaines ne se situe pas au niveau du principe de formation des images. Ce principe est le même quelle que soit la civilisation à laquelle appartient le poète. Il se situe plutôt au niveau de la forme expressive, dans le mode spécifiquement africain de signifier le monde, de désigner le référent. Dans la plupart des textes poétiques africains écrits, les formes langagières utilisées font penser à la poésie orale traditionnelle, et le sens des mots échappe quelques fois à l'entendement commun.

L'image fait partie intégrante de l'univers socioculturel des Africains dans lequel tout est symbole. Elle est, comme le relève Hampâte BA,

*« un mode de raisonnement aussi précis que notre maniement de concepts abstraits. Chaque image recèle un symbole, et derrière le symbole gît une idée souvent*

*complexe, quand ce n'est pas tout un faisceau de notions ».*<sup>73</sup>

Cette remarque de Hampâte BA résume la conception de l'image dans la culture africaine traditionnelle : l'image est symbole, mode d'expression par excellence en Afrique traditionnelle. Cela s'explique aussi par la nature des langues africaines. Ce sont des langues descriptives, dont la particularité est qu'elles poétisent le référent par des termes qui très souvent sont concrets.

Il devient donc aisé de comprendre avec ces antécédents sociolinguistiques le trouble causé par les images issues des expressions de la poésie écrite négro-africaine, replongée dans les traditions littéraires orales négro-africaines.

---

<sup>73</sup> Amadou Hampâte BA, Kaïdara, NEI-EDICEF, Abidjan, 1994, P.7.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE.

L'image est une forme de représentation imitative des éléments de la réalité. Elle peut être une imitation objective, et dans ce cas, elle présente de façon plus ou moins exacte l'élément de la nature qu'elle représente ; elle peut être une imitation subjective, et c'est le cas des images artistiques. Les faits représentés sont alors marqués d'un apport subjectif de leur créateur. Mais l'image n'est pas un fait gratuit. Au-delà de son aspect présentatif, elle représente quelque chose d'autre. Elle est donc figurative. Elle peut avoir un but esthétique : elle sert alors d'ornement ; elle peut avoir une fonction de communication : elle donne des informations implicites sur ce qu'elle représente ou encore elle transmet des messages divers. Elle se présente sous plusieurs formes : picturale, verbale, psychologique.

En littérature, l'image est le résultat d'un jeu sémantique des mots dans lequel deux champs associés d'isotopies différentes sont rapprochés de manière à créer une adéquation entre la réalité et l'idée du poète. Ce rapprochement se fait soit par analogie soit par contiguïté. Toutes les images littéraires répondent à l'un de ces deux modes de rapprochement sémantique. Les mots qui font image ici acquièrent de la densité par leur charge sémantique : tout en restant liés à leur sens étymologique, ils prennent d'autres valeurs au contact des autres mots de la chaîne parlée et renvoient alors à des référents inattendus, et donc, à des images « nouvelles ». L'image littéraire est donc une violence faite au langage en ce sens qu'elle déracine les sens des mots et bouscule le nexus de la grammaire classique. Signalons tout de même que toutes les

images littéraires ne sont pas considérées comme telles en littérature ; les clichés et les images mortes, qui ont perdu leur fraîcheur stylistique, ne sont plus considérés comme des images par les stylisticiens.

L'image est un raccourci langagier très prisé par les écrivains et particulièrement par les poètes. En tant que produit artistique, elle répond à tous les critères des images artistiques : elle embellit les expressions, mais elle transmet aussi des informations.

Mode d'expression par excellence des poètes, l'image poétique est le résultat d'une attitude émotive du poète face à l'univers qui l'entoure et qu'il traduit dans un langage imagé qui rend une bonne adéquation entre la pensée du poète et la réalité qu'il veut présenter. Comme on le constate, deux attitudes régissent l'image poétique : la saisie des analogies dans la nature environnante et la forme expressive dans laquelle elles sont traduites. Cette forme expressive distingue les écrivains Africains des écrivains occidentaux.

Nous avons vu que les Africains, de par leur culture, vivent dans un monde où tout est symbole, où les mots, chargés de traduire la réalité, sont signes et sens en même temps, de véritables symboles. Cet aspect se reflète dans le langage poétique écrit dans lequel les mots nécessitent une lecture seconde pour rendre leur sens transparent. En effet, les images des textes poétiques écrits négro-africains se démarquent des images classiques par les formes expressives qui les portent. Bien qu'écrites avec des mots français, les référents auxquels renvoient ces formes langagières déroutent par la forte

connotation culturelle qui les caractérise. Elles relèvent non seulement de la nature des langues africaines qui sont descriptives, mais aussi de la grande influence de l'oralité traditionnelle africaine chez ces écrivains. Il arrive même, et la fréquence devient régulière, que l'on relève des expressions typiquement africaines dans les textes poétiques africains écrits. Cette option langagière s'explique par le fait qu'il n'existe pas d'équivalence sémantique de ces mots dans la langue française. Cette spécificité langagière des écrivains Africains trouve sa justification dans leur culture bicéphalique, bicéphalisme qui les amène à exprimer leur âme nègre, leur identité culturelle, en utilisant une langue d'emprunt : la langue du colonisateur.

Les sources d'inspiration des images de notre corpus, toutes relatives à l'univers socioculturel africain, témoignent de la bonne réception du message du repli sur soi-même et du retour à ses origines culturelles, tant prôné par les négritudiens. Ce repli sur soi est loin d'être un acte de renfermement sur soi et de rejet des autres cultures. Il rend compte tout simplement du désir de ces poètes dits de la deuxième génération de puiser désormais à leur terroir, de s'abreuver au suc de leur terroir africain et d'affirmer leur appartenance à la culture africaine qui est une culture à part entière. Il s'agit aussi pour eux, pour les plus traditionalistes, d'exploiter les aspects stylistiques de la poésie africaine. Ces préliminaires faits, venons-en à l'analyse proprement dite des images de notre corpus.

## DEUXIÈME PARTIE :

ÉTUDE ANALYTIQUE DES IMAGES  
DES ŒUVRES DU CORPUS

Après l'étude panoramique de l'image faite dans la première partie, partie essentiellement théorique, nous abordons, avec cette deuxième partie de notre travail, la phase pratique de l'analyse des images de notre corpus. Signalons tout de suite qu'il ne s'agit pas d'une étude comparative des images des trois recueils qui constituent notre corpus de base, mais plutôt d'une étude parallèle des images relevées dans nos trois œuvres poétiques de référence. Nous considérons donc les images dans leur ensemble comme un matériau à analyser.

Notre travail, faut-il le rappeler, a pour cadre la poésie négro-africaine de la deuxième génération. Cette spécificité culturelle à elle seule connote déjà les images sur lesquelles nous allons travailler : les poètes africains de la deuxième génération se caractérisant entre autres par leur encrage dans la tradition orale africaine, leurs images s'en verront fortement marquées. Notons toutefois que le sceau culturel ne modifie en rien l'aspect extérieur des images : quelle que soit la culture, et la civilisation, elles ont toutes les mêmes structures extérieures, les mêmes principes de formation.

Il est question, dans cette partie, de faire une étude analytique des images. Nous solliciterons, tout au long de cette partie, la méthode structuraliste pour l'analyse formelle des images et la méthode biobibliographique. Cette dernière nous sera d'un grand recours dans le décryptage des aspects culturels et/ou biographiques des auteurs de notre corpus, aspects qui auront influencé la création de leurs images poétiques.

Cette deuxième partie se scindera en trois chapitres : dans le premier chapitre, nous analyserons les images sous leurs aspects quantitatif et structural. Cette analyse nous permettra d'aborder l'étude des images de l'extérieur vers l'intérieur des oeuvres. Le second chapitre traitera de l'analyse des symboles du corpus. Nous rappelons que nous travaillons sur des textes poétiques, textes qui regorgent généralement d'images qui sont, pour la plupart, des symboles. Ce sera également le lieu de présenter les méthodes théoriques d'analyse de ces images symboliques. L'analyse exclusivement stylistique des images symboliques du corpus constituera l'intérêt du troisième chapitre. Nous y examinerons également leur aspect sémantique.

## CHAPITRE PREMIER

### PROFIL STYLISTIQUE DES TROIS AUTEURS DE RÉFÉRENCE ET DE LEURS ŒUVRES : ÉTUDE A PARTIR DU RELEVÉ QUANTITATIF DES IMAGES

Les critiques ont tendance à étudier les œuvres des auteurs africains de manière globale et généralisante, comme s'il n'existait pas de différence notable dans leurs écrits. Or en dehors de la thématique qui, pour des raisons historiques et pour des raisons de sensibilité propre à tous les poètes du monde (l'amour, l'angoisse existentielle, la mort, la nature, la beauté de la femme, ...), ils ont, chacun en ce qui le concerne, un choix langagier qui les distingue les uns des autres et qui constitue leur style propre. « Le style c'est l'homme » a-t-on souvent entendu dire. Les influences socioculturelles, politiques, religieuses ou de quelque ordre que ce soit ne sont ni vécues ni appréhendées de la même façon d'une personne à une autre. Chaque homme est donc unique en son genre, avec sa sensibilité et son caractère propres. Les écrivains ne peuvent donc, de ce fait, écrire de la même façon.

Notre corpus constitue d'ailleurs un exemple palpable de cette diversité scripturale des poètes Africains. A regarder de près chacun des recueils poétiques qui constituent notre corpus, l'on est frappé par la différence de style des auteurs : Eno Belinga, dans La prophétie de Joal frappe par l'hermétisme de son texte, si facile de lecture pourtant, et qui fait penser à

une poésie du signifié ; Pacéré Titinga, dans Quand s'envolent les grues couronnées se démarque par un langage hétérogène qui, en plus du langage classique, plonge constamment dans la tradition orale de son univers vital ; Zadi Zaourou dans Fer de lance II nous présente un texte foisonnant d'images variées dans un style qui renvoie également à la tradition orale de son terroir.

Les images que présentent les poètes du corpus répondent toutes au même principe de base de formation des images de toutes les cultures et civilisations du monde. Représentations faites sur la base d'analogie ou de contiguïté à partir de la réalité, elles sont fondées sur le sens des mots de manière à ressortir une bonne adéquation entre la pensée et la réalité que l'on veut représenter. Leur création est régie par des structures socioculturelles et stylistiques bien précises qui constituent leurs fondements. Au plan socioculturel, la création des images répond à des prédispositions personnelles internes du poète et à toutes les influences subies, fussent-elles proches ou lointaines. Au plan linguistique, certaines images émergent des modes de pensée par analogie, d'autres, à partir des modes de pensée par contiguïté.

Il sera question d'une analyse des images de notre corpus. Loin de nous la prétention de faire une analyse exhaustive de toutes les images du corpus. Deux points principaux articulent ce chapitre : l'analyse quantitative des images et leur analyse structurale.

## **I - ANALYSE QUANTITATIVE DES IMAGES DU CORPUS**

Les images sont le mode d'expression de prédilection des écrivains en général et des poètes en particulier. Elles occupent, de ce fait, une place capitale dans le texte poétique. Leur aspect structurel et leur fréquence d'apparition sont différents d'un auteur à un autre, tout comme il en est de même des sources d'inspiration qui constituent leur fondement socioculturel. Un relevé exhaustif des images de notre corpus nous situera sur l'angle quantitatif de notre matériau de base. Pour mener à bien nos investigations, nous avons scindé cette phase en deux grandes catégories : la nature des images et leurs sources d'inspirations. Dans le volet « nature des images », nous avons classé les images par modes de pensée, sachant que deux modes principaux de pensée régissent la formation linguistique des images à savoir les modes de pensée par analogie et les modes de pensée par contiguïté ? Nous avons ajouté à ce volet les images dites complexes. Il s'agit d'images qui présentent, dans leurs structures, des formes analogiques complexes (comparaisons et métaphores), des formes analogiques doublées de formes contiguës (métaphores métonymiques, métaphores synecdochiques) , et des images symboliques; dans le volet « sources d'inspiration des images », nous avons classé les images répertoriées par fondement socioculturel, sachant que les images prennent leur racine dans le moi profond du poète, ses joies, ses peines, les influences subies et les expériences vécues... Nous opterons pour une analyse par œuvre. Cette option présente l'avantage de faire voir une présentation quantitative des images par auteur. Cela nous permettra

également d'avoir une vue globale sur leurs profils psychologiques et idéologiques, profils qui influencent grandement leur imaginaire poétique. Les chiffres en fin de vers indiquent les pages auxquelles ont été relevées les images en question.

## **1 – Analyse quantitative des images dans La prophétie de Joal**

### **a) Nature des images**

#### **i) Modes de pensée par analogie**

##### Comparaisons (3)

Voici que vient comme chant de kora le temps des temps 24

Leur méchanceté brûle comme un feu dévorant 28

... l'excellence de leur élection qui est semblable à une mer sans rivage 45

##### Métaphores (3)

L'arche qui perce les nues 25

La cathédrale de pierre qui vole jusqu'aux étoiles 28

Le sommeil ressuscitera la voix de la prophétesse 35

#### **ii) Modes de pensée par contiguïté**

##### Métonymies (2)

Le vent de la colère soufflera/Dans les voiles la dispersion en pays lointain  
31

Le sommeil ressuscitera la voix de la prophétesse 35

### **iii) Images complexes**

#### Images mixtes (2)

Leur méchanceté brûle comme un feu dévorant 28

Le sommeil ressuscitera la voix de la prophétesse 35

#### **Symboles (5)**

Talents 28

L'arche qui perce les nues 25

Maison de Joal 24

Montagne d'Ifé 25

Le sanctuaire de Gorée 31

### **b) Sources d'inspiration**

#### - Religion chrétienne (5)

Talents 28

L'arche qui perce les nues 25

La cathédrale de pierre qui vole jusqu'aux étoiles 28

Le sommeil ressuscitera la voix de la prophétesse 35

La grande colère du maître/Eprouvera très profondément la maison de Joal  
30

#### - Culture africaine (3)

Voici que vient comme chant de kora 24

Maison de Joal 24

Montagne d'Ifé 25

#### - Nature (4)

##### *Univers marin*

L'arche qui perce les nues

Le sanctuaire de Gorée

Le vent de la colère soufflera/Dans les voiles la dispersion en pays lointain

... l'excellence de leur élection qui est semblable à une mer sans rivage 45

Le tableau ci-dessous récapitule les relevés effectués :

Nature des images						Sources d'inspiration des images			
Modes de pensée par analogie		Modes de pensée par contiguïté		Images complexes		Cult. Afr.	Pol.	Rel.	Nature
Comp.	Métaph.	Synec.	Méton.	Images mixtes	Symboles et autres images	3	2	3	univers marin
3	3	1	2	2	5				

Sur un texte poétique qui s'étend sur 22 pages, nous avons un ratio de 0.7 images par page pour les 16 images répertoriées. L'on est cependant surpris par le faible nombre d'images dans ce texte poétique d'un poète de grande envergure qu'est Eno Belinga. Le relevé montre une prédilection du poète pour les images complexes (7) (dont 5 symboles) et les images analogiques (6) (structures métaphoriques (3) et comparatives (3)). Les images complexes sont majoritaires (7) et dénotent de l'hermétisme qui caractérise ce texte poétique de structure apparemment simple. Les images contiguës sont également présentes, même si leur nombre est assez négligeable. Ce texte se laisse traverser par des images inspirées de la religion (5) (religion chrétienne et notamment des images faisant allusion à des scènes bibliques), de la culture traditionnelle africaine (3), de la politique (2) (impérialisme, traite négrière, politique africaine). Tous ces aspects laissent transparaître les influences idéologiques de l'auteur (influence politique, culturelle, religieuse, ...).

## **2 - Analyse quantitative des images dans Quand s'envolent les grues couronnées**

### **a) Nature des images**

#### **i) Modes de pensée par analogie**

##### - Comparaisons

Pourquoi ce bébé,/N'est-il pas/Mort,/Comme on meurt/Au biafra 33

##### - Métaphores

Nous avons classé dans cette rubrique, de façon indifférente, toutes les formes métaphoriques présentes dans le texte.

Le philosophe à la barbe de poussière 7

Devant cette tombe/Fermée sur/Mille larmes 8

Les oiseaux/Etaient carnivores 9

Les branches des arbres,/... N'inspiraient aucune pitié 9

Elle épousait/Un lion 14

Après les quelques coups de pioches/Sur ce sol/Qui n' pas encore bu 17

Pas une lueur/N'interceptait/L'appel circonscrit/Des lucioles 17

Des hippopotames/Grinçant des coras 28

C'étaient l'insouciance et l'aube,/Qui font claquer/Les grues couronnées  
28

Des prisons/Fermées dans les nuits 39

Noyées dans les sangs 39

Hantant les visiteurs,/ Que broient les insomnies 39

Mangeurs d'âmes 43

D'historiques ossements 48

Un des rares sourires/D'un cœur/Inespéré 49

Rivières sporadiques 61

Des aides interminables/Sur lesquelles/Fleurissent les cadavres exténués  
63

## **ii) Mode de pensée par contiguïté**

### - Métonymies (4)

Le Masque/Qui l'enfanta/Ne l'éleva pas 16

Des masques *gourounsi*/Dansent tous les quatorze juillet ! 25

Demain,/Tibo,/Un oiseau t'amènera/Aux sources des vies 30

Peut-on oser,/Oser utiliser,/Ce fil de la maison,/Pour appeler,/Les hommes de la Science? 32

### - Synecdoques (1)

Ton corps salira tous les draps de France 31

## **iii) Images complexes**

### - Images mixtes<sup>74</sup> (3)

Sa mère/Fut un masque importé 13

Son parent/Fut le bubale 13

Son parent/Fut le scorpion 13

### - Symboles (7)

La Terre du Fétiche 12

Dont les Rois eurent/Pour ancêtres/Des ouragans 13

Des Murs Maudits 26

Les grues/Couronnées 26

C'était/En mille neuf cent soixante huit 30

Nègre 35

Foulard de tête rouge 38

---

<sup>74</sup> Nous classons dans cette rubrique les métaphores métonymiques et synecdochiques et les images qui fusionnent les métaphores et comparaisons.

## **b) Sources d'inspiration**

### Politique (4)

Ton corps/Salira tous les draps de France 31

Au loin/Il y a des manguiers importés/Par les Pères des Missions 25

Des masques *gourounsi*/Dansent tous les quatorze juillet 25

Nègre 33

### Valeurs de l'Afrique traditionnelle (12)

La Terre du Fétiche 12

Dont les rois eurent/ Pour ancêtres/ Des ouragans 13

Il s'immolait/En recevant chaque ami 13

Sa mère/Fut un masque importé 13

Son parent/Fut le bubale 13

Son parent/Fut le scorpion 13

Le Masque/Qui l'enfanta/Ne l'éleva pas 16

Des masques *gourounsi*/Dansent tous les quatorze juillet 25

Des hippopotames/Grinçant des coras 28

Quand s'envolent, /Les grues / Couronnées 29

Mangeurs d'âmes 43

Quelques canaris de terre,.../Séparent des hommes/Qui se sont aimés 47

### Religion (1)

On nous a dit que nous étions,/Frères/En/Dieu ! 34

### Nature (7)

Le philosophe à la barbe de poussière 7

Devant cette tombe/Fermée sur/Mille larmes 8

Les oiseaux/Etaient carnivores 9

Les branches des arbres,/... N'inspiraient aucune pitié 9

Elle épousait/Un lion 14

Après les quelques coups de pioches/Sur ce sol/Qui n' pas encore bu 17  
Rivières sporadiques 61  
Son parent/Fut le bubale 13  
Son parent/Fut le scorpion 13  
Des hippopotames/Grinçant des coras 28  
Demain,/Tibo,/Un oiseau t'amènera/Aux sources des vies 30  
Des aides interminables/Sur lesquelles/Fleurissent les cadavres exténués  
63

Nous résumons ce relevé dans le tableau récapitulatif ci-dessous :

Nature des images						Sources d'inspiration des images					
Modes de pensée par analogie		Modes de pensée par contiguïté		Images complexes		Cult. Afr.	Pol.	Rel.	Nature		
Comp.	Métaph.	Synec.	Méton.	Images mixtes	Symboles et autres images	12	4	1	Univers sahel.	Faune flore	
1	17	1	4	3	7				5	8	

Du texte poétique Quand s'envolent les grues couronnées qui s'étend sur 61 pages, nous relevons un total de 33 images, soit un ratio de 0.5 images par page\*. Ce tableau nous permet de noter une abondance d'images analogiques (18) dont dix-sept (17) métaphoriques et des images complexes (10) (dont sept (7) images symboliques et trois (3) images mixtes), inspirées, pour la plupart, de la culture africaine (12) de la nature (13) et de la vie politique (4). Le nombre très négligeable d'images contiguës (5) favorise cette mise en exergue d'images analogiques et complexes (28 au total). L'abondance d'images inspirées des

\* Nous n'avons relevé qu'une seule fois les images qui apparaissaient de façon récurrente. Autrement dit, le nombre aurait été supérieur à celui présenté dans le tableau. Cette remarque concerne tous les relevés et par conséquent, tous les tableaux récapitulatifs dressés.

valeurs traditionnelles africaines et de la nature (univers sahélien et faune) dénote de l'attachement du poète à son univers culturel traditionnel. Quelques images inspirées de la politique (4) montrent tout de même l'intérêt que le poète porte à la chose politique. Bien qu'en nombre réduit, les sujets qu'elles évoquent sont loin d'être les moindres, si l'on s'en tient au relevé fait ci-dessus : l'impérialisme, la colonisation et ses conséquences néfastes sur la terre africaine, le racisme en terre européenne, la dégradation de la culture africaine, la décculturation des Africains... Toutes ces formes linguistiques de nature et d'influences diverses présentent, de façon quelque peu voilée, l'imaginaire poétique de Pacéré Titinga, et par ricochet, son profil idéologique politique.

### **3 – Analyse quantitative des images dans Fer de lance II**

#### **a) Nature des images**

##### i) Modes de pensée par analogie

##### - Comparaisons (1)

La sylve concave voilant tel un bandeau le regard du bourg 56

##### - Métaphores (70)

Le ciel si gras d'étoiles repues 9

Le rire de l'étoile 9

Les étoiles orphelines dont l'assemblée s'agite là 9

Du fond de mes siècles de haine 9

Le raide vertical rugissement de fauves 9

Je crucifierai leur christ à Pretoria 11  
Chante Dowré le dard de ma langue langue d'iguane 12  
Ombre à la voix de pigeon 12  
La folle légion des calaos venus des ventres du ciel 12  
Un ciel sans murmure 13  
Un ciel sans blessure 13  
... la longue coulée de mon chant 13  
La fine et douce perle de ma gorge fluée 14  
L'éblouissant mensonge 14  
Nul roi pour ma survie ne gaverait nulle étoile déjà si grasse d'étoiles  
orphelines 14  
Ils sont venus Dowré/Des rives de trahison 15  
Dans mon cœur l'orage infernal des flots outragés 19  
Mon burin de langue 20  
Surpris par une patrouille de fourmis-magnans 23  
Comme est borgne ton oreille 23  
Dévorons la nuit de victoire 28  
La foule frappée d'amnésie 29  
Nous avons dévoré une tranche de la nuit 31  
Pour la survie de ce peuple infirme 34  
Ces petits yeux infirmes 36  
Deux gravillons endeuillés dans l'orbite timide 36  
Légion de mouches tsé-tsé sur ma terre anémiée 39  
Légion de fourmis-lions sur le foie de ma terre en gésine 39  
Dans mon cœur des larmes de sang 40  
Son long gosier héberge la tempête aveugle 41  
...la suprême occasion de vêtir d'un bleu perpétuel son ciel rouge 41  
L'étoile rouge qui folâtrait en Chine 42  
Ma main qui gifle un tank 42  
La terre grasse 42  
La peine liquide de mon peuple 42  
Je suis le détour des sentiers qui te mène au lieu du crime 43  
Je suis le robinet d'eau potable... 43

L'étoile de feu 44  
L'étoile de larmes 44  
L'étoile-fœtus 44  
Semeurs de vérité 45  
Que je caresse enfin le ventre du siècle 46  
Je veux de mon chant, larme du barde 46  
Savourez ma colère 46  
J'ai vu, ..., leurs pagaies labourer les mers ténébreuses 46  
Leurs barques folles 46  
Leurs pagaies folles 46  
J'ai vu leurs barques mugir 46  
Je suis moi le vieux crabe réserve de dents et de tenailles tenaces 52  
... dans ce borborygme où seuls surnagent leurs regards sur pilotis 52  
Ma parole, Dowré, l'orage inflammable surgi de mon gosier 53  
Savourez ma querelle implacable 54  
Libellules aux hanches de guêpes maçonnes 55  
Votre joie qui roucoule 55  
Là sous tes yeux vos yeux infirmes  
Vertigineux dialogue de l'orteil et du pouce 58  
Flammes sonores 58  
Des vautours à mandibules de fourmis-magnans 58  
Cette paix horrible ténia qui roucoule dedans le boyau famélique de mon  
peuple 59  
Le ventre du soleil 60  
C'est moi l'étoile insoumise 63  
L'étoile au regard de sang 64  
L'étoile au regard félin 64  
Le rire des grenades 69  
Les rires des grenades 69  
La grenade au rire funèbre 69  
Triste temps que le temps d'un triomphe agonisant 70  
Il a cligné de l'oreille le soleil immobile 70  
Il a plissé le front le soleil 70

L'étoile féline

ii) Modes de pensée par contiguïté

Métonymies (1)

Mon œil les dénombre 9

iii) Images complexes

Images mixtes (4)

Justiciers au front de silex 40

Mon peuple sa fleur neuve assise comme un bouddha pétrifié dans une  
pierre d'Asie 29

Ce nez de déraison comme un poing mal formé 36

J'ai vu leurs pagaies saluer comme des bras ivres... 47

Symboles et autres images complexes (8)

Je crucifierai leur christ à Pretoria 11

Arbre-sonore-chacun-croit-que-nul-génie-ne-l'habite 12, 51

Coq-horloge-vivante-et-crétée 18

Dowré/jambe-de-plomb-et-cervel-de-plâtre-Dowré 28

...la suprême occasion de vêtir d'un bleu perpétuel son ciel rouge 41

L'étoile rouge qui folâtrait en Chine 42

Fer de lance 49

Ils s'acharnent sur la carcasse délabrée du pachyderme 58

Le rire-éclair-et-tonnerre 72

## **b) Sources d'inspiration**

- Nature humaine (32)

Justiciers au front de silex 40

Ce nez de déraison comme un poing mal formé 36

J'ai vu leurs pagaies saluer comme des bras ivres... 47

Mon œil les dénombre 9

Le ventre du soleil 60

Le rire des grenades 69

Les rires des grenades 69

Il a cligné de l'oreille le soleil immobile 70

Il a plissé le front le soleil 70

Là sous tes yeux vos yeux infirmes

Vertigineux dialogue de l'orteil et du pouce 58

La peine liquide de mon peuple 42

Je suis le robinet d'eau potable... 43

L'étoile de larmes 44

L'étoile-fœtus 44

Que je caresse le ventre du siècle 46

Je veux de mon chant, larme du barde 46

Savourez ma colère 46

... dans ce borbier où seuls surnagent leurs regards sur pilotis 52

Ma parole, Dowré, l'orage inflammable surgi de mon gosier 53

La fine et douce perle de ma gorge 14

Comme est borgne ton oreille 23

Pour la survie de ce peuple infirme 34

La foule frappée d'amnésie 29

Ces petits yeux infirmes 36

Deux gravillons endeuillés dans l'orbite timide 36

Dans mon cœur des larmes de sang 40

Son long gosier héberge la tempête aveugle 41

Le rire de l'étoile 9

La longue coulée de mon chant 13

La fine et douce perle de ma gorge 14

Comme est borgne ton oreille 23

### Univers marin ( 3 )

J'ai vu leurs pagaies labourer les mers ténébreuses 46

J'ai vu leurs barques mugir 46

J'ai vu leurs pagaies saluer comme des bras ivres... 47

### Faune (12)

Le raide vertical rugissement de fauves 9

Chante Dowré le dard de ma langue langue d'iguane 12

Ombre à la voix de pigeon 12

La folle légion des calaos venus des ventres du ciel 12

Surpris par une patrouille de fourmis-magnans 23

Légion de mouches tsé-tsé sur ma terre anémiée 39

Légion de fourmis-lions sur le foie de ma terre en gésine 39

Libellules aux hanches de guêpes maçonnes 55

Des vautours à mandibules de fourmis-magnans 58

Cette paix horrible ténia qui roucoule dedans le boyau famélique de mon peuple 59

L'étoile au regard félin 64

L'étoile féline

### Les astres (20)

Le ciel si gras d'étoiles repues 9

Le rire de l'étoile 9

Les étoiles orphelines dont l'assemblée s'agite là... 9

Un ciel sans murmure 13

Un ciel sans blessure 13

Nul roi pour ma survie ne gaverait nulle étoile déjà si grasse d'étoiles  
orphelines 14

Légion de fourmis-lions sur le foie de ma terre en gésine 39

...la suprême occasion de vêtir d'un bleu perpétuel son ciel rouge 41

L'étoile rouge qui folâtrait en Chine 42

La terre grasse 42

L'étoile de feu 44

L'étoile de larmes 44

L'étoile-fœtus 44

Le ventre du soleil 60

C'est moi l'étoile insoumise 63

L'étoile au regard de sang 64

L'étoile au regard félin 64

Il a cligné de l'oreille le soleil immobile 70

Il a plissé le front le soleil 70

L'étoile féline

#### - Politique (4)

Je crucifierai leur christ à Pretoria 11

L'étoile rouge qui folâtrait en Chine 42

La peine liquide de mon peuple 42

Ces vautours à mandibules de fourmis-magnans.../s'acharnent sur la  
carcasse délabrée du pachyderme (58)

Cette paix horrible ténia qui roucoule dedans le boyau famélique de mon  
peuple 59

#### - Valeurs traditionnelles africaines (8)

Chante Dowré le dard de ma langue langue d'iguane 12

Ombre à la voix de pigeon 12

Je veux de mon chant, larme du barde 46

Ma parole, Dowré, l'orage inflammable surgi de mon gosier 53

Arbre-sonore-chacun-croit-que-nul-génie-ne-l'habite 12, 51

Coq-horloge-vivante-et-crétée 18

Dowré/jambe-de-plomb-et-cervel-de-plâtre-Dowré 28

Le rire-éclair-et-tonnerre 72

Nous retrouvons, en tableau récapitulatif, le relevé statistique des images répertoriées dans Fer de lance II.

Nature des images						Sources d'inspiration des images					
Modes de pensée par analogie		Modes de pensée par contiguïté		Images complexes		Cult. Afr.	Pol.	Nature			
Comp	Métaph.	Synec.	Méton.	Images mixtes	Symboles et autres images	8	5	Astres	Faune	Forêt	Homme
1	70	0	1	4	9			20	12	4	32

Les 64 pages sur lesquelles s'étend le texte poétique Fer de lance II présentent 85 images, soit un ratio de 1.3 image par page. C'est un texte foisonnant d'images. Les images dominantes sont les analogiques (71) et particulièrement les métaphores (70) qui représentent plus de 80% de la totalité des images recensées dans tout le texte poétique. Elles sont suivies en nombre par les images complexes (13) parmi lesquelles on compte huit (9) symboles. Les images contiguës sont en nombre insignifiant (1 image métonymique). Ce relevé quantitatif de la nature des images laisse transparaître un texte poétique regorgeant d'une pléthore d'images. La source d'inspiration la plus prisée se trouve être la nature (68 images inspirées de la nature), avec une prédilection étonnante pour les images inspirées du corps humain (32) et des astres (20). La faune qui présente un autre choix d'inspiration (12), est représentée par

des oiseaux prédateurs, des bêtes féroces et des animaux qui se caractérisent par leur agressivité ; ce qui donne au texte l'impression de baigner dans une atmosphère de violence. Certaines images sont inspirées des valeurs traditionnelles africaines (8), en l'occurrence l'oralité ; ce qui traduit l'enracinement du poète dans la tradition orale africaine. Cinq (5) images sont inspirées de la politique ; elles rendent compte de l'intérêt que porte l'auteur sur la politique.

#### **4 – Tableaux récapitulatifs**

Nous reproduisons ci-dessous, ces trois tableaux en un seul, avant d'en faire une présentation condensée qui nous donnera de mieux apprécier les récurrences et les occurrences chez ces trois poètes.

Tableau récapitulatif du relevé quantitatif des images dans les trois recueils poétiques du corpus

<b>ENO BELINGA</b>											
<b><u>La prophétie de Joal</u></b>											
<b>Nature des images</b>						<b>Sources d'inspiration des images</b>					
Modes de pensée par analogie		Modes de pensée par contiguïté		Images complexes		Cult. Afr.	Pol.	Rel.	Nature		
Com p.	Métaph .	Synec.	Méton.	Images mixtes	Symboles et autres images	3	2	3	univers marin		
3	3	1	2	2	5				4		
<b>PACERE TITINGA</b>											
<b><u>Quand s'envolent les grues couronnées</u></b>											
<b>Nature des images</b>						<b>Sources d'inspiration des images</b>					
Modes de pensée par analogie		Modes de pensée par contiguïté		Images complexes		Cult. Afr.	Pol.	Rel.	Nature		
Comp .	Métaph h	Synec.	Méton	Images mixtes	Symboles et autres images	12	4	1	Univers sahel.	faune	
1	17	1	4	3	7				5	8	
<b>ZADI ZAOUROU</b>											
<b><u>Fer de lance II</u></b>											
<b>Nature des images</b>						<b>Sources d'inspiration des images</b>					
Modes de pensée par analogie		Modes de pensée par contiguïté		Images complexes		Cult. Afr.	Pol.	Nature			
Comp	Métaph h.	Synec .	Méton.	Images mixtes	Symboles et autres images	8	5	Astres	Faune	Forêt	Hom me
1	70	0	1	4	9			20	12	4	32

Nous les résumons dans le tableau condensateur ci-dessous:

	Nature des images						Sources d'inspiration des images						
	Modes de pensée par analogie		Modes de pensée par contiguïté		Images complexes		Cult afr	Pol	Rel	Nature			
	Comp	Métaph.	Synec.	Mét.	Images mixtes	Symb. et autres images				Astres	Faune flore	univers	Homme
<b>Eno</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>3</b>			<b>Marin</b>	
<b>Pacéré</b>	<b>1</b>	<b>17</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>7</b>	<b>12</b>	<b>4</b>	<b>1</b>		<b>8</b>	<b>Sahel</b>	
<b>Zadi</b>	<b>1</b>	<b>70</b>	<b>0</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>9</b>	<b>8</b>	<b>5</b>		<b>20</b>	<b>12</b>	<b>Forêt</b>	<b>32</b>

Tableau condensateur du relevé quantitatif des images dans les trois recueils poétiques du corpus.

Abréviations :

Cult. Afr. : Culture africaine

Pol. : Politique

Rel. : Religion

Comp. : Comparaisons

Métaph. : Métaphores

Synec. : Synecdoques

Mét. : Métonymies

Symb. : Symboles

Ce tableau condensateur met en exergue les différentes répartitions des images par texte et donc par auteur. Dans

l'ensemble, on note une prédilection des poètes de référence pour les images métaphoriques et les symboles. La métaphore est le mode de pensée par excellence des poètes en général, à cause du rendement stylistique qu'elle produit et de la qualité des images qu'elle offre. La prédominance des métaphores est observée chez Zadi (70) et Pacéré (17). Le pourcentage de symboles est plus élevé chez Eno Belinga (0.3) par rapport à Pacéré Titinga (0.2) et Zadi Zaourou (0.1).

L'on est quelque peu surpris du nombre si réduit de métaphores chez Eno Belinga (3), nombre qui contraste, si l'on ne s'abuse, avec la densité de son œuvre. Mais cette surprise s'estompe quand on réalise que l'œuvre La prophétie de Joal est une poésie du signifié, une poésie initiatique qui ne s'embarrasse pas d'images. On se rend d'ailleurs compte que les symboles y dominent (5 symboles sur un total de 16 images répertoriées, soit un ratio de 0.3).

La comparaison quant à elle fait piètre figure dans ce relevé. Cela se justifierait peut-être par le fait qu'elle agit de l'extérieur alors que la parole des poètes est intégrationniste, ce qui correspond mieux avec la métaphore qui est d'ailleurs leur mode d'expression par excellence. Dans la comparaison, en effet, chaque aspect (comparant et comparé) garde son autonomie et n'est qu'un renvoi pour apprécier, de façon laudative ou dépréciative, la réalité concernée.

Les images contiguës sont quasi inexistantes. Le mode de pensée par contiguïté est un parent pauvre de la poésie.

Deux sources d'inspirations reviennent de façon régulière chez les trois poètes : la culture traditionnelle africaine et la

politique. La régularité des images inspirées des valeurs traditionnelles africaines (tradition orale, culte de la culture traditionnelle africaine, ...) et de la politique (conséquences de la politique coloniale en Afrique, traite négrière, Impérialisme, ...) témoignent de l'importance qu'accordent nos poètes à une thématique variée et engagée. Les images inspirées de la nature et de la religion ne font leur apparition que chez deux auteurs sur trois. Pour ce qui est des images inspirées de la nature, les sources d'inspiration varient d'un auteur à un autre.

Après cette étude quantitative des images du corpus, venons-en à leur analyse structurale.

## **II - ANALYSE STRUCTURALE DES IMAGES DU CORPUS**

Nous faisons ici une analyse structurale globale des images des trois recueils de référence. Nous ne prétendons pas faire l'analyse structurale de toutes les images des trois œuvres poétiques de notre corpus. Elle s'en trouverait lassante et ferait montre de remplissage, une même structure pouvant avoir plusieurs présentations chez chacun des trois recueils. Notre intention est de donner une présentation des différentes structures présentes dans les textes de référence. Il s'agit de les montrer par échantillonnage.

Pour mener à bien cette analyse, nous avons scindé les images en deux grandes catégories : les images simples ou micro-images qui englobent les métaphoriques simples, les comparaisons, les métonymies et les synecdoques, et les images complexes ou macro-images dans lesquelles nous traitons des images à structures complexes telles que les structures mixtes

qui jumellent les comparaisons et les métaphores, les métaphores métonymiques et les métaphores synecdochiques. A ces structures mixtes, nous avons joint les symboles.

## **1 – Les images simples**

Les images simples se réalisent dans les structures classiques correspondant aux principes élémentaires de formation des images. Leurs référents sont facilement perceptibles et compréhensibles. Elles présentent des structures syntaxiques simples et sont facilement compréhensibles dans la phrase ou le vers qui les porte. Nous distinguons parmi les images simples les images à structure comparative, synecdochique et métaphorique.

### **a – Les images à structure métonymique et synecdochique.**

Les images synecdochiques sont celles pour lesquelles les poètes expriment leurs pensées en désignant une partie d'un objet par cet objet tout entier ou encore en désignant un objet tout entier pour une de ses parties. Quant aux images métonymiques, elles opèrent sur des rapprochements dans lesquels le contenu est désigné par le contenant ou vice-versa. La recherche de ce type de structures d'image chez les poètes n'est pas de toute évidence, les rapports de contiguïté n'étant

pas très prisés en poésie. Nous avons cependant relevé quelques unes. Dans Césarienne<sup>75</sup>

« *Dis au firmament que mon oeil les dénombre* » p.9

Dans cet extrait que nous propose Zadi Zaourou nous avons une image de structure synecdochique. En effet, le poète se représente par son œil, l'œil faisant partie de son corps. En se représentant par son œil, le poète désigne de façon indirecte l'élément visuel sur lequel il veut attirer l'attention du lecteur ou de l'auditeur au-delà de la désignation de sa personne. Ainsi, au lieu de dire : « Dis au firmament que JE les dénombre » qui est une formule pauvre parce que dénuée de style, a-t-il préféré « Dis au firmament que MON ŒIL les dénombre » qui rehausse d'une certaine façon le style expressif. JE et MON ŒIL font partie de la même isotopie, celle de l'être humain. Dans cet autre exemple, toujours de Césarienne :

« *Chantera ma bouche, Douré, ta main si belle à force  
de plaire* » p.13.

Nous sommes toujours dans la même isotopie de l'être humain. Ici, le poète se désigne également par une partie/un élément de son corps, à l'occurrence sa bouche. La bouche est reconnue comme l'organe du corps humain avec lequel l'on profère des paroles pour communiquer. Il s'agit ici bien sûr de la communication verbale. Partant de ce fait, la bouche ne peut que dire ce que le poète lui-même veut transmettre. La

---

<sup>75</sup> Nous préférons souvent, dans la suite de notre travail, le titre Fer de lance II qui est celui du texte poétique sur lequel nous travaillons, mais qui, toutefois, fait partie des textes poétiques du recueil Césarienne du même auteur.



rapides, répétés et réguliers, et de transposer cette image sur le terme repère dont il est question, « je ». Nous sommes en présence d'une image hyperbolique dans laquelle l'accent est mis sur l'attitude du terme repère « je tremblais ». Cette forme d'image est très fréquente chez les Africains dont la nature descriptive des langues amène à désigner leurs référents par la description d'autres éléments de la nature.

A la page 33 des Grues couronnées, nous avons un cas spécifique de comparaison :

*« Pourquoi ce bébé  
N'est-il pas  
Mort,  
Mort  
Comme on meurt  
Au Biafra ! »<sup>77</sup>*

*Pourquoi ce bébé n'est-il pas mort comme on meurt au Biafra*

↑
↑
↑
↑

Cé
valeur commune
mot de comparaison
Ca

La structure de cette image comparative est différente de la précédente. Nous avons bien entendu un terme repère (la mort du bébé), un terme imageant (la mort au Biafra), et un mot de comparaison (comme). Cependant, même si la mort est la même, nous nous rendons compte que le nominal « mort » qui constitue le terme imageant présente des particularités de par le complément locatif qui le spécifie « au Biafra ». Ce qui sert de

---

<sup>77</sup> Pacéré, Op. Cit., P. 33

déclie à l'apparition de l'image ici n'est pas la « mort », mais sa particularité dans ce cadre contextuel : « comme on meurt au Biafra ». Il s'agit d'une similitude de forme, de manière. Il faut donc d'abord décoder cette particule (Biafra) pour pouvoir comprendre l'analogie établie entre les deux termes rapprochés. Les connaissances géographiques et historiques nous font savoir que le Biafra est le nom d'une localité du Nigeria. Cette localité fut autrefois (1967-1970), le théâtre d'une guerre civile violente, cruelle et barbare qui opposa des peuples au Sud-est du Nigeria. Cette image comparative met donc en exergue la cruauté décriée de l'injustice sociale des hommes. Ce dernier élément est révélé par le contexte. Il s'agit donc d'une image appréciative et non d'une simple comparaison.

Zadi écrit quant à lui dans Fer de lance II :

« *Ce nez de déraison comme un poing mal formé : le poing du bravache en déroute.* »<sup>78</sup>

<u>Ce nez de déraison</u>	comme	<u>un poing mal formé</u>
↑	↑	↑
Terme repère	mot de comparaison	terme imageant

Nous avons les trois éléments principaux qui justifient la comparaison : un terme repère (Ce nez de déraison), un terme imageant (un poing mal formé) et le mot de liaison (comme). La compréhension de cette image ne peut se faire sans la saisie du sens du terme repère qui est ici de structure métaphorique. En effet, la déraison, tout comme la raison, est une faculté propre

---

<sup>78</sup> Zadi Zaourou, Césarienne, CEDA, P. 36.

aux êtres humains. Elle ne peut donc être attribuée sans intention poétique certaine à une chose ou à un objet. Il s'agit, en définitive, et par transfert sémantique, de la mise en exergue d'un nez irrégulier, d'un nez qui ne présente pas des contours normaux. Le terme repère et le terme imageant sont rapprochés par cette idée d'irrégularité qu'ils ont en commun. Cette comparaison de Zadi, qui donne une image quelque peu comique, met en présence une similitude de forme facilement repérable entre le nez indiqué par le déictique « ce » et l'image faite par l'aspect descriptif donné par un poing mal formé. Au-delà de cette image comparative, l'effet comique s'accroît dans la suite de la phrase qui qualifie encore l'attitude de celui qui forme le poing : un « bravache en déroute », un faux courageux. Tous ces éléments donnent à mieux voir l'image d'un nez hideux et répugnant. L'aspect descriptif est toujours visible dans cette structure imagée.

Eno Belinga écrit quant à lui dans La prophétie de Joal :

« *Leur méchanceté brûle comme un feu dévorant* »<sup>79</sup>

<u>Leur méchanceté</u>	<i>brûle</i>	<i>comme</i>	<u>un feu dévorant</u>
↑	↑	↑	↑
Terme repère	valeur commune	mot de comparaison	terme imageant

Cette phrase renferme une double image. La première image qui est métaphorique, émane du verbe « brûler » qui appartient à une isotopie différente de celle du nominal « méchanceté » ; et la seconde image, qui est une comparaison, se dévoile par la structure classique qui préconise l'existence d'un terme repère,

---

<sup>79</sup> Eno Belinga, La prophétie de Joal, CLE, Yaoundé, 1975, P. 28.

d'un terme imageant et d'un mot de liaison. Le rapprochement comparatif de la « méchanceté » et du « feu dévorant » s'effectue dans le verbe « brûler » qui les lie. L'émergence de cette image est facilitée par l'image que l'on a de l'effet destructeur de la grande chaleur du feu, élément concret et donc beaucoup plus perceptible et plus évocateur et de celui de la méchanceté, élément abstrait, qui est un élan intérieur destructeur, un acte de cruauté et de nuisance. Elle met en exergue le degré de cruauté des innommés représentés ici par le pronom personnel « leur ». Elle permet également de mieux comprendre la pensée du poète sur ce caractère négatif particulier de ces innommés dont il est question et les effets dévastateurs de la méchanceté.

### **c - Les images à structure métaphorique.**

Elles sont les plus nombreuses. La métaphore se trouve d'ailleurs être la forme langagière imagée la plus prisée des poètes. Elle est un trope qui fait partie du langage comparatif et dont la puissance expressive est un élément essentiel de la poésie ; ce qui justifie son choix par les poètes. C'est le mode de pensée par excellence des poètes à cause de son côté condensant et expressif. La métaphore un mode de pensée par analogie qui fonctionne sur le principe de l'accumulation de valeurs sémantiques sur un élément donné. Elle permet de mettre à jour une idée particulière du poète de façon imagée. Elle procède par substitution analogique, par transfert de sens entre deux termes dont un au moins doit être concret : celui que l'on veut évoquer et celui qui sert de repère. Lorsque les deux termes sont présents dans la structure métaphorique, l'on

parle de métaphore in praesentia. Mais il arrive qu'un seul des deux termes soit représenté ; le second est sous entendu par le contexte. On parle alors de métaphore in absentia.

Les métaphores sont de formes et de structures très variées. L'inventaire des métaphores des œuvres du corpus, nous a permis de les regrouper en deux catégories à savoir les métaphores simples et les métaphores complexes. Nous commençons par les métaphores simples. Signalons que nous ne travaillons que sur quelques cas des métaphores du corpus. Nous analyserons les métaphores complexes plus loin dans ce même chapitre, c'est-à-dire au point réservé aux images complexes. Parmi les métaphores simples nous relevons les métaphores nominales, les métaphores verbales, les métaphores adverbiales et les métaphores adjectivales. Elles se remarquent par la simplicité de leurs structures. Les métaphores complexes se distinguent, quant à elles, par leur complexité structurale. Nous mettons également dans cette dernière catégorie les métaphores symboliques.

### **i) Les métaphores nominales**

Ce sont celles qui se réalisent sur des nominaux. Certaines rapprochent exclusivement des termes concrets, tandis que d'autres rapprochent concrets et abstraits. Elles se présentent sous plusieurs structures.».

#### **- Les structures déterminatives (avec prépositions) GN+ PREP + GN**

Nous analysons ici les métaphores nominales reliées par une préposition. Cette structure syntaxique de la métaphore

consiste à mettre les deux termes rapprochés en rapport de complémentarité déterminative, l'un à l'autre.

A la page 31 de La prophétie de Joal, nous lisons :

*Le vent de la colère soufflera*

*Dans les voiles la dispersion en pays lointain*

*Le vent*      *de*      *la colère*  
↑                    ↑                    ↑  
GN    +    PREP    +    GN

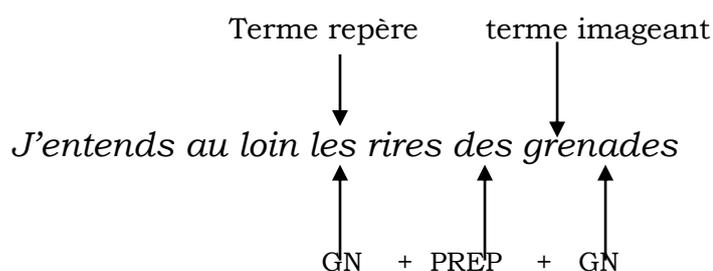
L'image métaphorique dans ce distique naît du rapprochement fait entre « le vent », terme concret et « la colère », terme abstrait, par un point commun qui les relie : une manifestation violente . Nous sommes en présence d'une structure métaphorique in praesentia à cause de la présence du terme repère et du terme imageant deux termes. Les caractéristiques de la colère sont attribuées au vent afin de mieux ressortir la violence qui caractérise son action.

Zadi nous en propose également dans Fer de lance II. Dans cet exemple tiré de la page 40

Terme repère    terme imageant  
↓                    ↓  
*Dans mon cœur des larmes de sang*  
↑                    ↑                    ↑  
GN    +    PREP    +    GN

Nous avons un cas de métaphore in praesentia dans laquelle les deux termes rapprochés, les larmes et le sang, sont concrets. Le rapprochement a été rendu possible par la caractéristique commune qu'ont les larmes et le sang non seulement de goutter, mais aussi de signaler une douleur quelconque. Les larmes traduisent très souvent, mais pas toujours, l'expression d'une douleur profonde ; les gouttes de sang qui perlent sont la manifestation d'une coupure exercée sur un corps ; donc un acte qui provoque également une douleur plus ou moins vive. Cependant, replacé dans le contexte, on se rend compte qu'il ne s'agit pas d'un écoulement oculaire quelconque. Cette structure métaphorique met donc en exergue la douleur, une souffrance pénible. Tous ces éléments permettent de dire que cette métaphore affective met en exergue l'immensité de la douleur que vit le poète.

A la page 69 de Fer de lance II, nous lisons :



Cette métaphore in praesentia met en rapport deux termes concrets d'isotopies différentes : les rires et les grenades. Ils sont reliés par un point commun à l'occurrence le son saccadé émis par chacun d'eux. Le rire est la manifestation d'une expression de gaieté qui se caractérise par des contractions du visage accompagnées d'expirations plus ou moins saccadées et

bruyantes ; les grenades, qui relèvent de l'isotopie des armes de guerre, sont des projectiles qui, lorsqu'ils explosent, font un bruit assourdissant. Plus elles sont nombreuses, plus le bruit se fait saccadé. Par cette métaphore auditive qui naît de la superposition de ces deux bruits, il s'agit d'une image humoristique par laquelle le poète met en évidence l'éclat du bruit causé par la détonation successive de plusieurs grenades qui renvoie à un contexte de guerre, bruit qu'il tourne au ridicule en le rapprochant du bruit causé par le son saccadé d'un éclat de rire qui traduit plutôt la gaieté.

### - Les structures appositives (GN/GN)

Nous abordons ici les métaphores dites appositives. Dans ce cas de structure d'images métaphoriques, les deux termes se suivent directement dans la phrase sans l'aide d'outil linguistique. Par exemple dans ce vers de Zadi :

« Je veux de mon Chant larme du barde, féconder ma  
*terre* »<sup>80</sup>

L'image métaphorique naît ici du rapprochement que le poète fait entre « Chant » et « larme du barde ».

Je veux de mon Chant larme du barde...

↑  
GN

↑  
GN

Terme repère      terme imageant

La larme est souvent un signe extérieur d'une émotion forte, généralement douloureuse. Suivie dans ce vers par le complément déterminatif « du barde », la « larme du barde »

---

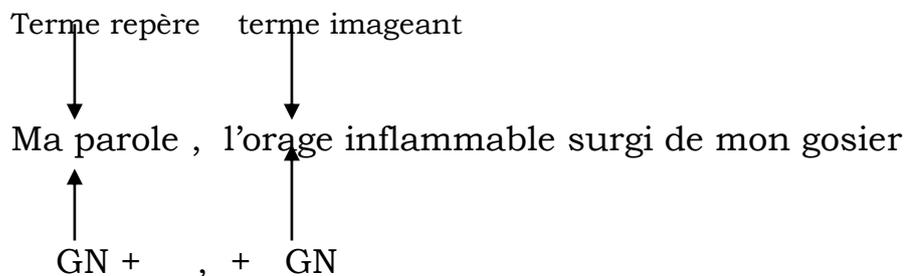
<sup>80</sup> Zadi Zaourou, Op. Cit., P. 46.

traduit la vive émotion que vit le poète chanteur qu'est le barde pendant ses prestations. A travers cette identification métaphorique révélée dans cette structure appositive de la métaphore, le poète met en exergue la peine, la douleur vive de laquelle émerge ce Chant qui n'est autre que le poème, parole du poète pour son peuple dont il est le défenseur.

Parfois, le terme repère et le terme imageant sont séparés par une virgule. Nous en avons un exemple avec cet extrait de Fer de lance II :

« *Ma parole, Douré*  
*L'orage inflammable surgi de mon gosier* »<sup>81</sup>

Nous avons ici une métaphore appositive dans laquelle les deux termes rapprochés sont séparés par une virgule :



Zadi nous propose dans ce vers une métaphore appositive dans laquelle il relève une analogie entre la parole surgie de sa bouche (le poème) et un « orage inflammable ». Le rapprochement analogique entre ces deux pôles est rendu possible par l'attribution des effets que produit l'orage sur la mesure et l'effet que produit la parole du poète sur les consciences des hommes.

---

<sup>81</sup> Zadi Zaourou, Op. cit, P. 53.

La compréhension de cette image passe par le décodage des différents pôles métaphoriques à savoir « parole » et « orage inflammable ». L'orage au sens premier du terme désigne une perturbation atmosphérique violente accompagnée de rafales de vents et d'averses et souvent de phénomènes électriques. L'on devine alors la décharge d'énergie et la puissance dévastatrice que peut dégager un orage. En faisant le rapprochement entre ces deux éléments d'isotopies différentes, le poète met en évidence l'influence de la parole des poètes, ou des messages qu'ils véhiculent, sur les consciences endormies qu'ils réveillent et bousculent par des mots parfois violents.

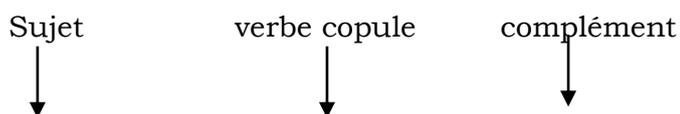
**- Les structures copulatives (GN + (copule) + ADJ ou GN)**

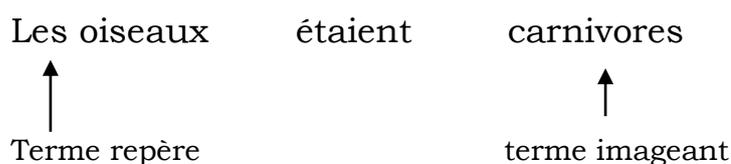
Nous abordons ici les métaphores nominales présentant des structures identificatrices par la présence de la copule. Elles présentent la forme traditionnelle d'une proposition : sujet – verbe – complément. Les métaphores à structure copulatives sont généralement in praesentia : les deux termes rapprochés (le terme repère et le terme imageant) sont présents dans l'énoncé.

Pacéré nous en propose un exemple à la page 9 de Quand s'envolent les grues couronnées :

*Les oiseaux  
Étaient carnivores !*

Nous avons ici un cas de métaphore avec une structure classique de proposition :





Nous avons, dans cet exemple, un cas de métaphore in praesentia par la présence des deux termes rapprochés à savoir le terme repère (les oiseaux), et le terme imageant (carnivores). L'identification des deux termes est assurée par la copule (« étaient »). Il n'est cependant pas très évident de ressortir le point commun existant ces deux termes. L'adjectif « carnivore » est généralement employé pour désigner les animaux qui se nourrissent de chair ou de proies animales vivantes et non pour désigner les oiseaux. Par le rapport d'identification, les attributs des carnivores sont transposés, par transfert sémantique, sur le terme repère « oiseaux » par la présence de la copule qui établit un lien d'identification. La similitude viendrait alors de leur caractère à se nourrir de chair. Le terme repère « les oiseaux » acquiert une densité par la charge sémantique opérée sur lui et qui lui attribue les caractéristiques des animaux, pour mieux mettre en évidence leur férocité.

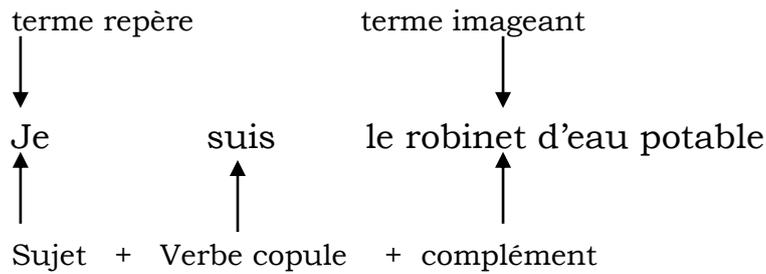
Zadi nous en propose une autre à la page 43 avec une structure plus ou moins similaire:

« *Je suis le robinet d'eau potable et nul ne saurait me  
bâillonner impunément.* »<sup>82</sup>

Nous ne retiendrons qu'un fragment de ce vers :

---

<sup>82</sup> Zadi Zaourou, Op. Cit., P. 43.



Dans cette analogie consciente et volontaire, le poète, représenté par le pronom personnel « je », s'identifie métaphoriquement au robinet d'eau potable par le trait commun qui est le caractère indispensable. L'eau potable est un élément vital impératif à une bonne santé, et par ricochet, à la vie. La source qui la procure doit de ce fait, être traitée avec beaucoup de considération. Le poète, représenté ici par le pronom personnel « je », est reconnu comme étant le porte-parole des peuples, la voix des sans voix, leur défenseur. Ainsi, l'identification métaphorique qui rapproche les deux termes, à savoir le sujet « je » et le complément « robinet d'eau potable », permet, par un transfert de sens qui charge sémantiquement le sujet « je » des attributs d'une source vitale, lui conférant un rôle de quelqu'un d'incontournable dans la société à cause de la mission qu'il exerce au sein de la société.

## **ii) Les métaphores verbales**

Les métaphores verbales sont celles qui se réalisent sur les verbes. Au plan structurel, elles ne présentent généralement qu'un seul des deux termes rapprochés, le terme repère. Le terme imageant est sous-entendu dans le verbe qui fait image et dévoilé par le contexte. La compréhension des métaphores

verbales nécessite la saisie du transfert de sens effectué sur le verbe employé. Nous en avons relevé à la page 63 des Grues couronnées de Pacéré Titinga :

*Des aides interminables*

*Sur lesquelles*

*Fleurissent des cadavres exténués*

p 63.

L'expression métaphorique sur laquelle nous nous appesantissons est

« fleurissent des cadavres exténués ».

Comparant implicite      terme repère

Seul le terme repère est présenté de façon explicite. Le terme imageant est sous-entendu dans le verbe « fleurissent » qui fait émerger l'image comparative. Cette métaphore met en rapport deux isotopies différentes : l'isotopie de la végétation et celle de la mort. Le rapport analogique qui s'établit entre eux est une similitude d'aspect. Il révèle une image créée par un nombre impressionnant de cadavres qui recouvrent le sol tel un champ de fleurs. Par la charge sémantique que véhicule le verbe sur lequel elle se réalise, cette métaphore visuelle traduit une étendue de cadavres dont l'aspect général est semblable à celui d'un champ de fleurs.

A la page 46 de Fer de lance II nous relevons :

*Car j'ai vu, moi, ...*

*leurs pagaies labourer les mers ténébreuses... z46*

Leurs pagaies labourer les mers ténébreuses

↑  
Terme repère

↑  
terme imageant

Cette métaphore met en rapport deux éléments concrets : le premier, le terme repère, est explicitement représenté et le second élément, le terme imageant, est représenté par le verbe qui caractérise son action : « labourer ». L'image de structure métaphorique, qui présente une similitude de mouvement, naît du rapprochement du mouvement des pagaies ramant sur la surface de la mer et de celui d'un outil agricole sur le sol.

Nous avons un autre exemple de métaphore verbale dans ce vers que propose Eno Belinga à la page 35 de La prophétie de Joal :

*Le sommeil ressuscitera la voix de la prophétesse E 35*

↑  
Comparé

↑  
comparant implicite

Le rapport métaphorique est effectué entre deux termes dont le premier, abstrait au départ, est concrétisé par la personnification que lui fait subir le poète ; le second, abstrait, est sous-entendu dans l'action du verbe sur lequel se réalise l'image métaphorique (ressuscitera). Leur sème commun est l'éveil. La particularité de cette image relève de sa structure qui

s'apparente à une oxymore, la résurrection s'opposant fondamentalement au sommeil de la mort.

### **iii) Les métaphores adjectivales**

Les métaphores adjectivales sont celles qui se réalisent au plan structurel sur les adjectifs, généralement les adjectifs qualificatifs. Elles sont très souvent directement liées aux nominaux qu'elles qualifient. Ici, un seul des deux termes rapprochés est clairement exprimé. Le second terme est représenté implicitement par une de ses caractéristiques dans l'adjectif sur lequel se réalise l'image métaphorique.

Nous avons un exemple à la page 14 de Fer de lance II :

*« Et voilà qu'il t'aveugle, l'éblouissant mensonge »*

Nous avons dans cet exemple une métaphore in absentia à cause de l'absence du comparant. L'image métaphorique émerge du rapprochement opéré entre l'état de cécité traduit par le verbe aveugler et la forte clarté du mensonge traduite par l'expression « éblouissant mensonge », sujet réel du verbe. La similitude entre les deux termes rapprochés est dans la perte de visibilité. En effet, l'adjectif éblouissant désigne quelque chose dont l'excès de brillance et de clarté peut empêcher toute bonne visibilité. En reconsidérant le contexte dans lequel cet adjectif qualifie le mensonge, Zadi a voulu, par cette image, ressortir un mensonge dont la subtilité empêche de voir la vérité.

« *Son long gosier héberge la tempête aveugle* »<sup>83</sup>

Cette image métaphorique nous met en présence de deux images analogiques, la première portant sur le verbe « héberger » et la seconde sur le syntagme nominal « tempête aveugle ». Le verbe « héberger » qui signifie « loger ou abriter provisoirement quelqu'un chez soi », s'utilise habituellement chez les êtres humains et ne peut donc normalement s'employer pour des organes quelconques en l'occurrence un gosier. Nous avons donc un cas de personnification. Par ailleurs, nous avons une autre image née du rapprochement fait entre la tempête, phénomène atmosphérique d'une grande violence et que le poète dote d'un trait animé par l'adjectif qualificatif « aveugle » qui le détermine et qui renvoie à un être privé de la vue ». En reconsidérant le contexte d'énonciation, ce vers de Zadi traduit l'image d'une parole violente encore en veilleuse dans la gorge du poète.

Dans cette image métaphorique que nous propose Zadi Zaourou à la page 67 de Fer de lance II et que nous relevons ci-dessous :

Triste temps que le temps d'un triomphe agonisant

↑                      ↑

Comparé                      comparant

Le transfert de sens se réalise au niveau du groupe adjectival « triomphe agonisant » dans lequel un trait animé (l'agonie) est attribué à un élément abstrait (le triomphe) pour

---

<sup>83</sup> Zadi, *Ibidem*, P. 41.

décrire le temps évoqué. Par ailleurs l'image générée par ce groupe adjectival est rehaussée par un oxymore. En effet, le triomphe qui est une manifestation glorieuse, présente dans ce contexte un aspect tout à fait opposé par la valeur de l'adjectif qualificatif qui lui est rattaché et qui traduit une action en déclin. Cette image métaphorique traduit alors le déclin croissant d'une victoire, sa fin très prochaine.

## **2 – Les images complexes**

Les images complexes se réalisent avec plusieurs images simples. Elles présentent une variété structurelle : elles peuvent être analogiques ou contiguës analogiques et contiguës. Elles aboutissent alors à des structures présentant des métaphore métonymiques, ou encore à des structures présentant simultanément des comparaisons et des métaphores. Elles peuvent se réaliser sur un seul mot, sur un vers, sur des vers entiers, ou encore s'étaler dans tous le texte par des particules symboliques. Elles peuvent être de structure nominale, verbale, ou adjectivale. De manière générale elles se composent de plusieurs images simples. Bien que de structure apparemment simple, leur référent n'est pas facilement perceptible. Nous ne pouvons donc les analyser ici comme nous l'avons fait avec les images simples. Ce sont des images de nature et de forme très variées comme nous le verrons avec les analyses des exemples tirés du corpus. Elles servent, de façon symbolique, les idées des poètes.

### **a) Les images mixtes (Comparaison + métaphore)**

Ce sont les images issues simultanément des structures métaphoriques et comparatives ou des structures métaphoriques et métonymiques ou synecdochiques dans le même vers ou dans la même phrase :

*« La foule, Douré,  
Mon peuple sa fleur neuve assise maintenant comme  
un bouddha pétrifié dans le silence éternel d'une  
pierre d'Asie ! »*

p. 29 Fer de lance II

Il s'agit d'une image complexe qui allie des images de structure métaphorique, aux images de structure métonymique et à une structure comparative. Cette image relève d'une grande complexité structurelle. Le terme métaphorique « fleur neuve », qui joue d'un côté le rôle de terme imageant, joue d'une autre côté celui de terme repère dans la structure comparative qui rapproche « fleur neuve » de « bouddha pétrifié dans le silence éternel d'une pierre d'Asie » reliés par le morphème de comparaison « comme » avec pour terme comparatif « assise ». Nous allons essayer de l'analyser en la fractionnant en deux fragments séparés par le mot de comparaison « comme ». Nous obtenons ainsi comme fragment n°1 :

*La foule, Douré, mon peuple sa fleur neuve assise maintenant*

Et comme fragment n° 2 :

*comme un bouddha pétrifié dans le silence éternel d'une pierre d'Asie.*

Considérons le fragment n° 1 :

*La foule, Douré, mon peuple sa fleur neuve assise maintenant*

↑  
terme imageant n°1

↑  
terme repère n°2    terme comparatif

Nous avons dans ce fragment deux images métaphoriques in absentia : la première se révèle sur le groupe nominal « *fleur neuve* » qui est d'isotopie étrangère à celle du contexte, et la deuxième sur l'adjectif « *assise* », épithète de « *fleur neuve* », et par conséquent, étrangère aussi à l'isotopie du contexte parce que rattachée à ce groupe nominal. « *Fleur neuve* » renvoie à la jeune pousse d'une fleur, au bourgeon qui est à son premier stade de développement, à la jeune plante, à la jeune fleur qui éclot à peine. Par analogie, en remplaçant cette image dans le contexte d'énonciation, cette image métaphorique renvoie à la jeune génération du peuple et donc à sa jeunesse, à l'avenir du peuple. Ne dit-on pas que la jeunesse est l'avenir d'un peuple, d'une nation ? La station assise/la position assise qu'adopte la jeunesse témoigne de son manque d'action. Un peuple actif et vivant est toujours debout et en mouvement et non assis, c'est-à-dire paresseux, sans ambition ; or la jeunesse de ce peuple est assise, et donc inactive. Cette image est relevée par l'image comparative du bouddha pétrifié que nous relevons dans le second fragment que nous reprenons ci-dessous :

Comme un bouddha pétrifié dans le silence éternel d'une pierre d'Asie.

Mot de comparaison    terme imageant n°2

Le morphème de comparaison « *comme* » laisse sous-entendre un rapprochement entre un terme repère, « *fleur neuve* », un terme imageant, « *un bouddha pétrifié dans le silence éternel d'une pierre d'Asie* » rapprochés par le terme comparatif « *assise* ». Ce rapprochement est rendu possible par la similitude d'attitude, en l'occurrence la station assise reconnue au bouddha, mais un bouddha pétrifié. L'adjectif qualificatif accentue l'idée d'immobilité, et renforce l'attitude d'inertie du bouddha désigné. Cette immobilité, cette inertie, sont renforcées par l'image métonymique du mutisme relevée dans le syntagme « *silence éternel d'une pierre d'Asie* ». La métonymie vient ici de l'exploitation faite du caractère silencieux reconnu à la matière qui/que constitue la pierre. Ainsi, le poète attribue à la « fleur neuve » du peuple, qui symbolise la jeunesse, les caractéristiques d'un bouddha pétrifié c'est-à-dire le mutisme, l'inertie, le manque de mobilité, et d'action. Les analogies ou les rapprochements que font les poètes ne sont pas des fruits de hasard. Ils sont intentionnés et sont fonction des objectifs précis. Le poète a voulu, par cette image complexe, caractériser l'attitude de la foule, son peuple constitué d'une jeunesse passive qui manque d'ambition, et par ricochet, plaindre le manque d'avenir de ce peuple qu'il fait sien.

Dans l'exemple ci-dessous que nous propose Pacéré, seul le terme imageant est présent dans l'énoncé. Le terme repère est sous-entendu par le contexte :

*Demain,  
Un oiseau s'envolera  
Par delà les terres et les eaux,  
Pour t'amener  
Vers  
Les apothéoses du septentrion !  
Demain, Tibo,  
Un oiseau t'amènera  
Aux sources de vie...*

Nous nous appesantirons sur deux vers particulièrement, qui présentent un parallélisme intégral syntaxique et sémantique et qui révèlent l'image métonymique de cette structure :

*Un oiseau s'envolera*  
*Un oiseau t'amènera*  
↑  
Terme imageant

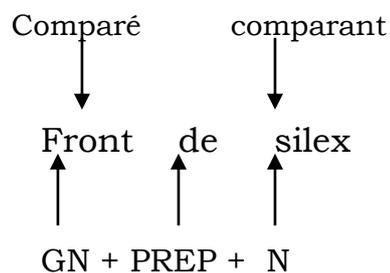
L'image métonymique se réalise sur le nominal « oiseau » duquel il est pris en considération une des caractéristiques principales qui est de s'envoler dans les airs, de parcourir de la sorte plusieurs contrées. On retrouve ici une similitude avec l'avion qui se déplace aussi dans les airs tel un oiseau. Le rapprochement est fait avec la caractéristique principale de l'avion qui est de s'envoler et de faire voyager dans les airs, d'être un moyen de déplacement des hommes entre des contrées lointaines. Le rapprochement a été rendu possible par la forme commune qu'ont l'oiseau et l'avion qui, lorsqu'il est haut dans le

ciel, ressemble à un oiseau. Il y a donc un transfert de sens dans cette utilisation métaphorique du nominal « oiseau ».

A la page 40, nous lisons :

*Et vous ! lions chauves du Djébel,  
Envahissez les chemins interdits,  
Justiciers au front de silex.*

Retient notre attention l'expression métaphorique « front de silex ».



Ce syntagme présente une structure complexe : « silex » qui joue le rôle de comparant dissimule, en fait une structure métonymique. Il s'agit d'un rapport d'inclusion. Cette image est construite à partir du rapprochement de deux termes d'isotopies différentes « front » et « silex », rapprochement rendu possible par le sème commun qui les relie : la dureté. En effet, le front, cette région antérieure du crâne allant de la naissance des cheveux jusqu'aux sourcils, se caractérise par la dureté due à sa constitution osseuse. Le poète a cependant voulu mettre en exergue cette dureté en lui attribuant les caractéristiques du silex, roche silicieuse très dure. Ainsi, replacé dans le contexte, le poète a voulu, par cette métaphore métonymique, rendre plus frappante et plus perceptible la rudesse, la dureté du front des « justiciers » qui ne sont autres que les « lions chauves du Djébel » nommés plus haut. Il y a donc ici une similitude

d'aspect entre les termes rapprochés à savoir l'objet évoqué, le front et l'objet repère le silex.

Nous avons d'autres exemples :

*J'ai vu leurs pagaies saluer comme des bras ivres  
leurs rires et sourires de retrouvailles...* Césarienne p.47

que nous schématisons :

*J'ai vu leurs pagaies saluer comme des bras ivres leurs rires*  
Terme repère    valeur commune    mot de comparaison    terme imageant

Avec cet extrait, nous avons un cas d'image complexe dans cette structure mixte avec métaphores et comparaison. De prime abord, la structure comparative apparaît avec ses éléments identificateurs : un terme repère (leurs pagaies), un terme imageant (des bras ivres), un terme comparatif ou valeur commune (saluer) et un mot de comparaison (comme).

Saluer : la similitude vient du mouvement des bras lors des salutations à distance, le balancement des bras levés et tendus allant de la gauche vers la droite ou de la droite vers la gauche, c'est selon, mouvement rapproché à celui des pagaies dans l'eau qui se balancent du haut vers le bas

Bras ivres : image métaphorique de type adjectival sur le morphème « ivres ». Rapprochement de mots d'isotopies différentes : bras et ivres, état d'ivresse, état dénué de toute logique dans le comportement du sujet Transfert de sens

Cependant, le transfert de sens opéré sur le terme imageant laisse transparaître une image métaphorique de type adjectival par la présence de l'adjectif « ivres » déterminant le nominal « bras ». Par ailleurs, nous constatons une personnification du comparé (pagaies)

La similitude est ici de mouvement dans les gestes des pagaies ramant et le balancement des bras.

### **b - Les métaphores métonymiques ou synecdochiques.**

Ce sont les structures métaphoriques dans lesquelles le terme repère est identifié de façon idéale au terme imageant. Il n'est cependant pas évident de relever une structure syntaxique exacte dans laquelle se réalisent ces images symboliques.

Certaines se réalisent sur un seul mot ou sur un groupe nominal qui n'apparaît qu'une seule fois dans le texte. C'est le cas de « Pretoria » dans Fer de lance II, page 11 où le poète écrit :

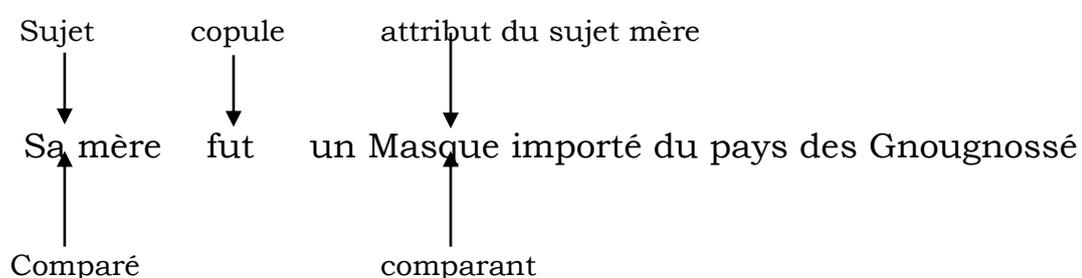
*« Je crucifierai leur christ à Pretoria »*

Cependant, leur seule évocation déclenche tout un processus intellectuel (psychologique) qui fait naître une image symbolique de nature historique. Ceci trouve sa justification par la charge sémantique et historique de « Pretoria », nom d'une ville sud-africaine à forte connotation historique dans l'histoire des Noirs. En effet, Pretoria est une ville de l'Afrique du Sud dans laquelle le régime ségrégationniste de l'apartheid.

D'autres se réalisent sur des vers entiers. L'exemple que nous relevons est tiré de la page 13 de Quand s'envolent les grues couronnées de Pacéré.

*Sa mère  
Fut un Masque importé  
Du pays des Gnougnossé*

Cet extrait présente une image de structure métaphorique, comme nous le voyons schématisé ci-dessous :



Nous sommes, de prime abord, en présence d'une métaphore copulative de par la présence de champs associés d'isotopies différentes, d'un côté celui de la mère et de l'autre celui du Masque, et qui sont reliés par la copule identificatrice « fut », copule qui permet le rapprochement des deux champs associés en rapport d'identification métaphorique. Il s'agit donc, au premier abord, d'une image de structure métaphorique in praesentia, le terme repère (« mère ») et le terme imageant (« masque ») étant représentés dans l'énoncé. Image identificatrice de la mère au Masque par l'entremise de la copule. Il n'est cependant pas évident de ressortir le point commun qui relie ces deux termes rapprochés dont les isotopies ne présentent aucun sème commun dans ce contexte

d'énonciation. Logiquement, rien ne les rapproche. Or le poète ne peut rapprocher des termes gratuitement. Le rapport métaphorique à lui tout seul ne suffit pas à rendre le sens symbolique du « Masque ». La motivation de ce rapprochement est donc à chercher ailleurs. C'est dans la culture traditionnelle de l'auteur que nous la trouvons.

Les connaissances socioculturelles nous font savoir que le Masque est le nom donné à tous les membres de la lignée des « Masques » en pays Gnougnossé. La mère génitrice du poète en faisant partie, est représentée de façon métonymique par le nom de sa lignée d'origine, la lignée des masques ; ce qui nous met face à une métaphore métonymique, bien que la structure de base de cette phrase soit celle d'une métaphore identificatrice. « Masque » dans ce contexte culturel désigne la lignée de laquelle est issue la « mère » évoquée. On comprend alors qu'il s'agit d'un emploi métonymique de « Masque », qui revêt de ce fait, une valeur symbolique. La structure métaphorique évoquée ci-dessus n'est qu'apparente. Elle voile la structure réelle, plus profonde de cet symbole. Les symboles métonymiques évoquent une chose par une autre en vertu d'un simple contact, comme c'est le cas dans cet exemple avec « le Masque » qui, dans la tradition africaine, représente l'esprit qui l'habite. En effet, Pacéré Titinga a utilisé ici une métaphore métonymique pour exprimer son idée. Cette symbolisation traduit un mode de nomination africaine dans lequel la désignation d'un référent dont le rang social ne permet d'être appelé nommément, se fait de façon indirecte. La « mère » est désignée par le nom de la lignée à laquelle elle appartient : désignation de la partie par le

tout. La valeur commune est donc dans la nomination « masque » qui désigne et la lignée et les membres qui en sont issus.

c) **Les symboles**

Ils sont de structures très variées.

Certains présentent des formes nominales simples. C'est le cas dans La prophétie de Joal

*les talents 24*

*Joal 24*

Dans Quand s'envolent es grues couronnées

*Termitières 26*

Dans Fer de lance II

*Le pachyderme 59*

D'autres présentent des formes de groupe nominal. Nous en relevons dans Fer de lance II

*L'étoile rouge 42*

*Les étoiles orphelines 9*

*L'étoile de Yénan 60*

Dans La prophétie de Joal

*Montagne d'Ifé 24*

*La cathédrale de pierre 28*

*L'arche qui perce les nues 25*

Et dans Quand s'envolent les grues couronnées

*Quand s'envolent/ Les grues/ Couronnées* 29

*Des Murs Maudits* 29

*Mil neuf cent soixante-huit* 31

*Le philosophe à la barbe de poussière* 52

D'autres images symboliques s'étalent dans tout le texte poétique, éparpillant des particules symboliques dont la saisie et la compréhension permettent de les dévoiler. C'est le cas des symboles tels que « Joal », et les « talents » dans La prophétie de Joal, le « fer de lance » dans Fer de lance II, l'envol des grues couronnées dans Quand s'envolent les grues couronnées, pour ne citer que ceux-là. Elles se déploient tout le long du texte poétique avec des particules symboliques éparses. Elles traduisent certes une idée que les poètes veulent transmettre ; seulement, leur compréhension nécessite des analyses des particules symboliques éparpillées dans le texte. Nous les avons étudiées dans le chapitre troisième de cette deuxième partie, réservé à l'analyse stylistique des images symboliques du corpus.

## **Conclusion du chapitre premier**

L'évaluation quantitative des images du corpus nous a permis de constater que les structures les plus prisées sont celles des images analogiques, et particulièrement de métaphores, qu'il s'agisse de métaphores simples ou de métaphores doublées d'une structure contiguïté. On retrouve la comparaison de façon sporadique chez ces poètes, comme chez tous les poètes en général, qui vouent une prédilection à la métaphore. Peut-être est-ce à cause de la différence qualitative des images produites par les métaphores ou encore parce est-ce parce que leur structure répondrait mieux à la nature elliptique et implicite de la poésie. En nous en tenant à leurs sources d'inspirations, nous constatons qu'elles présentent des domaines très divers de la réalité allant de la nature ambiante à la politique en passant par la religion et les valeurs traditionnelles africaines.

L'analyse structurale des images de notre corpus que nous avons faite nous a donné de constater la variété structurelle des images qu'elles soient de structures simples ou complexes.

Le relevé des images que nous avons fait dans les trois recueils qui constituent notre corpus est loin d'être exhaustif. Il présente toutefois l'avantage d'opérer une étude extérieure des images avant d'aborder leur analyse interne dans la suite des travaux.

Les symboles étant un peu plus complexes, nous ne nous y sommes pas vraiment attardé. Le symbole littéraire à lui seul

requiert une analyse à part entière. C'est la raison pour laquelle nous avons réservé un chapitre entier à son analyse dans le chapitre suivant.

## **CHAPITRE DEUXIÈME :**

### **THÉORIES ET APPROCHE DES IMAGES SYMBOLIQUES DU CORPUS**

Signalons tout de suite que nous nous appesantissons ici sur les images qui renvoient à des symboles. Le symbole est une chose qui représente autre chose en vertu d'un entendement collectif. Il est le langage par excellence des Africains dont la nature descriptive des langues amène à communiquer par des détours langagiers ou par des mots opaques. Ce langage est transposé dans les textes poétiques dans la formation des images, tremplin langagier par excellence des poètes. Mais le symbole n'est pas l'apanage des seuls Africains. Il est de caractère universel. En Europe, on le retrouve aussi dans des milieux des initiés et des mystiques.

Les symboles sont de nature et de forme très variées ; ce qui laisse supposer que leur encodage également ne se fait pas de la même façon. On constate au plan de l'herméneutique, que certains symboles sont plus hermétiques que d'autres. Tout est donc fonction de la poétisation que les poètes font du référent et du mode d'encodage auquel ils le soumettent pour aboutir à l'image qu'ils veulent créer ou la pensée qu'ils veulent communiquer.

Le premier point de ce chapitre sera axé sur l'analyse théorique du symbole. Le second point quant à lui, traitera de la symbolisation des images du corpus ; le troisième point

présentera les méthodes d'approche analytique des symboles qui facilitent leur décodage.

## **I – ANALYSE THÉORIQUE DU SYMBOLE**

Le concept de symbole, bien qu'utilisée couramment, pose quelques problèmes au niveau de sa compréhension. Le symbole est un concept utilisé depuis la nuit des temps. Il intervient dans plusieurs domaines de la communication tels que la communication verbale, gestuelle, picturale, iconique,... Il est de présentation variée : iconique, emblématique, indicielle. Il est le signe d'un mystère, la façon dont ce mystère se code ou se dit. Il relève du domaine de l'occultation, un domaine où les idées réelles sont cachées derrière les signes visibles. Nous allons dans le premier point de ce chapitre, essayer de parcourir ce concept en en présentant les différents aspects définitionnels, et les problèmes terminologiques critiques liés à ce concept dans le cadre littéraire. Ce sera également le lieu de voir le mode d'encodage des images symboliques du corpus et les comportements du symbole dans les textes poétiques.

### **1 - Essai de définition du symbole**

Du grec *sumbolon* ou *sumbolum*, « objet coupé en deux constituant un signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient assembler les deux morceaux », du latin ecclésiastique du latin classique *symbolus*, « signe de

reconnaissance »<sup>84</sup>, le symbole est, à l'origine, un signe de reconnaissance fait de deux moitiés complémentaires d'un même objet. Le rapprochement de chacune de ces deux parties reconstitue exactement l'objet en question dans son entité. C'est donc une chose qui renvoie à autre chose et dont on ne peut reconstituer le sens qu'après avoir trouvé la partie ou l'élément manquant à la chose visible.

Une lucarne sur la mythologie grecque nous fait savoir qu'on appelait symbole chez les grecs les paroles, les signes auxquels les initiés aux mystères de Cérès, de Cybèle, de Mithra se reconnaissaient. Il s'agissait de codes, d'un système de signes permettant de transmettre une information entre émetteur et récepteur. Dans le domaine de la religion, les livres sacrés de l'Inde, le Coran, la Bible, les symboles sont ces images émouvantes et obscures qui les jonchent et qui, au-delà de l'univers humain, permettent d'entrevoir le monde des dieux par les interprétations que leur en donnent les chefs religieux et les prêtres.

### **a) le symbole littéraire**

En littérature, le symbole est un énoncé descriptif ou narratif susceptible d'une double interprétation sur le plan réaliste et sur le plan des idées. Il se présente comme une image qui en suggère une autre, une image figurative qui cache l'image réelle. C'est aussi une figure par laquelle on substitue au nom d'une chose le nom d'un signe que l'image a choisi pour le désigner. La plupart des images poétiques qui sont des

---

<sup>84</sup> Jaqueline Picoche, *ibidem*, p. 36.

symboles sont représentées par des métaphores. Cependant, toutes les métaphores et toutes les figures ne sont pas forcément des symboles littéraires. Sont considérées comme symboles littéraires les figures rhétoriques dont les signifiés deviennent signifiants d'autres signifiés.

Le dictionnaire Larousse de la langue française, Lexis définit le symbole comme

*« tout ce qui est ou peut être considéré comme le signe figuratif d'une chose qui ne tombe pas sous le sens »<sup>85</sup>»*

et comme une

*« figure de rhétorique par laquelle on substitue au nom d'une chose le nom d'un signe que l'usage a choisi pour la désigner »<sup>86</sup>»*

Le symbole littéraire fonctionne sur la base de deux significations simultanées où la première signification du mot-symbole garde sa valeur propre qui devient le point de départ de la signification seconde ou profonde du mot-symbole. C'est l'idée que R. Wellek et A. Warren traduisent dans la Théorie Littéraire dans laquelle ils donnent leur conception du symbole :

*« Objet qui renvoie à un autre, mais qui demande aussi qu'on s'intéresse à lui-même en tant que présentation. »<sup>87</sup>*

---

<sup>85</sup> Larousse de la langue française, Lexis, Paris, 1977, p. 1732.

<sup>86</sup> Ibidem, p. 1732

<sup>87</sup> R. Wellek, A. Warren, Théorie du symbole, Seuil, Paris, P. 264.

Ils relèvent, par ces propos, la prise en compte simultanée de l'élément figuratif du symbole et de ce à quoi il renvoie. Michel Le Guern quant à lui, abondant dans le même sens, écrit dans la Sémantique de la métaphore et de la métonymie :

*« Il y a symbole quand le signifié normal d'un mot employé fonctionne comme signifiant d'un second signifié qui sera l'objet symbolisé. »<sup>88</sup>*

On peut retenir du symbole qu'il est toute figuration ayant pour effet ou pour but d'évoquer autre chose par association, à l'esprit de celui qui la perçoit, le symbolisant étant la figuration, et le symbolisé, cette « autre chose » auquel il renvoie. Il désigne aujourd'hui, par extension, quelque chose représentant une entité en vertu d'une analogie essentielle ou d'une convention arbitraire. Le symbole n'est en principe symbole que si l'idée du symbolisant et celle du symbolisé coexistent dans la pensée.

Le champ définitionnel du symbole est très confus, tant les divergences de point de vue des théoriciens sur ce concept sont profondes. C'est partant de ce constat qu'Albert Marie Schmitt dit que le symbole c'est

*« mille choses confuses (...). Il esquive toute définition. Les plus habiles comme les plus rusés s'efforcent tour à tour, à l'enfermer dans la case d'or d'une belle formule. Ils n'y parviennent jamais. »<sup>89</sup>*

---

<sup>88</sup> Michel Le Guern, Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Larousse, Paris, p. 40.

<sup>89</sup> Albert Marie Schmitt, La littérature symboliste, PUF, Paris, 1942, p. 5.

Cette remarque de Albert Marie Schmitt dénote de la difficulté, voire de l'impossibilité à donner une définition universellement admise de la notion de symbole. A preuve, toutes les critiques portées sur les différentes conceptions du symbole faites par les critiques littéraires et les ethnologues. Ceci révèle l'attitude prudente à adopter quand il s'agit de définir le symbole

Certains auteurs utilisent indifféremment « image », « signe », « allégorie », « symbole », « emblème », « figure », « icône », « idole », etc. comme une seule et même chose. Cette confusion a toujours régné dans l'emploi des termes relatifs à l'imaginaire. D'aucuns, comme Goethe, Schlegel, Shelling, W. von Humboldt, Creuzer et Solger ont opposé symbole et allégorie. Ils leur reconnaissent cependant un point commun : ils permettent de représenter ou de désigner. Ils sont en cela deux espèces de signes. On retrouve leur théorie dans cet extrait que nous propose Humboldt :

*« On ne saisit pas toujours correctement le concept de symbole et on le confond souvent avec celui d'allégorie... Car il est propre au symbole que la représentation et le représenté, en constant échange mutuel, incitent et contraignent l'esprit à s'attarder plus longuement et à pénétrer plus profondément, alors qu'au contraire l'allégorie, une fois trouvée l'idée transmise, telle une énigme résolue, ne produit qu'une admiration froide ou une légère satisfaction de la figure gracieusement réussie. »<sup>90</sup>*

---

<sup>90</sup> W. von Humboldt, cité par Todorov in Théories du symbole, Seuil, Paris, 1985, p. 236.

On retient de cette remarque que le symbole diffère de l'allégorie par certains aspects qui ne sont pas des moindres :

- Le symbole s'adresse à la perception. Il est intransitif et signifie de manière secondaire ; ce qui justifie son caractère figuratif, présentatif. Le sens du symbole est infini et sa compréhension nécessite un travail d'interprétation. Le symbole est laconique, simultanée et fusionne les deux faces du signe (signifiant et signifié).

- L'allégorie, quant à elle, s'adresse à l'intellection. Elle est transitive et signifie directement. Elle n'a donc aucune autre raison d'être que de transmettre directement un sens. Le sens de l'allégorie est fini ; elle n'a donc pas besoin d'un travail d'interprétation comme c'est le cas du symbole. L'allégorie est successive et sépare les deux faces du signe (signifiant et signifié).

Dans le symbole, en effet, l'image présente ou image figurative n'indique pas par elle-même qu'elle a un autre sens. Ce n'est que plus tard qu'on est conduit à un travail d'interprétation pour en faire ressortir le sens profond. Il y a donc, dans le symbole, un double jeu sémantique. Le fondement de tout symbole repose d'ailleurs sur l'accumulation d'images : la première étant la figurative (symbolisant) et la seconde, étant celle qui apparaît après le travail d'interprétation de la première à laquelle elle reste liée (symbolisé).

Dans sa présentation laconique, le symbole littéraire, comme tous les symboles, condense plusieurs sens : le sens de base qu'on perçoit au premier abord, et qui a une charge

sémantique faible, et le(s) sens secondaire(s) que l'on découvre après un travail d'interprétation et qui traduit la ou les désignation(s) réelle(s) du mot-symbole. Cette polysémie découle de l'éclatement du sens de base en valeurs multiples. La correspondance entre le mot symboliquement traité et les réalités auxquelles il renvoie est indirecte.

### **b - Le symbole : un signe figuratif**

Quelle que soit l'approche que l'on a du symbole, on constate qu'il représente quelque chose et qu'il signifie quelque chose d'autre que ce qu'il présente. Il est donc classé dans la catégorie des signes. Le symbole est un signe qui entretient avec son référent un rapport purement conventionnel. Ce rapport peut être motivé ou arbitraire. Il est dit motivé lorsque la relation entre symbolisant et symbolisé est naturelle. Par exemple : un drapeau rouge ou un bandeau rouge est un symbole de la violence ou de la révolution, la couleur rouge renvoyant au sang, à la douleur, voire à l'agressivité; il est dit arbitraire ou conventionnel quand la relation entre symbolisant et symbolisé est indépendante, lorsqu'elle découle d'un entendement collectif entre les membres d'une société, sans qu'il ait forcément de lien objectif. Exemple : la colombe comme symbole de la paix, le serpent qui se mord la queue comme symbole de l'éternité. Ou encore, la grue couronnée dans la pensée Mossi comme symbole de la vie de l'homme. Rien ne permet logiquement de rapprocher la colombe (oiseau) de la paix (notion abstraite), ou la grue couronnée (oiseau échassier) de la

vie humaine (notion abstraite), ni l'acte du serpent qui se mord la queue avec le symbole d'éternité. Signalons immédiatement que tous les symboles sont des signes mais tous les signes ne sont pas des symboles. Des voix dans une maison sont le signe d'une présence humaine multiple et non un symbole quelconque.

Les études sur le symbole relèvent de la théorie générale des signes, ou sémiologie. Nous référant à la sémiologie, nous pouvons dire que le symbole est considéré comme un signe c'est-à-dire une chose de laquelle on peut déduire une signification. Dans l'approche sémiotique, un signe n'est « signe » que s'il « exprime des idées », et s'il provoque dans l'esprit de celui qui le perçoit une démarche interprétative. Est ainsi considérée comme signe, toute chose perceptible (objet, forme ou phénomène) et capable de signification, toute chose qui nous fait connaître quelque chose d'autre en vertu d'une analogie essentielle ou d'une convention arbitraire. Ce qui particularise le signe symbolique, c'est sa capacité à désigner ou à signifier autre chose d'absent, que cette chose soit concrète ou abstraite. Il joue donc un rôle figuratif. Il présente une chose mais en signifie une autre qu'il représente. Il représente et désigne. Le symbole n'est donc pas un simple signe, c'est-à-dire un lien transitoire pour atteindre la signification.

Le symbole n'est pas qu'une idée abstraite ; il va de pair avec la valorisation du référent. Selon la dynamique tripolaire de Pierce, tous les signes ont une structure commune, liant le signifiant au signifié et au référent. La classification que fait Charles Sanders Pierce présente les signes en trois catégories

essentielles : le symbole, l'icône et l'indice. Ce classement de signes se fonde sur la nature du rapport entretenu par le signe avec la réalité extérieure. Le symbole est donc, comme l'icône, l'indice et l'emblème, un signe.

**L'icône** : du grec byzantin *eikona*, qui signifie « image sainte », l'icône désigne étymologiquement toute peinture religieuse exécutée sur un panneau de bois. Elle se caractérise par la relation de ressemblance qu'elle instaure entre deux éléments concrets. Georges Mounin dit d'un signe qu'il est une icône « *lorsqu'il existe une similitude de fait entre le représentant et le représenté* »<sup>91</sup> Elle correspond à la classe de signes dont le signifiant entretient une relation d'analogie avec ce qu'il représente, c'est-à-dire son référent. Par exemple, le dessin d'une maison qui représente la maison réelle en lui ressemblant est une icône. Au sens strict, l'icône établit une relation métaphorique entre deux éléments concrets. C'est seulement au sens métaphorique et donc par analogie qu'elle est employée dans le domaine littéraire.

**L'indice** : l'indice fait partie des signes qui entretiennent avec leur référent un rapport de contiguïté. Il est un signe culturel polysémique et interprétable. C'est un signe apparent qui met sur la trace de quelque chose ou de quelqu'un, qui révèle quelque chose d'une manière très probable. La motivation de l'indice est le fait d'une expérience quotidienne. C'est donc un fait qui annonce un autre fait. Par exemple, des voix dans une maison sont l'indice de l'existence d'une présence humaine plurielle.

---

<sup>91</sup> Georges Mounin, Dictionnaire de la linguistique, P.U.F., Paris, 1974, p. 167.

**L’emblème** : du latin *emblema* qui signifie marqueterie, l’emblème est un signe conventionnel motivé culturellement. Il est une chose qui représente une notion abstraite. Cependant, le degré d’abstraction est pallié par le caractère visuel de l’emblème. Il assure un rôle de marque distinctive. Henry Suhanny le désigne comme un « *signe délibérément choisi qui, de la part d’un individu ou d’une communauté, veut affirmer une personnalité, proclamer l’identification à une valeur, comme une devise exprimée visuellement... Si le lion symbolise le courage et la majesté, il devient emblème pour une nation qui se reconnaît dans ses vertus.* »

Maurice Houis<sup>92</sup> présente le symbole comme un signe qu’il subdivise en deux catégories : les signes immédiats et les signes médiats. Les signes immédiats, qu’il appelle aussi signes naturels correspondent aux phénomènes naturels et ne sont par conséquent pas l’œuvre des hommes. Ils existent indépendamment comme processus naturels et ne sont utilisés par les humains que comme source d’information. Exemple : les nuages sombres sont le signe d’une pluie prochaine. Les signes médiats correspondent aux phénomènes conventionnels. Il précise pour les signes médiats que la relation au référent ne découle pas d’une observation interprétée, mais d’une convention posée par les humains. Dans l’exemple de la grue couronnée, symbole de la vie des hommes dans la pensée Mossi au Burkina Faso, aucune interprétation ne permet de rapprocher l’oiseau échassier (la grue couronnée) du concept abstrait de la vie humaine. C’est une convention culturelle arbitraire qui permet de faire ce rapprochement.

---

<sup>92</sup> Maurice Houis, *Anthropologie linguistique de l’Afrique Noire*, P.U.F., Paris, 1971.

Pour Saussure, le symbole a pour caractère de n'être jamais tout à fait arbitraire. Il conserve un rudiment de lien naturel entre le signifiant et le signifié. La balance, qui est le symbole de la justice, ne peut être remplacée par n'importe quoi, un char, une maison ou par une orange par exemple.

Le signe symbolique requiert, de ce fait, un apprentissage, une habitude, et une culture personnelle. Il est fonction de la culture personnelle et du contexte d'apparition. On ne peut déduire la signification d'un symbole qu'on ne connaît pas. Quels que soient les points de vue des uns et des autres, il ressort que le symbole est un signe qui représente autre chose d'absent. Il s'agit d'un signe polysémique qui met en relation indirecte deux champs associés (un élément concret et un élément abstrait) pour produire un sens profond ayant une valeur pour l'émetteur et/ou le récepteur. Il faut toutefois relever qu'il se produit, dans le rapport des deux champs associés, une multitude de sens parmi lesquels un seul domine en fonction de ce que veut faire voir l'auteur dudit symbole.

### **c - Le symbole, une donnée culturelle**

Les études sur le symbole montrent que les symboles ne sont pas seulement de simples faits linguistiques, mais qu'ils relèvent aussi de la culture. En effet, si l'on retrouve des symboles communs à toutes les civilisations, il en est qui ne sont compréhensibles que dans des aires culturelles bien déterminées. La feuille de caïlcédrat, par exemple, revêt en Afrique une charge symbolique certaine, alors qu'elle ne

symbolise rien en Occident. Pour décrypter ce genre de symboles culturels, il faut ce que Zadi Zaourou appelle les « clefs culturelles » qui les rendent plus transparents. Ces « clefs » sont des dires préalables d'initiés sur le symbole en question ou, à défaut, des connaissances socioculturelles du milieu duquel est issu ce symbole, ou encore des connaissances du système symbolique dont il est question.

Dans le cadre littéraire, les symboles sont très souvent des conventions arbitraires. Chaque culture a des symboles qui lui sont propres. Par exemple, dans Quand s'envolent les grues couronnées, la feuille de caïlcédrat dans la culture Mossi à laquelle appartient le poète Pacéré Titinga est un élément symbolique de la purification. Généralement, c'est la société qui donne la signification au symbole. Un symbole peut donc être limité à une culture. La relation au référent de l'objet symbolisé est établie par suite d'une expérience et de la conception que les intéressés et leur société se font des phénomènes. Ceux-ci appartiennent à la culture autant qu'à la nature objectivée. La nature est toujours appréhendée à travers la culture. Or la culture implique une certaine convention.

Les symboles culturels sont tirés de l'environnement socioculturel. Etant une convention culturelle, ils sont circonscrits dans un espace géo-social donné. Par exemple, l'éléphant, symbole de la force dans d'autres pays qui comptent cet animal dans leur faune ne représente rien en Norvège par exemple où il n'en existe pas. Par ailleurs, il ne symbolise plus la force, mais une certaine divinité en Inde. Signalons toutefois que certains symboles sont reconnus comme conventionnels de

par leur usage généralisé. Il s'agit par exemple de la colombe, symbole de la paix, ou du lion symbole du courage, reconnus au plan universel.

Certains symboles nécessitent cependant une initiation préalable pour leur interprétation et leur compréhension car leur encodage se faisant de façon beaucoup plus hermétique que les autres symboles, leur décodage serait incomplet sans l'intervention d'un agent initié à la culture à laquelle ils appartiennent.

## **2 – Quelques réflexions de critiques littéraires sur la notion de symbole dans le contexte culturel africain.**

La conception du symbole dans la culture africaine a souvent été sujet de controverse chez certains critiques Occidentaux qui y voyaient des confusions au plan conceptuel. L'Africain traditionnel est habitué à s'exprimer par un langage imagé fait de symboles. Ce langage est favorisé par le caractère concret de la nature de leur langue qui les amène à désigner de façon concrète les référents. C'est ce qui explique que le symbole, en Afrique traditionnelle, est concret, contrairement à la conception européenne pour laquelle il est abstrait. A.-M. Schmidt dira d'ailleurs, parlant de la conception occidentale du symbole qu'il est

*« tout ce qui est offert à la prise de nos sens : la plus chétive créature, l'effluve le plus furtif, le trouble atmosphérique le plus léger, est un symbole ; c'est-à-dire une figure plus ou moins abstraite, capable d'amener*

*l'homme à comprendre une Idée, qu'elle indique, déguise, dissimule à la fois. »*<sup>93</sup>

Plusieurs critiques s'en sont pris à la conception que les Africains se font du symbole. Nous avons particulièrement relevé le cas de Michel Hausser. En effet, Michel Hausser, analysant le fonctionnement du référent dans la vision africaine du monde, réfute la notion de symbole telle qu'utilisée par les poètes africains et leurs critiques chez qui, dit-il, le symbole est pris pour l'emblème. Il dit, à titre d'illustration :

*« Senghor écrit : l'éléphant est la force, l'araignée la prudence ; les cornes sont lune ; et la lune, fécondité. Relations, comme on le voit, diverses. Elles sont chaque fois motivées : « naturelles », si l'on veut, en ce qui concerne l'éléphant-force (synecdoque physique aisément universalisable). Il est dès lors possible au sein d'une culture donnée, de dresser un lexique emblématique. »*<sup>94</sup>

Hausser, par ces propos considère comme emblème ce que les africains appellent symbole. Ce faisant, il pose le problème de confusion entre le symbole et l'emblème chez les auteurs et les exégètes négro-africains, ainsi que celui de l'universalité des symboles. Or tous les symboles ne sont pas universalisables, comme il le prétend. Certains symboles, tels que ceux culturels, n'acquièrent leur valeur symbolique que dans la communauté culturelle qui les établit conventionnellement et quelques fois de

---

<sup>93</sup> A.-M. Schmidt, *La littérature symboliste*, P.U.F., *Que sais-je ?* n° 82, Paris, 1966, P. 8.

<sup>94</sup> Michel Hausser, *Poétique de la négritude*, Editions Nouvelles du Sud, Paris, 1992, p. 368.

façon arbitraire comme symboles. Il tire sa conclusion du concept de symbole dans la culture africaine :

*« Sous le terme général d'élément symbolique, nous avons donc affaire à trois catégories nettement distinctes, bien qu'elles ne soient pas sans rapport les unes avec les autres : le symbole, l'indice et l'emblème. »<sup>95</sup>*

Il pousse plus loin son analyse en donnant ensuite la nature de la vision symbolique des africains, vision qu'il juge plutôt emblématique :

*« A vrai dire, lorsque nos auteurs ou leurs exégètes parlent de symbole ou de langage symbolique, ils n'ont guère en vue que l'emblème. La vision du monde telle qu'elle se manifeste dans la négritude, serait essentiellement emblématique »<sup>96</sup>*

Pour Michel Hausser, la relation éléphant-force définie comme emblématique est motivée et donc naturelle. Ce genre de relation régirait selon l'entendement de Hausser, toutes les images symboliques africaines, dans la mesure où, selon lui, les africains prennent les images emblématiques pour des images symboliques. Il est vrai que l'emblème est un moment du symbole et que par cela, il est inclus dans le symbole. Cela justifierait la pensée de Hausser. Cependant en Afrique, les signes vont au-delà de l'aspect emblématique. L'éléphant représente bien une notion abstraite, si l'on s'en tient à la

---

<sup>95</sup> Michel Hausser, Ibidem.,

<sup>96</sup> Michel Hausser, Ibidem. P. 335.

définition que nous avons de l'emblème. Mais cette représentation ne se limite pas à la simple notion qu'est la force ; elle la dépasse parce qu'elle symbolise cette force dans certaines régions africaines où elle est un symbole culturel. Si l'on s'en tient à la remarque que fait Hausser qui dit que toutes les relations en Afrique sont motivées, on se demanderait donc quelle motivation permet d'établir la relation entre le lièvre et la ruse qu'il symbolise, ou entre la feuille de caïlcédrat et la purification.

Les langues africaines expriment bien la notion de symbole, de par la charge sémantique qu'ont les mots-images avec lesquels le référent est poétisé.

Le symbole existe bel et bien en Afrique, tout comme l'emblème duquel il diffère. On comprend donc, que Michel Hausser aurait compris partiellement certaines images africaines. La connaissance des aspects socioculturels est parfois indispensable pour l'interprétation et la compréhension des images culturelles. Le sens qu'il donne pourtant de l'emblème rejoint étrangement celui de la représentation iconique, c'est-à-dire du symbole.

## **II – Le symbole et l'encodage symbolique**

Le symbole, comme toutes les images, est un langage qui répond à un certain code, le code symbolique. Il suppose donc un encodage particulier dans la formation des images, dans l'usage fait des mots employés. L'encodage symbolique, encore appelé symbolisation, se fait sur la base de la charge sémantique que la société confère au symbole par le biais de

l'univers unitaire dans lequel elle se meut. Il est un procédé d'arrangement du matériel divers que le code de la langue met à notre disposition pour créer un symbole.

### **1 – Qu'est-ce que la symbolisation ?**

La symbolisation est un processus de poétisation du référent. Elle est avant tout une performance sémantique. Cela ne signifie pas qu'elle est prisonnière de l'axe du sens où le langage situe le degré zéro d'expressivité. C'est le processus par lequel le symbole signifie son référent dans l'écriture des poètes. La notion de symbolisation désigne le processus par lequel l'on représente un être, un phénomène, une idée ou une chose par un symbole, selon une convention logique, arbitraire, communautaire ou individuelle.

Maints travaux de savants ont prouvé qu'à certaines étapes de la symbolisation, le symbole n'est pas si arbitraire qu'on le croirait et qu'il maintient, même virtuellement, des attaches avec l'axe du sens. C'est le cas par exemple des symboles tels que « Joal » et « talents » dans La Prophétie de Joal. Il reste toutefois qu'au degré suprême de symbolisation, l'arbitraire du symbole s'impose comme moyen de discrimination du néophyte. Tout se passe alors comme si, à ce niveau, se manifestait un axe de sens autre que celui de degré zéro d'expressivité. C'est le cas des symboles initiatiques. Le phénomène de symbolisation peut donc être considéré comme la démultiplication des significances d'un référent donné, chaque aspect du signifiant ayant un pouvoir de suggestion assez dense pour pouvoir mettre à jour l'image à laquelle renvoie le symbole.

L'importance des mots dans le processus de symbolisation n'est plus à démontrer : ils permettent de traduire les idées, l'encodage allant des choses aux mots.

## **2 – Les formes de symbolisation des images du corpus.**

L'encodage symbolique peut varier d'une image à une autre, en fonction des intentions des auteurs de ces images. Il peut se faire sous plusieurs formes :

### **a- les formes métaphoriques**

Ce sont les images dont l'encodage symbolique se fait sur la base des analogies constatées dans l'univers et mises en exergue par les éléments discursifs qui permettent de les dévoiler. C'est le cas de l'image-symbole de « Joal » dans La prophétie de Joal.

### **b- les formes allusives**

Elles concernent les images dont l'encodage symbolique se fait à partir d'une allusion quelconque. L'allusion suggère généralement des situations ou des faits analogues par évocation d'un mot ou d'une situation qui rappelle des faits similaires gardés dans la conscience par notre culture propre. Elle évoque des réalités que les connotations ne rendent pas toujours facilement perceptibles. Les allusions peuvent être de plusieurs formes : historiques, culturelles, mythiques, rituelles, bibliques,...

### **c- les formes anagogiques.**

Ce sont les formes symboliques les plus complexes. Le degré anagogique de symbolisation est le plus complexe des encodages symboliques des images poétiques. Cette symbolisation concerne les images à valeur didactique, mythique ou idéologique. Elles opèrent certes, sur des analogies, comme la métaphore mais les rapports qu'entretiennent les champs associés ici relèvent de l'arbitraire, ou de la logique spécifique de l'univers mythique. Il n'est pas évident ici de dégager le sème commun entre le sens de base et le sens symbolique du mot-symbole. Elles nécessitent une certaine initiation relative à l'environnement socioculturel des sources des images.

### **III - Repérage et interprétation du symbole dans un texte.**

Le symbole littéraire étant un fait de langue, il se réalise au travers d'outils linguistiques. Ce langage, de manière générale, repose sur le principe de l'analogie. Ainsi, derrière les apparences des réalités familières traduites par les mots, existe un univers inconnu que le décryptage permettra de rendre accessible par l'intermédiaire du langage.

Parce que représenté par les mots et faisant partie d'un système langagier, le symbole peut être analysé par la science linguistique. De ce fait, l'analyser comme langage connotatif, c'est mettre en évidence les champs lexico-sémantiques, les isotopies qu'il construit à l'intérieur de l'espace textuel et en rapport avec le contexte socioculturel de celui-ci, contexte qui

fournira l'interprétance du symbole. Un symbole peut s'étaler sur des phrases tout comme il peut s'encoder sur un seul mot. Il peut apparaître dans un texte une seule fois, tout comme il peut y être récurrent. Dans ce dernier cas, il s'irradie à travers les différents micro-contextes éparpillés dans le texte qui facilitent son décodage. Il faut donc identifier le symbole dans un texte avant toute analyse interprétative. Ceci soulève quelques interrogations : comment identifier une image dans un texte ? Quels sont les indices de la présence d'un symbole dans un texte ?

## **1 - Identification du symbole dans un texte**

La première étape d'identification d'une image dans un texte se fait par ce que Jean Cohen appelle « l'impertinence » et qu'il définit comme étant « *une violation du code de la langue* »<sup>97</sup>. Il l'oppose à la pertinence qui, d'après lui, caractérise « *les phrases qui sont correctes selon le sens* ». <sup>98</sup> Il s'agit donc de porter premièrement l'attention sur les phrases qui présentent une infraction au code de la langue, c'est-à-dire, les phrases dans lesquelles les isotopies utilisées sont incompatibles, bref, les phrases qui présentent une ambiguïté sémantique. Il faut alors leur trouver un sens qui permet de les comprendre. C'est à ce niveau qu'intervient l'interprétation.

## **2 – Méthode interprétative du symbole dans un texte**

L'interprétation peut être considérée comme la production d'un sens unique à partir de deux champs associés distincts. Il

---

<sup>97</sup> Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966, p. 108.

<sup>98</sup> Jean Cohen, *Ibidem.*, p. 104.

est à noter également que l'interprétation de certains symboles nécessite l'intervention de l'expérience socioculturelle, pour les textes à caractère idéologique, tandis que d'autres nécessitent l'intervention de la raison, pour les textes à caractère scientifique. L'indice qui déclenche l'interprétation se trouve dans la distance entre les sens, c'est-à-dire l'écart sémantique relevé entre le sens premier du mot concerné et son sens contextuel. Le décodeur ne peut comprendre le symbole s'il se limite au sens premier. Il faut un décodage plus poussé qui puisse révéler le référent auquel renvoie le signifié escompté. Jean Cohen donne les raisons de la nécessité d'une telle démarche

*« Pourquoi le décodeur ne se conforme-t-il pas au code de la langue qui impose à un signifiant un signifié donné ? Pourquoi recourt-il à un décodage second qui met en jeu un signifié nouveau ? La réponse à cette question est évidente : c'est parce que dans son sens premier le terme est impertinent, alors que le second lui rend sa pertinence. »<sup>99</sup>*

L'interprétation intervient lorsque le sens donné par un mot ou par un texte est insuffisant à sa compréhension. Todorov dit à cet effet dans Symbolisme et interprétation :

*« plus le sens linguistique est pauvre et donc sa compréhension limitée, plus l'évocation symbolique se*

---

<sup>99</sup> Jean Cohen, Ibidem., P. 108.

*greffe facilement dessus, et plus donc l'interprétation est riche.* »<sup>100</sup>

Tout symbole a besoin d'être interprété pour être compris. Ceci nécessite également l'intervention de l'expérience humaine, fut-elle historique, culturelle ou autre, ou encore des connaissances personnelles acquises au quotidien. L'interprétation, qui est un processus psychologique confrontant des schèmes à des situations particulières, peut se faire de deux façons : par assimilation ou par accommodation. Dans le cas de l'interprétation par assimilation, l'esprit adapte la situation ancienne à des schèmes nouveaux ; dans le cas de l'interprétation par accommodation, l'esprit adopte les schèmes anciens à la nouvelle situation. Quels que soient les cas, on assiste, dans l'interprétation, à un jeu psychologique entre des connaissances acquises auxquelles il faut confronter des situations nouvelles particulières pour comprendre les symboles. L'encodeur et le décodeur doivent impérativement partager le même horizon culturel pour pouvoir être en phase dans le décryptage du symbole. Dans le cas contraire, le décodage du symbole sera soit impossible, soit erroné ou incomplet.

Dans ce distique extrait de La prophétie de Joal de Eno Belinga :

*Le sanctuaire de Gorée sera*

*Devenu dépôt d'esclaves des chaînes des peines*

---

<sup>100</sup> T. Todorov, Symbolisme et interprétation, Seuil, Paris, 1978, p. 95. ( En italique dans le texte original. C'est nous qui soulignons).

Le sens premier de « sanctuaire de Gorée » en tant que île sénégalaise est insuffisant pour la compréhension de son sens contextuel. Cependant, son environnement contextuel et son contexte d'utilisation font dire que cette île signifie autre chose. Le sens premier servira alors de point de départ d'une enquête dont l'aboutissement sera un sens second. Pour que ce distique soit compréhensible, il nécessite donc une interprétation. Le décodeur ne peut comprendre le distique s'il se limite au sens premier de Gorée. Il faut un décodage second qui puisse révéler le signifié auquel renvoie le référent « sanctuaire de Gorée ». Pour ce faire, nous devons tenir compte des éléments linguistiques qui entourent ce symbole et qui sont d'un apport d'une grande importance dans le décryptage. Dans ce distique, le groupe nominal « dépôt d'esclaves des peines des chaînes » rapprochée à l'évocation de l'île de Gorée peut déjà orienter l'effort de décryptage. Le décodage de ce symbole ne peut se faire sans des connaissances culturelles et historiques relatives à l'histoire des noirs africains. Elle devient donc le point de départ d'une autre signification. Gorée renvoie à la ville balnéaire\_sénégalaise, certes. Le sens symbolique de cette ville, qui relève de l'interprétation contextuelle du sens des mots qui entourent le mot-symbole, découle d'une connotation historique. L'évocation de l'esclavage, qui implique la présence de ses corollaires à savoir les chaînes et la peine dans l'âme des victimes rappelle ici l'histoire des Noirs, l'histoire de la traite négrière. Cette histoire révèle que l'île de Gorée fut un des lieux par excellence de vente des esclaves Noirs enchaînés et amenés

dans de conditions inhumaines loin des terres d'Afrique. Cet élément permet alors le décryptage complet du symbole.

Todorov quant à lui, s'appuie sur la notion de pertinence dans la détection du symbole dans un discours et dans sa phase interprétative.

*« Pour rendre compte de l'enclenchement du processus interprétatif, on doit poser au départ que la production et la réception des discours (des énoncés donc et non des phrases) obéissent à un très général principe de pertinence, selon lequel si un discours existe, il doit bien y avoir une raison à cela. De telle sorte que, quand à première vue un discours n'obéit pas à ce principe, la réaction du récepteur est de rechercher si, par une manipulation particulière, ledit discours ne pourrait pas révéler sa pertinence. « Interprétation » (toujours au sens étroit) est le nom que nous donnons à cette manipulation »<sup>101</sup>*

Il reconnaît cependant qu'il n'est pas toujours facile de définir la nature de la pertinence :

*« S'il est relativement facile de se mettre d'accord sur ce qui est non pertinent (et qui par conséquent appelle l'interprétation), il est en revanche quasiment impossible d'établir avec certitude que tel énoncé est, lui, suffisamment pertinent, et donc n'autorise pas l'interprétation. Le champ de l'interprétable risque toujours*

---

<sup>101</sup> Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Seuil, Paris, 1978, P. 26. (C'est nous qui soulignons. En italique dans le texte original).

*de s'étendre. Ces extensions se trouvent justifiées, côté interprétation, par la référence au cadre idéologique ; et, côté production, par la soumission à un genre, lequel n'est rien d'autre..., qu'un contrat établi entre auteur et lecteur. »<sup>102</sup>*

On retient de tout cela que le code de la langue utilisé doit être connu aussi bien de l'auteur que du lecteur afin de rendre possible l'interprétation lorsque le discours présente des impertinences. La décision d'interpréter naît de la présence d'un certain nombre d'indices textuels (indices à entendre comme moyens de signaler un statut textuel, et par là d'induire à une forme de lecture). Les indices que Todorov classe en deux catégories,

*« viennent de la mise en relation du segment présent ou bien avec d'autres énoncés appartenant au même contexte (indices syntagmatiques) ou bien avec le savoir partagé d'une communauté, avec sa mémoire collective (indices paradigmatiques) »<sup>103</sup>*

Il subdivise les symboles révélés par les indices syntagmatiques en indices par manque et indices par surplus, et les fonde d'une part, sur les cas de la discontinuité à l'intérieur de la phrase, laquelle discontinuité crée une ambiguïté sémantique qui entraîne un certain hermétisme, une obscurité qu'il faut tenter de réduire par l'interprétation ; et

---

<sup>102</sup> Todorov, *Ibidem.*, P. 27.

<sup>103</sup> *Ibidem.*, P. 28

d'autre part, sur le cas de la tautologie dans laquelle il faut une interprétation différente pour le même mot répété.

Exemple :

*C'est aux hommes*

*Que les hommes louent la maison !*

*Non aux créatures qui portent la balafre !*

Pacéré Titinga.

Ces vers présentent une impertinence prédicative. Les deux utilisations du signifiant « hommes » dans ces vers ne renvoient pas à un même signifié. Dans le premier signifiant, le sens premier du substantif impertinent « hommes » en tant que êtres humains est ici insuffisant pour la compréhension de ce prédicat. Il servira alors de point de départ d'une enquête dont l'aboutissement sera un sens second. Cette phrase nécessite donc une interprétation. L'indice qui déclenche l'interprétation se trouve dans la confrontation de sens, dans la distance entre les sens du prédicat « hommes » qu'il faut confronter ici. Il se passe un double jeu sémantique qui consiste en la réduction de l'écart sémantique entre les isotopies utilisées et que le décodeur doit détecter. On ne peut comprendre la phrase si on ne se conforme au code de la langue, c'est-à-dire si on ne s'en tient qu'au sens premier des mots utilisés. L'environnement linguistique permet d'avoir des indices nécessaires au décryptage de ce mot-symbole. En effet, une lecture attentive de ces vers permet d'établir une double équivalence sémantique : la

première s'établit entre le premier prédicat « hommes » qui équivaut sémantiquement à « êtres humains », et la deuxième s'établit entre le second prédicat « hommes » et le segment « créatures qui portent la balafre ». Les connaissances culturelles font savoir que la balafre est portée par certains peuples d'Afrique sud saharienne chez lesquels elle est une marque de l'esthétique corporelle. Par ailleurs, les recherches bio-bibliographiques révèlent que cette remarque a été faite à l'auteur de ces vers, Pacéré Titinga qui porte bel et bien des balafres et qui était en quête d'un logement en Europe, alors qu'il était encore étudiant en France. Ces apports extra linguistiques permettent de conclure que le second prédicat « hommes » renvoie, dans ce contexte d'énonciation, à une situation oppositionnelle, à l'auteur du texte, et par transcendance, aux Africains, par opposition aux Blancs auxquels renvoie le premier prédicat.

Pour ce qui est des symboles révélés par les indices paradigmatiques, ils proviennent d'une « *confrontation entre l'énoncé présent et la mémoire collective d'une société* »<sup>104</sup> et sont fonction de « *la nature du savoir partagé auquel on fait référence* »<sup>105</sup>. Todorov les subdivise en trois catégories :

- la première concerne les symboles incompréhensibles à l'aide du seul code linguistique et qui commandent une interprétation, faute de quoi ils restent opaques. C'est le cas, par exemple, des « talents » dans La prophétie de Joal ; du « fer » de la lance dans Fer de lance II, de la date « mille neuf cent

---

<sup>104</sup> Todorov, Op. Cit., p. 29.

<sup>105</sup> Todorov, Ibidem., p. 29.

soixante-huit » dans Les grues couronnées. Le sens symbolique de « talents », « fer de lance », et de la date symbolique « mille neuf cent soixante-huit » ne peut être saisi si l'on se limite au seul cadre discursif, au seul code linguistique. Mais leurs signifiés premiers donnent l'orientation du sens symbolique : dans leur envolée sémantique, ils gardent un lien avec leur sens étymologique.

- la deuxième concerne les symboles qui sont à la limite de ce qui est scientifiquement possible et qui relèvent donc du vraisemblable « physique » d'une société.

Exemple :

*La terre s'ouvre sur le trou du ciel*

Addiaffi

Ou du Masque dans Les grues couronnées

*Sa mère*

*Fut un Masque*

*Importé*

Pacéré Titinga

- la troisième enfin concerne les symboles relatifs au vraisemblable culturel, c'est-à-dire l'ensemble de normes et des valeurs qui déterminent ce qui est concevable au sein d'une société. Nous avons un exemple avec l'image de « l'envol des grues couronnées » ou celle de « la belle vallée » où s'envolent les grues couronnées dans la société Mossi du Burkina Faso et que Pacéré transpose dans son texte poétique Quand s'envolent les grues couronnées.

La notion de d'impertinence, ou de pertinence, selon le cas, est donc un élément important dans le processus de repérage et de décodage des symboles. Elle permet de prime abord de relever l'ambiguïté sémantique qui constitue l'indice majeur d'une interprétation qui conduira vers la découverte du sens profond du symbole. Cependant, l'impertinence n'est pas le seul élément de repérage des symboles dans un texte. Il faudrait en plus que le signifié premier du mot symbolique devienne le signifiant d'un autre référent.

#### **IV - Méthodes d'approche analytique des images symboliques négro-africaines**

De par son fondement qui repose sur l'accumulation d'images, à savoir l'image à la première dénotation (sens premier) et l'image à la seconde ou aux secondes dénnotations, ou l'éclatement de sens premier en valeurs multiples (sens seconds), le symbole se lit sur plusieurs plans ; ce qui suppose une hiérarchie de sens allant du sens le plus facilement décelable au sens le plus caché, le plus hermétique selon l'encodage symbolique en vigueur.

Plusieurs théories ont été élaborées pour l'analyse et l'interprétation des images symboliques. Tous les théoriciens sont unanimes sur le fait que le sens symbolique s'échelonne en hiérarchies. Seuls diffèrent les appellations et le nombre de niveaux qu'ils leur donnent. Swedenborg dans Le Dictionnaire de Rhétorique de Dupriez, hiérarchise les niveaux symboliques en « ciels ». Les autres, Todorov, Dante, et Zadi Zaourou, les hiérarchisent en « degrés ». Qu'il s'agisse de ciels ou de degrés,

le fond de l'idée est le même : il s'agit de niveler l'hermétisme des symboles littéraires. Certains leur trouvent trois niveaux de sens, d'autres quatre, d'autres encore cinq. Mais la tendance générale dénombre quatre niveaux de hiérarchisation dans une gradation croissante. A ces théories nous adjoindrons une autre, celle de Jean Cauvin qui s'appesantit sur les procédés psychiques d'appréhension des images<sup>106</sup>.

Nous relèverons d'abord les théories classiques énoncées par des européens, auxquelles nous adjoindrons celle élaborée par un africain, en l'occurrence Zadi Zaourou qui l'applique au langage poétique négro-africain.

### **1 – La théorie de l'exégèse biblique**

La théorie de l'exégèse biblique se trouve être la plus ancienne des théories élaborées pour une herméneutique des textes. Cette théorie, élaborée par Saint Augustin, est fondée sur des textes bibliques sur lesquels on relève une multitude de sens dans des passages, allant des plus simples, c'est-à-dire facilement perceptibles, aux plus obscurs, c'est-à-dire ceux qui nécessitent une élévation spirituelle pour être compris. C'est ce constat qui l'a amené à dire :

*« On doit apprendre, d'après les passages où les termes sont employés dans un sens clair, la manière de*

---

<sup>106</sup> Jean Cauvin applique sa théorie aux images proverbiales. Cependant, nous les appliquerons aux images symboliques de notre corpus.

*les comprendre dans les passages où ils sont employés dans un sens obscur. »<sup>107</sup>*

Cette remarque montre bien que, pris dans le sens contextuel, le mot-symbole reste lié à son sens de base, son sens premier. Ceci est aussi valable pour les textes bibliques et sacrés. Le texte biblique, tout comme les textes sacrés, se présente sous sa forme massive, comme un symbole ; et il revient aux hommes de le décrypter en fonction de leur enracinement dans la foi religieuse. C'est ce que semble traduire Origène quand il dit :

*« Les choses divines sont livrées aux hommes de façon un peu cachée, et restent d'autant plus cachées qu'on est incroyant ou indigne. »<sup>108</sup>*

Notons au passage que le langage symbolique relève surtout du sacré. Par cette réflexion de Origène nous comprenons qu'il n'est pas donné à tout le monde de comprendre et d'interpréter complètement le sens caché des messages divins. Moins on est croyant, plus la difficulté d'interprétation se fera sentir. Seuls les initiés y accèdent de façon plus aisée. Mais venons-en à la doctrine exégétique de Saint Augustin proprement dite.

### **a – La théorie de Saint Augustin**

Saint Augustin admet que depuis l'ère patristique, l'Écriture a un sens quadruple qu'il présente comme suit : le

---

<sup>107</sup> Saint Augustin, cité par Todorov, in Symbolisme et interprétation, op. cit. P. 101.

<sup>108</sup> Origène, Traité des principes, Paris, 1976, (IV, 1, 7). Cité par Todorov in Symbolisme et interprétation, p. 107.

sens littéral ou historique, le sens spirituel ou allégorique qu'il subdivise en trois : sens allégorique (ou typologique), le sens moral (ou tropologique) et le sens anagogique. Saint Thomas d'Aquin explicite cette doctrine augustinienne des quatre sens rapportée par Todorov :

*« La première signification, à savoir celle par laquelle les mots employés expriment certaines choses, correspond à un premier sens, qui est le sens historique ou littéral. La signification seconde, par laquelle les choses exprimées par les mots signifient, de nouveau, d'autres choses, c'est ce qu'on appelle le sens spirituel, qui se fonde ainsi sur le premier et le suppose. A son tour, le sens spirituel se divise en trois sens distincts. En effet, l'Apôtre dit : « La loi ancienne est une figure de la loi nouvelle » ; Denys ajoute : « La nouvelle loi est une figure de la loi à venir » ; enfin dans la nouvelle loi, ce qui a eu lieu dans le Christ est le signe de ce que nous-mêmes nous devons faire. Quand donc les choses de l'ancienne loi signifient celles de la loi nouvelle, on a le sens allégorique ; quand les choses réalisées dans le Christ ou concernant les figures du Christ sont le signe de ce que nous devons faire, on a le sens moral ; enfin, si l'on considère que ces mêmes choses signifient ce qui est de l'éternelle gloire, on a le sens anagogique. »<sup>109</sup>*

On éprouve quelque peine à structurer clairement les différentes hiérarchisations de sens symbolique. Tout porte à

---

<sup>109</sup> Todorov, symbolisme et interprétation, op. cit. , P. 107. (En italique dans le texte. C'est nous qui soulignons).

croire qu'il y a ici deux grands niveaux de symbolisation avec subdivision du deuxième niveau.

Roland Barthes, se fondant sur cette théorie, en propose une méthode plus simplifiée axée sur quatre niveaux de sens hiérarchisés, à partir de cette exégèse biblique :

*« Il était admis par la théologie que l'Évangile, l'Écriture sainte ou une parabole ou même une phrase de cet évangile, avaient toujours quatre sens à la fois : un sens littéral, celui des mots eux-mêmes, puis derrière, un sens historique se rapportant à l'humanité de Jésus, et derrière encore, un sens moral qui impliquait l'éthique, le devoir de l'homme, et enfin quatrièmement, le plus important, le sens dernier, le plus profond, le plus caché mais le sens vital, celui qu'on appelait le sens anagogique, parce que c'était celui qu'on trouvait quand on avait remonté tous les autres sens. »<sup>110</sup>*

Cette théorie clarifie et simplifie celle de Saint Augustin par la structure beaucoup plus nette des niveaux de hiérarchisation des sens symboliques.

### **b – L'opinion de Dante**

L'un des plus grands initiés de tous les temps, Dante, philosophe et politologue qu'il était, rejoint Roland Barthes dans son nivellement des sens symboliques. Il reconnaît également ce caractère initiatique des symboles avec leur côté caché. Il dit, en substance :

---

<sup>110</sup> Roland Barthes, cité par Coculat et Peyroutet, in Didactique de l'expression, , Ed. Librairie Delagrave, Paris, 1978, P. 55.

« Il faut que l'on sache que mes écrits peuvent être entendus et doivent être expliqués surtout en quatre sens. L'un s'appelle littéral... l'autre s'appelle allégorique et c'est celui qui se cache sous le manteau des fables... le troisième sens s'appelle moral... le quatrième sens s'appelle anagogique ; c'est-à-dire super-sens et c'est celui que l'on a lorsqu'on explique au point de vue spirituel un écrit... lequel représente les choses de la vie éternelle... »<sup>111</sup>

Cette mise en garde de Dante sur ses écrits, que Paul Alexis Lalande relève dans l'avant-propos de son ouvrage Dante, rejoint, comme on peut le constater, la théorie patristique sus-relevée. Seulement nous ne sommes plus ici dans le cadre de l'étude des textes bibliques, mais dans un cadre ésotérique. C'est dire qu'à travers cette remarque de Dante, la théorie patristique ne s'applique pas qu'aux textes bibliques, mais qu'elle peut également s'appliquer à tout texte présentant un caractère ésotérique.

## **2 - La théorie de la fonction initiatique du langage de Zadi Zaourou.**

Zadi Zaourou adapte sa théorie aux besoins d'expressivité du langage symbolique africain. Il l'appelle lui-même la *fonction initiatique du langage*, appellation qui se substitue à *fonction symbolique* initialement adoptée. Il l'adjoint, avec la fonction rythmique, aux six fonctions du langage largement présentées par Jakobson dans son Essai de linguistique générale. Il s'agit

---

<sup>111</sup> Paul Alexis Lalande, Dante, le prophète d'un monde uni, Ed. Jacques Grancher, Coll. Les grands destins de l'ésotérisme, Paris, 1996, P. 14.

pour Zadi, en procédant de la sorte, d'apporter des éléments complémentaires à la méthode structuraliste de Jakobson, jugée insuffisante pour décoder les textes africains. D'après Zadi, c'est par la fonction initiatique que l'on parvient à déceler le sens des mots qui ne rendent pas leur sens au degré zéro de leur compréhension. Elle intervient également dans l'initiation des jeunes à la lecture des phénomènes ésotériques de la nature et de la vie, et par ricochet, dans leur éducation dans la vie sociale. Elle est mise en application lorsque le poète s'adresse à un public hétérogène. Le message est alors décodé en fonction du degré de compréhension des uns et des autres. Ainsi, Le recours à la hiérarchie de sens chez les africains est surtout dû à la nécessité pour chaque niveau des sens de contribuer simultanément à l'éducation et à l'initiation de l'individu.

Cette fonction a été sujette à des critiques littéraires multiples, tout comme le sont tous les concepts qui se réclament scientifiques. Ils doivent passer par le creuset de la critique. Xavier Cuche admet cette fonction, mais avec beaucoup de réserves ; Bernadette Cailler quant à elle, ne la partage pas tout à fait, bien qu'elle reconnaisse que le mot en Afrique arrive au poème déjà très riche de sens ; ce qui agrandit son champ sémantique.

La fonction initiatique s'applique au langage symbolique et est liée à la dimension initiatique du langage. C'est cette dimension qui fonde la théorie de Zadi. L'initiation en elle-même présuppose un apprentissage, une formation, une acquisition ou une assimilation de connaissances préalables qui permettent

de saisir le sens profond des mots ou de certaines choses ésotériques. C'est par l'initiation que le néophyte s'élève au rang des initiés. Elle présuppose un dire préalable pour la compréhension du sens profond.

### **a - La théorie de Zadi Zaourou**

Zadi Zaourou propose une théorie à trois niveaux de sens qu'il appelle respectivement la symbolisation de premier degré, la symbolisation de second degré et symbolisation de troisième degré qui correspondent respectivement au sens allégorique, au sens moral et au sens anagogique dans la théorie de l'exégèse biblique. Le sens littéral est exclu ici ; Zadi considérant que le processus de symbolisation ne commence que lorsque les signifiants ne renvoient plus aux signifiés attendus, lorsque le degré zéro des mots n'est plus apte à rendre le sens attendu. Voyons de plus près cette théorie de Zadi Zaourou qu'il étale dans sa thèse d'Etat .

*- « La symbolisation de premier degré (...) se contente, comme la métaphore à laquelle elle s'apparente alors étrangement, de découvrir, de constater et d'exploiter stylistiquement des rapports analogiques existant objectivement entre les phénomènes, les êtres et les choses. Le symbole, dans ces cas précis ne crée ni ces rapports, ni des rapports nouveaux entre les phénomènes, les êtres et les choses... La symbolisation de premier*

*degré, tout comme la métaphore, doit être considérée comme essentiellement passive. »<sup>112</sup>*

C'est la plus courante et la plus facilement repérable des symbolisations. Elle opère sur un simple jeu analogique. En prenant l'exemple de la symbolique du coq dans Kaïdara où Hampâté Bâ assimile le coq au roi de la basse-cour, il est aisé, en observant le comportement du coq au milieu de la basse-cour, de faire une analogie avec le comportement du roi dans sa cour royale au milieu de ses sujets.

- La symbolisation de deuxième degré s'opère sur la base d'une référence historique. Sa compréhension nécessite le recours à l'événement historique auquel est lié le mot symbolique qui subit l'encodage ; ce qui implique donc qu'une certaine culture intellectuelle est nécessaire pour la compréhension du sens symbolique ici. Zadi l'explique en se fondant sur l'exemple de l'ergot du coq tiré de Kaïdara de Hampâté Bâ. Dans ce texte, le vieux mendiant initiant Hammadi au langage ésotérique dit :

*« Le coq, époux de la poule, roi de la basse-cour, éperonné sans bottes, prince à la queue en lancettes et en faucilles, doté d'une bouche terminée en bec, mâle aux tempes garnies d'oreillons, à la tête couronnée d'une crête rouge, et le menton terminé en barbillon, est une victime prédestinée. Son sang plaît aux dieux parce qu'il est la*

---

<sup>112</sup> Zadi Zaourou, La parole poétique dans la poésie africaine, Thèse d'Etat, 1981, P. 540.

*terreur des éléphants et son ergot employé comme une arme est fatal aux chefs »<sup>113</sup>*

La compréhension de la particule sur laquelle s'exerce la symbolisation de second degré, « ergot », demande qu'on se réfère à l'histoire Mandingue supposée réellement vécue, comme l'explique Zadi lui-même dans Césaire entre deux cultures :

*« Pour décoder ce sous-élément il faut se référer à l'histoire de Maghan Soundjata, empereur du Mali, donc aux paroles profondes des griots du Mandingue. Là, on saura comment, après une extraordinaire épopée, « le fils de la femme buffle » est venu à bout du redoutable Soumangourou (ou Soumahoro), roi du Sosso, grâce à un ergot de coq ajusté au bout d'une flèche. »<sup>114</sup>*

Ce mode de symbolisation repose sur l'allusion historique et sur l'expérience culturelle sans lesquels le symbole reste obscur, compact et donc inaccessible. Voyons ce qu'il dit du troisième degré de symbolisation :

*- « La symbolisation de troisième degré (...) opère également sur les analogies, mais sur des analogies qu'elle crée elle-même, développe et entretient. Elle est essentiellement dynamique, autodynamique même. Entre elle et la métaphore, la différence est qualitative... [Elle] est arbitraire et dynamique [et] invente de nouveaux rapports entre les étants... Cette forme de symbolisation*

---

<sup>113</sup> Amadou Hampâté Bâ, *Kaïdara*, NEI, 1994, PP 73-74.

<sup>114</sup> Zadi Zaourou, *Césaire entre deux cultures*, NEA, Abidjan, 1978, P. 194.

*est la plus complexe et la plus déroutante de toute la symbolique africaine. [Ici], le mot subit, de manière interne, une mutation d'ordre qualitatif. »<sup>115</sup>*

Ce mode de symbolisation opère sur la base de rapports arbitraires entre le signifiant et le référent auquel il renvoie. On assiste à une rupture totale entre le signifiant et le référent. Il requiert une dimension mystique. Zadi l'explique par la symbolique du coq tirée toujours de Kaïdara :

*« Au pays de Kaïdara le merveilleux, dans le village de la métamorphose, le coq qui devient bélier, puis taureau, puis incendie symbolise le secret »<sup>116</sup>*

On chercherait en vain à faire un rapprochement entre le coq et les différentes particules auxquelles est lié le mot symbole « coq ». Zadi reconnaît cependant la complexité de ce niveau d'encodage quand il affirme que :

*« Le troisième niveau ne peut s'acquérir seul. Il faut la direction d'un maître et la patiente assiduité de l'élève pour comprendre le monde et ses profondeurs. »<sup>117</sup>*

On ne peut atteindre ce troisième niveau de symbolisation sans passer par une initiation, sans être tenu par la main d'un maître d'initiation, tant l'encodage du symbole relève d'une dimension mystique. Seuls les grands initiés peuvent

---

<sup>115</sup> Zadi Zaourou, Thèse, op. cit., P.P.503-504.

<sup>116</sup> Hampâté Bâ, op. cit., P. 74.

<sup>117</sup> Zadi Zaourou, Césaire entre deux cultures, op. cit., P. 194.

comprendre ce type de symbole à l'exemple des symboles du degré anagogique bibliques qui restent inaccessibles aux non-initiés.

De toutes ces théories, celle de Roland Barthes et surtout le point de vue de Dante semblent répondre à nos attentes dans le cadre de l'analyse que nous voulons faire des images symboliques. De ces deux théories, nous ne retiendrons que celle Dante, ouverte à tout type d'encodage symbolique, celle de Roland Barthes, fondée sur l'exégèse biblique s'appliquant surtout aux textes bibliques. Notons aussi que l'avantage qu'offre la théorie de Zadi est qu'elle présente de façon explicite les procédés structurels des encodages symbolique allégorique, moral et anagogique.

### **3 - Théorie de la pensée imageante de Jean Cauvin**

La théorie de la pensée imageante a pour auteur Jean Cauvin. Il la présente et l'analyse dans sa Thèse de Doctorat d'Etat<sup>118</sup>. D'après lui, le sens des images dans le processus de symbolisation est rendu possible par le phénomène de la pensée imageante. « *La pensée imageante, dit-il, repose sur un continuel transfert des signes d'un lieu (sémantique) à un autre.* »<sup>119</sup> Il dit encore dans *La parole traditionnelle* :

---

<sup>118</sup> Jean Cauvin, *Proverbes Minyanka*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Paris III, 1977.

<sup>119</sup> Jean Cauvin, *Proverbes Minyanka*, Thèse de Doctorat d'Etat, p. 435.

« *La pensée imageante consiste en une translation du sens (ou dénoté) premier au sens (ou dénoté) second* »<sup>120</sup>.

La pensée imageante peut donc être considérée comme un transfert de signification. L'auteur d'expliquer son idée :

« *Il faut bien voir dans ce mécanisme de la pensée imageante une vraie démarche d'abstraction. Il ne s'agit pas d'une pensée abstraite, procédant par concept et syllogisme, mais d'une pensée abstraite procédant par image et translation de sens.* »<sup>121</sup>

La pensée imageante permet de déceler la démarche analytique qui rend possible la saisie du transfert de sens d'un registre sémantique à un autre. Si l'on parle de transfert, c'est qu'il se produit un déplacement d'un point sémantique à un autre. Le passage d'un registre sémantique à un autre se fait par ce que Cauvin appelle l'*image concept* et dont il dit qu'elle favorise la focalisation de l'esprit sur un élément particulier du référent. Cet élément, commun aux deux registres sémantiques et qui fait naître le sens, constitue ce qu'il appelle *le trait dominant*. C'est le trait dominant qui permet, dans le rapprochement des champs sémantiques, ici le dénoté premier et le dénoté second, de relever le trait sémique de l'image symbolique. La dénotation première (ou *relation d'origine*) se réfère au sens premier du mot-image ; la dénotation seconde (ou *relation dans les emplois*) se réfère quant à elle aux divers sens

---

<sup>120</sup> Jean Cauvin, Comprendre la parole traditionnelle, Ed. Saint-paul, Paris, 1980, p. 33.

<sup>121</sup> Jean Cauvin, Comprendre la parole traditionnelle, op. cit. , p. 31.

symboliques qu'acquiert le mot symbolique dans son contexte d'utilisation.

Le rapprochement des champs sémantiques se fait grâce à l'*homothèse* dont Cauvin dit qu'elle est « *la figure qui résulte de l'intentation.* »<sup>122</sup>. Il la définit comme étant

« *l'acte par lequel on met en relation une situation vécue ou supposée telle avec un énoncé apparemment étranger à cette situation.* »<sup>123</sup>

Il justifie ensuite la nomination de ce concept d'*homothèse* :

« *Homothèse, car dans cette figure sont posés comme semblables une situation vécue et une situation signifiée par un énoncé, alors que cet énoncé semble n'avoir rien en commun et au besoin aller à l'encontre de la situation vécue.* »<sup>124</sup>

Selon Jean Cauvin, la figure d'*homothèse* résulte du procédé « d'intentation » où

« *sont posés comme semblables une situation vécue et une situation signifiée par un énoncé, alors que cet énoncé semble n'avoir rien de commun et, au besoin, aller à l'encontre de la situation vécue* »<sup>125</sup>

---

<sup>122</sup> Jean Cauvin, *Proverbes Mynianka*, op. cit., p. 580.

<sup>123</sup> Jean Cauvin, *Ibidem*, P. 584.

<sup>124</sup> Jean Cauvin, *Ibidem*, P. 580.

<sup>125</sup> Jean Cauvin, *Pensée imageante in Savanes-Forêts*, N° 12 ; Bulletin de l'I.S.C.R. Abidjan, P. 32.

Cette théorie de Cauvin nous servira dans l'analyse du processus imageant de la naissance du sens des symboles.

## **Conclusion du chapitre deuxième**

Le symbole peut être considéré comme une chose figurative, c'est-à-dire une chose qui représente autre chose en vertu d'un rapport arbitraire ou conventionnel. Il peut être emblématique, iconique ou indiciel. Nous retenons de cette analyse succincte que nous avons faite du symbole qu'on en relève de deux types : les symboles motivés et les symboles arbitraires. Ils mettent en présence la nature des relations entre représentant et représenté, symbolisant et symbolisé.

Le processus d'encodage symbolique, encore appelé symbolisation, relève aussi bien des éléments textuels en ce sens que les symboles se réalisent au travers d'éléments linguistiques à savoir les mots, que de l'extra-textuel, en l'occurrence les motivations culturelles ou initiatiques, en ce sens qu'ils sont parfois des faits de culture issus d'une décision arbitraire communautaire d'une société donnée. Les symboles ont d'abord et surtout un but pédagogique dans toutes les civilisations.

Le symbole est lié à la question du sens, et particulièrement celle de la désignation du référent. Le problème de la désignation du référent dans la symbolisation soulève celui de l'évocation de plusieurs sens possibles attribués à ce référent. En effet, le sens symbolique commence à partir du moment où il y a nécessité d'une interprétation pour comprendre le sens donné aux mots, et par ricochet, au message. Les symboles n'ont pas le même degré d'encodage. Les degrés d'hermétisme sont hiérarchisés, allant du sens littéral au

sens anagogique en passant par le sens allégorique et moral. Certains sont plus hermétiques que d'autres. Leur interprétation se fait de façon hiérarchique allant du sens le plus perceptible au sens le plus hermétique. Toute lecture du symbole passe par le décodage des signes linguistiques dans l'univers discursif du texte. Le décryptage des symboles hermétiques nécessite un acte initiatique sans lequel le néophyte se limiterait aux signifiants des mots, les contenus conceptuels étant masqués et non accessibles à toute personne non instruite à l'initiation. Plusieurs méthodes ont été élaborées pour le décryptage des images symboliques. Qu'elles soient de critiques Occidentaux (Saint Augustin, Dante) ou Africains (Zadi), toutes se rejoignent sur le principe de la hiérarchisation de sens du symbole. Toutes ces théories nous seront d'un grand apport dans le décryptage sémantique des images symboliques du corpus, qui constitue l'objet du chapitre suivant.

## CHAPITRE TROISIÈME :

### **ANALYSE STYLISTIQUE DES SYMBOLES DU CORPUS**

Les images des poètes négro-africains se singularisent, dans leur encodage, par ce jeu constant entre deux cultures et deux visions du monde parfois inconciliables : le monde moderne et le monde traditionnel, visions distinctes mais aussi souvent superposées qui ne facilitent pas toujours leur décryptage. Ainsi, dans les textes poétiques, certains passages perçus comme figures de rhétorique prennent une valeur et un sens différents selon qu'ils sont appréhendés par rapport à la vision ou à la culture occidentale ou africaine traditionnelle. Un même énoncé peut donc prendre des sens différents selon que son interprétation fait cas des réalités de la culture traditionnelle du poète ou de celles de son environnement socioculturel. Par ce double jeu structurel, l'on peut passer de ce qui peut être considéré comme simple énoncé à une métaphore, ou de ce qui peut être perçu comme métaphore à un symbole. Certaines images, - certains symboles -, peuvent être comprises dans le cadre textuel tandis que d'autres nécessitent un apport de connaissances extérieures à l'univers discursif pour être comprises : contexte historique, culturel, religieux, initiatique... Le décodage qui passe par l'interprétation est donc fonction du degré d'hermétisme de l'encodage des images.

Certains symboles sont encodés sur un seul mot ; d'autres le sont sur un noyau symbolique qui s'éparpille en particules

symboliques dans tout le texte. Il nous importe, cependant, de prendre en compte ces mises en garde que donne Joëlle Tamine-Gardes sur les difficultés des analyses stylistiques :

*« Une des difficultés de l'analyse stylistique tient à ce qu'il faut éviter deux écueils : s'en tenir à un relevé sec et aride des procédés de texte qui en supprime la dynamique et la spécificité ou faire une explication littéraire qui propose directement une interprétation sans s'appuyer sur le détail des mots, des constructions, des figures »<sup>126</sup>*

Nous n'analyserons pas tous les symboles du corpus. Nous avons choisi de ne travailler que sur ceux qui nous ont le plus marqué soit par leur grande fréquence, soit par la charge sémantique historique ou culturelle qu'ils véhiculent ou encore par le mode d'encodage particulier qu'ils présentent. Nous les avons scindés en trois catégories : les images qui se réalisent par un procédé de symbolisation par identification métaphorique et que l'on peut décoder à partir des éléments textuels ; celles qui se réalisent par le procédé d'allusion et dont le décodage est fonction des connaissances culturelles, historiques, ou livresques du décodeur. Enfin, celles qui relèvent de la dimension anagogique.

## **I – Les symboles métaphoriques**

Il s'agit des images que l'on peut décoder à partir des éléments linguistiques contenus dans le texte à travers les

---

<sup>126</sup> Joëlle Gardes-Tamine, *Stylistique*, Armand-Colin, Paris, 1992, p.5.

analogies constatées entre les champs associés. Zadi Zaourou les présente comme les images qui relèvent d'une simple identification métaphorique. Nous les avons analysées à travers deux noyaux symboliques : « fer de lance », « Joal », auxquels nous avons adjoint un cas spécifique, celui de l'oriki.

## **1 – Le noyau symbolique « fer de lance » dans Fer de lance II**

Ce noyau symbolique qui donne son nom au titre de l'œuvre de Zadi Zaourou nécessite qu'on le démantèle pour en comprendre le sens. En effet, l'apparition de ce groupe nominal « fer de lance » dans le texte pousse à la curiosité par rapport à son sens courant. L'application de ce sens au contexte d'énonciation révèle des ambiguïtés. La lance, en dénotation première, est une arme de combat constituée d'un long manche en bois, ayant à une de ses extrémités une pièce métallique pointue en forme de losange. Cette pièce métallique pointue, sur laquelle est mis l'accent, est la partie la plus meurtrière de cette arme en situation d'utilisation. L'emploi de ce mot dans le contexte poétique révèle sa nature poétique d'image, mais d'une image que nous allons essayer de décoder à travers les différents micro contextes dans lesquels apparaît ce mot ou ses particules synonymiques.

### **- La révélation des micro contextes**

Commençons par ceux qui intègrent structurellement la particule symbolique de « fer de lance ». Dans le premier micro contexte, nous lisons :

*« Va donc ton chemin,  
FER DE LANCE  
Va ton chemin,  
Aiguillon du soir,  
Dard insoupçonné des sentiers déserts  
Burin  
Burin retors  
Vilebrequin !  
Et que n'entrave ta route nul orage ni déferlement de  
flots sarcastiques  
Nul rocher te dis-je  
Ni brasier ni blindé !  
Va ton chemin et me féconde ce sol mien que du  
doigt je désigne à ta marche virile  
O ! FER DE LANCE. » P.22*

Plusieurs référents, parfois caractérisés, sont identifiés au « fer de lance » dans cette laisse : « Aiguillon du soir », « dard insoupçonné », « burin », « burin retors », « vilebrequin ». En regardant les définitions que nous donne le dictionnaire de ces substantifs, nous nous rendons compte qu'ils sont pratiquement tous synonymes et appartiennent tous au champ lexical des armes blanches : l'aiguillon se définit comme un long bâton muni d'une fine pointe de fer à son extrémité, pour piquer les bœufs, ou encore comme une chose qui incite à l'action ; le dard, comme étant une ancienne arme de jet formée d'une pointe de fer fixée à une hampe de bois ; et le burin, comme un outil graveur composé d'une pointe carrée ou triangulaire et d'un manche en bois. Comme on peut le constater, les

définitions de ces trois mots rejoignent celle de la lance. Tous renvoient à des armes faites d'un manche de bois avec à l'extrémité une pointe de fer triangulaire susceptible de piquer. Leur point commun caractéristique est le rapide mouvement d'attaque.

Dès les premiers vers de cette laisse, la particule « fer de la lance » est personnifiée et considérée comme un émissaire auquel il est intimé un ordre de par la forme impérative du verbe utilisé

*« va donc ton chemin,  
Fer de lance  
Va ton chemin »*

La mission assignée est bien définie : féconder un sol désigné :

*« Va ton chemin  
...  
Et que n'entrave ta route nul orage...  
Nul rocher te dis-je  
...  
Va ton chemin et me féconde ce sol mien que du  
doigt je désigne à ta marche virile »*

Cette situation d'énonciation dans laquelle le poète donne des consignes impératives précises présente encore des points d'ombre quant au sens caché du « fer de lance » à cause des isotopies dans lesquelles il se trouve. Les deux autres laisses dans lesquelles apparaît ce mot aux pages 49 et 73 respectivement nous permettront peut-être d'en savoir un peu plus.

*« Sur ton front, traîtrise nègre, le cinglant baiser  
de mon fer de lance  
- FER DE LANCE ! -  
Fer de lance  
Beau losange d'acier neuf  
Va donc ton chemin  
O mon wyégweu punitif  
Et me balaye tous ces gueux en queue de pie.  
Didiga ! » 49*

*« Et maintenant, FER DE LANCE  
Va ton chemin  
Va ton chemin ô mon wyégweu punitif  
Va donc et me balafre ce soleil étrange et scélérat ! » 73*

Ces deux dernières laisses dans lesquelles apparaît le noyau symbolique « fer de lance » nous permettent d'entrevoir les signes d'un destinataire, encore fictif, par l'emploi du pronom personnel de la deuxième personne du singulier ( ton ), sur lequel le « fer de lance » a ordre d'accomplir la dite mission. Cette mission se précise de plus en plus. Il ne s'agit pas d'une mission pacifique, mais d'une mission de belligérance : punir son destinataire en lui laissant une marque indélébile sur le corps :

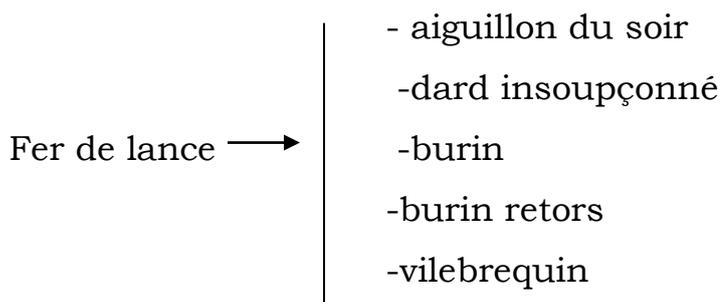
*« Sur ton front, traîtrise nègre, le cinglant baiser  
de mon fer de lance  
  
Va ton chemin ô mon wyégweu punitif  
Va donc et me balafre ce soleil étrange et scélérat !*

Cet acte agressif est mis en exergue par l'emploi métaphorique du mot « baiser ». Le contexte coloré d'atmosphère violente dans lequel se meut le « fer de lance » ne peut être compatible avec une atmosphère d'affectivité que sous-tend un baiser. Le baiser qu'applique le fer de lance sur le front de son destinataire est qualifié de cinglant ; ce qui exclut toute trace d'affection, l'adjectif qualificatif « cinglant » se disant de quelque chose de vexant, de blessant, de violent à l'égard de quelqu'un. La marque que doit laisser la pointe du fer de lance dans ce baiser cinglant, n'est autre qu'une balafre. Ceci sous-entend que le rapport entre le fer de lance et son destinataire est un rapport antagonique.

L'autre élément novateur au décodage du sens caché du « fer de lance » est l'apparition du nominal : « traîtrise nègre ». La particule qui attire notre attention ici est le mot « nègre ». L'évocation de ce mot « nègre », dans la recherche du sens profond du fer de lance, ouvre une fenêtre sur l'histoire des Africains noirs, et amène par la même occasion à tourner le regard du côté de la colonisation et de ses séquelles chez les Noirs. Ce mot porte en lui une charge dialectique en ce sens qu'il rappelle simultanément la situation du colonisateur et de l'esclave Noir. Nègre, terme à connotation péjorative et injurieuse, renvoie initialement aux noirs autrefois employés aux travaux dans des colonies à l'ère de la traite négrière. Ce nominal rappelle également les multiples actes de traîtrise auxquels étaient sujets les Noirs qui, pendant la colonisation, se trahissaient entre eux et livraient leurs confrères au bourreau colonisateur. Aujourd'hui, le mot « nègre » renvoie beaucoup

plus à l'Homme de race noire tout court. L'apparition de ce groupe nominal dans ce contexte ouvre le champ d'investigation sur des horizons plus larges.

Les différentes investigations que nous avons faites sur le sens de « fer de lance » dans les laisses où cette particule apparaît entièrement dans le texte nous ont montré que le sens dénotatif à lui seul est insuffisant pour la compréhension du sens qu'il acquiert dans le texte. Les différentes isotopies qui l'entourent dans les séquences où elle apparaît le montrent. On constate d'abord des analogies avec d'autres armes blanches que nous relevons : ci-dessous :



L'élément qui permet le rapprochement des champs associés ici est l'effet qu'exerce la pointe de ces armes sur leurs cibles ou leurs victimes. C'est cet élément qui rend possible l'identification métaphorique du noyau symbolique « fer de lance » avec les particules symboliques sus-relevées. Le sens premier du noyau symbolique n'est pas évincé. Il est cependant insuffisant pour rendre compréhensible son emploi dans les micro contextes que nous avons présentés. Il est donc à rechercher ailleurs, dans les différentes connotations synonymiques que présente le texte. En effet, en plusieurs endroits, le texte poétique laisse entrevoir des similitudes

avérées avec les emplois analogiques du fer de lance. Tel dans ces extraits :

*« Et j'ai su la sculpter la stèle*

*« AUBE PROCHAINE »*

*De mon burin de langue*

*Ma langue aux trois vents qui sait si bien libérer pour  
ma survie les meutes d'ouragans salvateurs*

*Didiga »*

p. 50

Les identifications de la langue du poète aux caractéristiques du « fer de lance » ou des armes auxquelles s'est identifié plus haut le « fer de lance » se multiplient. Dans cet extrait, par exemple, c'est au burin que le poète identifie métaphoriquement sa langue et par métonymie, sa parole. Le rapprochement entre ces deux champs associés est rendu possible par le trait dominant qui est l'effet destructeur d'une parole violente, agressive sur le récepteur. Il s'agit de l'action commune du burin et de la parole sur leurs cibles respectives, action que nous connaissons par l'expérience quotidienne. Cette idée renforcée par cette laisse que nous retrouvons de façon réitérative aux pages 12 et 50-51 :

*« Enseigne au peuple en rut l'énigme de mon nom de salut.*

*Odwapayi :*

*qui-vite-les-attaque !*

*Odwapayi la langue opiniâtre-et-plus-tenace-et-  
ferme-que-langue-de-pieuvre*

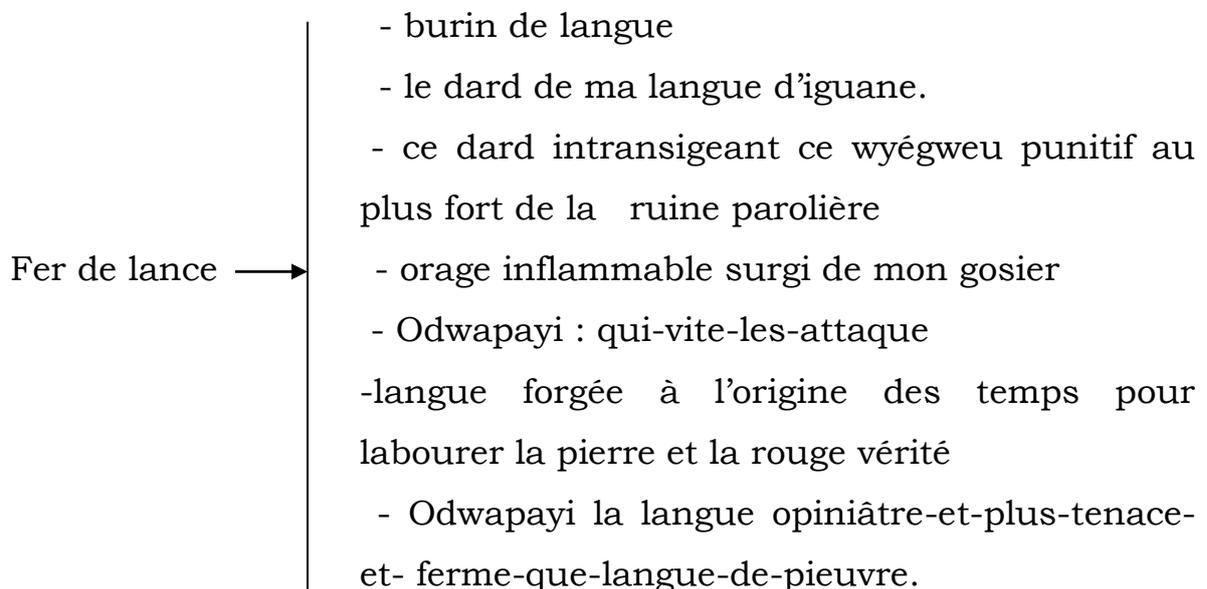
*Chante Douré le dard de ma langue langue d'iguane  
Pour que renaisse le temps des enfances paisibles. »*

*« Et le dard intransigeant ce wyégweu punitif au plus  
fort de la ruine parolière »*

p. 58

Nous retrouvons ici des analogies entre les mouvements rapides d'attaque que nous avons relevés plus haut et qui caractérisent les armes auxquelles est identifié le « fer de lance » et ceux de la langue de pieuvre en situation d'attaque auxquels s'identifie la langue du poète ou mieux, sa parole.

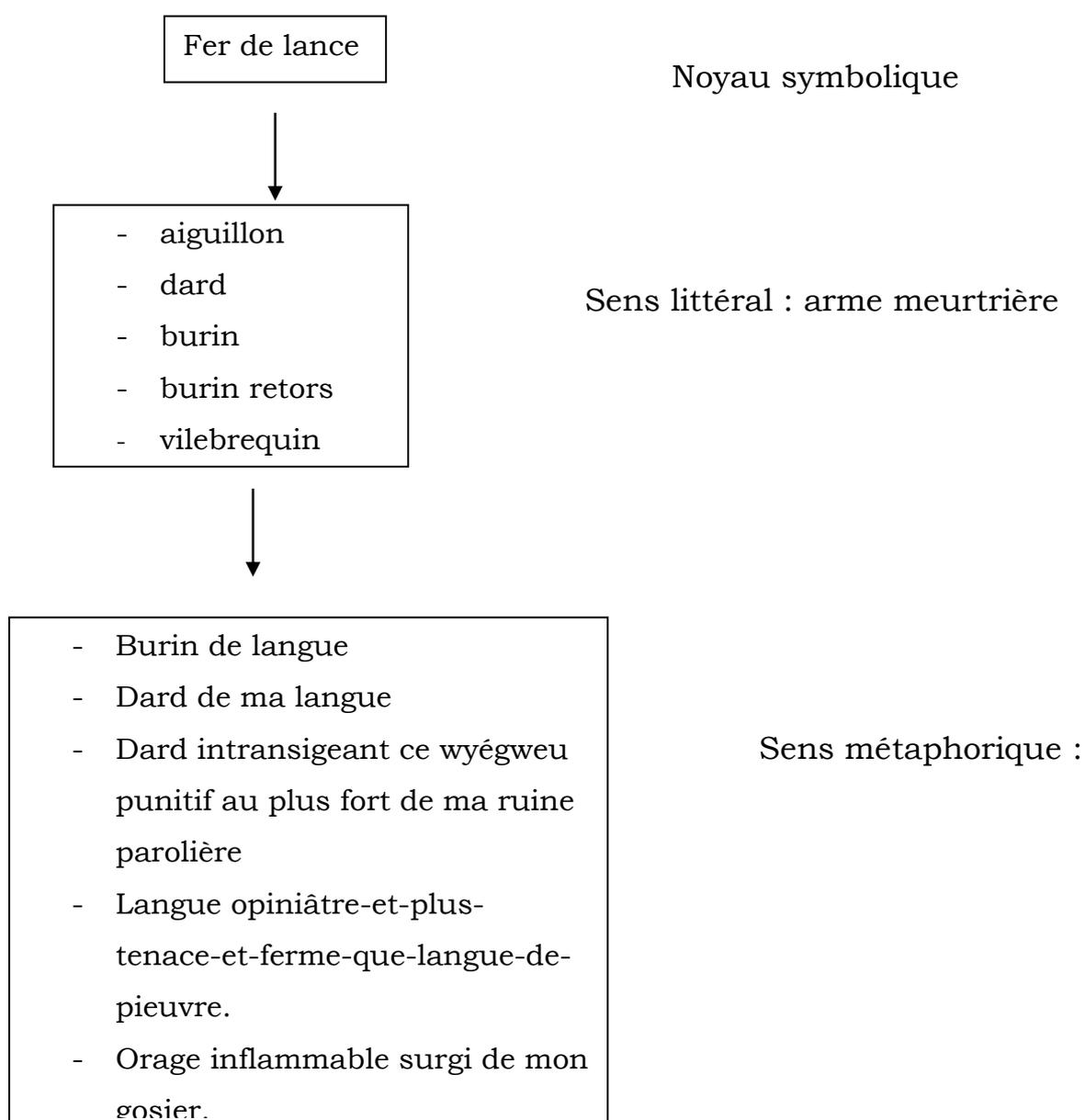
A bien regarder tous ces micro contextes, nous constatons qu'ils convergent tous vers un point commun. Nous pouvons donc les représenter de façon schématique



Le rapprochement de ces différentes identifications du « fer de lance » dans le texte et que nous avons essayé de schématiser ci-dessus nous donnent la certitude que « fer de lance » a bien une valeur symbolique qui dépasse le sens de la

dénotation première qui en faisait une arme dont le rôle est d'attaquer, d'agresser, d'atteindre mortellement sa cible.

Le sens de base évincé, celui qui ressort est le sens symbolique, irradié à travers les différentes particules symboliques relevées dans les micro contextes. Ceci nous donne schématiquement les transformations suivantes du noyau symbolique :



On relève ici une analogie entre l'effet du fer de la lance sur une cible et l'effet de la parole du poète sur les consciences humaines qui sont sa cible. La parole exerce un impact psychologique sur les individus. En effet, le choix des mots, leur arrangement lexico syntaxique, leur sens contextuel, influencent psychologiquement les destinataires. Le poète est conscient du pouvoir des mots, et à travers les mots, du pouvoir de la parole. La parole est une force. Elle détient un pouvoir que le poète exploite dans sa mission d'éveilleur de consciences endormies. Pour ce faire, il n'a que ses paroles traduites dans son poème. Jean-Paul Sartre ne disait-il pas dans Qu'est-ce que la littérature ? , citant Brice Parain, que « *les mots sont des pistolets chargés* »<sup>127</sup> ? Il n'y a donc pas à s'étonner si certaines paroles du poète sont comparées à des « gélules de feu », si sa voix libère « la dynamite ». Sa parole a ainsi pour rôle de toucher, de bousculer les consciences des hommes, de les amener à la mobilisation, à l'action.

## **2 - Le macro symbole « Joal » dans La prophétie de Joal**

les symboles métaphoriques présentent une similitude entre symbolisant et symbolisé. C'est le cas de la ville de Joal dans La prophétie de Joal qui représente par analogie l'Afrique ;

L'apparition de « Joal » dans l'œuvre poétique La prophétie de Joal de Eno Belinga pousse à la recherche du sens profond qu'on lui attribue. Joal est un petit village balnéaire du Sénégal. Ce village acquiert un aspect particulier parce qu'il est le village

---

<sup>127</sup> Sartre Jean-Paul, Qu'est-ce que la littérature, Gallimard, Paris, 1948, p. 29.

natal de Léopold Sédar Senghor, une des grandes figures de la littérature africaine. Senghor fut un des grands poètes Noirs créateurs du mouvement de la Négritude qui a mené un combat dense pour la revalorisation de la culture africaine au plan international, et pour la synthèse positive des cultures du monde entier dans ce qu'il a appelé « le rendez-vous du donner et du recevoir ». Senghor a toujours poétisé sa Joal natale, la présentant comme « le royaume d'enfance », un endroit où tout est paix, harmonie et joie. Joal, comme tout village traditionnel africain, donne aussi l'avantage à ses enfants d'y vivre pleinement leur culture et leur tradition tel que les ont laissées les ancêtres. Nous allons essayer de décoder ce symbole dans le texte poétique La prophétie de Joal.

La première séquence dans laquelle apparaît ce nom dans l'œuvre est loin de nous éclairer sur la signification attribuée à ce village dans le texte, comme on le voit ci-dessous :

*« Ainsi de la vérité nouvelle offerte  
d'emblée dans la prophétie de Joal que femme noire  
a révélé du sommet de la montagne d'Ifé en effet  
comme chant de kora est une la prophétie et ne se démontre  
point. »* P. 23

L'évocation de Joal dans cette laisse ne nous avance en rien dans la compréhension du sens contextuel de ce nom. Poursuivons nos investigations avec le Deuxième chant :

*« Dites à celui-ci fructifie les talents  
que tu as reçus de tes pères*

*dans la maison de Joal car  
grande sera la colère du maître  
s'il te trouve les mains nues*

*Cessez de vous tourmenter enfants  
de Joal du quand et du comment  
au loin ceux-là selon leurs talents  
ont grossi la fortune du maître  
dans l'héritage séculaire de leurs pères. » P. 24*

L'image de Joal, jusque-là floue commence à se dévoiler. Dans cette apparition du nom « Joal » qui est l'une des premières du poème, on est loin de la ville sénégalaise. A ce niveau déjà, Joal acquiert une nouvelle dimension ; de la ville balnéaire, Joal est ici considérée comme une habitation, une maison abritant des enfants à qui il est donné des recommandations par rapport à un legs séculaire laissé par leurs pères. Le contexte a changé : la ville de Joal devient ici « la maison de Joal » par l'analogie qu'ont les deux référents d'être des lieux d'habitation. Ceci ne satisfait pas encore quant à la compréhension du sens de Joal dans l'œuvre. A la page 28 nous lisons :

*« Jusqu'aux étoiles face au soleil levant  
enfants de Joal dans le concert des nations  
grossissez la fortune reçue de vos pères  
dans la maison de Joal... » P. 28.*

L'analogie se clarifie un peu plus dans cet extrait dans lequel d'autres éléments novateurs permettent d'avancer dans

la similitude. Dans cet extrait, les enfants de Joal constituent plusieurs nations qui, de concert, doivent œuvrer pour grossir la fortune héritée de leurs pères dans la maison de Joal ; cet élément élargit davantage la particule symbolique de Joal, tout comme nous le voyons aussi dans la séquence que nous relevons à la page 31 :

*« Domineront sur la maison*

*De Joal toutes nations étrangères venues de loin. » P. 31*

Avec cette séquence, nous sommes toujours loin de la simple habitation de tout à l'heure qui avait en son sein les enfants de Joal. Le mot « maison » prend donc ici la signification de la logique féodale et aristocratique : il renvoie aux membres d'une même famille. En faisant une application au texte, il s'agit de la famille de Joal. Le sens de Joal est donc à rechercher plus en profondeur. La suite de la séquence de la même page 31 nous renvoie dans un contexte tout autre :

*Les enfants et les enfants des*

*Enfants de Joal contre leur gré seront échangés*

*Contre son gré et à prix d'argent*

*Sera échangée la descendance de Joal à prix d'argent*

*Le sanctuaire de Gorée sera*

*Devenu dépôt d'esclaves des chaînes des peines*

*Le vent de la colère soufflera*

*Dans les voiles la dispersion en pays lointains*

*Au-delà des mers des océans sera*

*Conduite en esclavage la descendance de Joal. » P. 31*

Cette séquence nous présente la descendance de Joal en proie à un destin tragique : la vente et la déportation forcée « *en pays lointains au-delà des mers et des océans* » de ses enfants, et ce, sur des générations entières. A preuve cette précision du poète :

« *Les enfants et les enfants des/ enfants de Joal...* ».

qui traduit une grande descendance de cette lignée généalogique.

Ce commerce illicite d'êtres humains rappelle la traite négrière par l'évocation de la vente d'esclaves surtout avec l'évocation du sanctuaire de Gorée. L'apparition de la particule « sanctuaire de Gorée » dans ce contexte d'énonciation fait jaillir une image allusive à connotation historique.

En effet, l'île de Gorée, qui est bel et bien une réalité, fut autrefois le lieu par excellence de vente des esclaves Noirs pour la traite négrière, de par sa situation géographique stratégique en bordure de mer qui permettait aux négriers d'embarquer aisément les esclaves vendus et de les déposer « *au-delà des mers et des océans* ». Petite île au large de Dakar, la capitale du Sénégal, cette île a servi d'entrepôt d'esclaves noirs capturés dans leurs villages et parqués à Gorée, attendant d'être embarqués pour l'Amérique où ils seront revendus à la criée, à des maîtres inhumains pour travailler dans des conditions

atroces dans les plantations de canne à sucre. Ce commerce honteux dura des siècles. L'Afrique a ainsi vu, pendant des générations entières, ses enfants être vendus pour une poignée d'argent.

Son évocation dans ce texte n'est donc pas fortuite. Elle ouvre un pan de l'histoire des Noirs à l'ère de la colonisation avec le dessein inavoué de rappeler d'inoubliables tranches de l'histoire du peuple Noir. Ainsi, la simple évocation de ce lieu ramène à l'esprit le souvenir des atrocités de la traite négrière, en l'occurrence le commerce honteux des Noirs et les traitements inhumains affligés aux esclaves Noirs par les colons (les occidentaux), bref toutes les injustices dont ont été victimes les Noirs pendant cette période coloniale. Ainsi, dans l'histoire de l'Afrique, dans l'histoire des Noirs du monde entier, Gorée prend avec le temps une valeur symbolique de plus en plus importante à mesure que les Noirs, aussi bien ceux d'Afrique que ceux de la diaspora, réévaluent leur propre histoire et se l'approprient.

C'est cette connaissance culturelle qui permet de comprendre ce symbole et son contexte d'utilisation. Sans cette connaissance socioculturelle de l'histoire des Noirs, cette image resterait opaque.

Nous pouvons ainsi faire le rapprochement entre champs associés par le procédé de l'intentation. Ce procédé permet de faire ressortir le trait sémantique commun rendant possible le rapprochement entre champs associés.

<b>La prophétie de Joal</b>		<b>Histoire de l’Afrique</b>
La descendance de Joal contre son gré est vendue à prix d’argent et déportée en esclavage au-delà des mers des océans		Des générations d’africains ont été, contre leur gré, vendues en esclaves à l’île de Gorée et déportées par-delà les mers en Amérique.

Ceci nous permet d’étendre la compréhension de Joal à une dimension beaucoup plus grande par un jeu analogique. En effet, le poète a voulu faire allusion à l’histoire des africains relatée de façon analogique. Le rapprochement métaphorique entre les champs associés a été rendu possible grâce aux connaissances culturelles et historiques qui ont permis d’établir une identification métaphorique entre Joal la ville balnéaire du Sénégal et ville natale de Senghor et Joal le symbole de l’Afrique, ces similitudes nous permettent de comprendre avec beaucoup plus de clarté le sens contextuel de Joal, et par la même occasion l’image que Eno Belinga veut faire voir à travers l’évocation du nom de cette ville sénégalaise dans ce contexte précis d’énonciation. L’auteur de La prophétie de Joal transcende le cadre géographique de Joal dans son texte et poétise à son tour cette petite ville africaine balnéaire pour l’étendre à la « maison » de tous les Noirs, c’est-à-dire à l’Afrique. Cette extension se confirme par l’évocation du nom véritable de ce à quoi Joal est comparée, « Agisymba », nom scientifique de l’Afrique :

*« J’aurai satisfaction de tous les adversaires d’Agisymba »*

*Du dehors et du dedans sur eux je prendrai ma revanche  
Et bientôt royaume de Joal je te purgerai de ton alliage » 39*

On assiste à travers toutes ces métamorphoses, au fondement, à partir de la ville de Joal, d'une image de l'Afrique, référent de ladite image par le pouvoir démiurgique de Eno Belinga.

Mais Joal c'est aussi une ville à bâtir, « *la grande demeure qui abritera les nations du monde* », un royaume où « *la grâce et la gloire... sont abîme sans fond* » ; d'où l'interpellation du poète dans les vers suivants que nous retrouvons à la page 42 :

*« Enfants de Joal, réveillons-nous de nos songes agités  
Mettons-nous au travail et construisons la grande demeure  
Pour accomplir, enfants de Joal, l'œuvre de nos pères,*

*Faisons l'arche qui perce les nues, car l'arche  
Est la grande demeure dans le soleil levant,  
La grande demeure qui est fondement du royaume de Joal. »*

P. 42

L'arche est un immense bateau fermé en forme de coffre avec une seule porte et une fenêtre comme ouverture. L'évocation de l'arche renvoie à une image biblique<sup>128</sup>. L'arche dans ce contexte d'énonciation revêt un caractère symbolique. Eno Belinga l'identifie à « *la grande demeure qui est fondement du royaume de Joal* ». Un jeu d'identification métaphorique nous permet de faire le rapprochement selon lequel l'édifice immense

---

<sup>128</sup> Dans Genèse 6 : 8 – 22 dans la Bible, l'arche est un immense bateau de bois de gopher de trois mètres de long, cinquante mètres de large et trente mètres de hauteur que Noé construisit sur ordre de Dieu pour abriter chaque espèce animale et végétale par couple pour les préserver du grand déluge qui devait s'abattre sur la terre.

représenté ici par « *l'arche qui perce les nues* » est aussi « *la grande demeure qui est fondement du royaume de Joal* ». Nous avons vu plus haut que le royaume de Joal était, par analogie, une représentation symbolique de l'Afrique. Ceci nous permet de comprendre que par la construction de l'arche qui perce les nues, il faut comprendre, la construction de l'Afrique.

La construction de l'Afrique ne peut se faire si les Africains n'arrêtent pas de se renier eux-mêmes, s'ils n'arrêtent pas de se battre, de s'entretuer, s'ils ne redeviennent pas solidaires et frères véritables, s'ils n'unissent pas leurs efforts, tel que le recommande le poète :

*« faisons de nos mains nos cœurs unis »*

Ces similitudes nous permettent de comprendre avec beaucoup plus de clarté le sens de Joal et, par la même occasion, l'image que veut évoquer à travers l'évocation du nom de cette ville sénégalaise dans ce contexte précis d'énonciation.

Mais Joal est aussi une ville de rêve, une ville construite « *selon les plans de la Joal céleste* ». Elle est fondée sur quatre piliers particuliers : au Sud-Est, la sagesse ; au Nord-Ouest, la vertu ; au Sud-Ouest, la beauté ; et au Nord-Est, un pilier invisible. Eno Belinga dit de lui que c'est

*« ... l'unique pilier*

*Qui apparaîtra à la fin des temps aux yeux des nations*

*Lorsque la grande demeure sera sise dans la clarté ; » P. 44.*

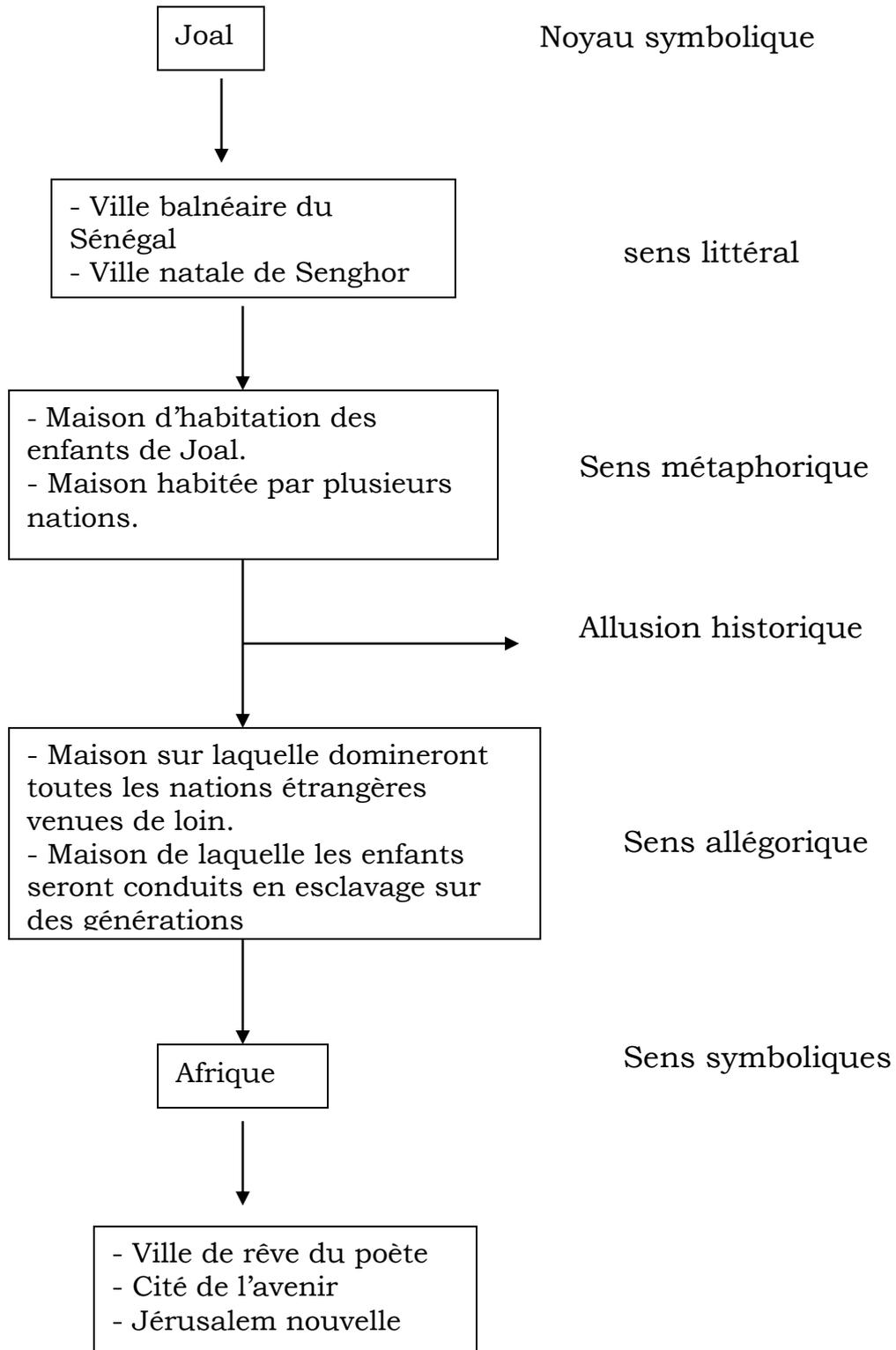
On s'évertuerait en vain à chercher une telle ville sur cette terre. Il s'agit de « *l'image radieuse de la Joal céleste, Jérusalem Nouvelle* »<sup>129</sup> P. 11.dont rêve Eno Belinga pour un monde meilleur dans lequel toutes les nations vivront ensemble et en harmonie, telle qu'il la présente lui-même,

*« La grande demeure qui abritera les nations  
Du monde ... » P. 42.*

Nous pouvons donc établir schématiquement et de la manière suivante, l'extension du noyau symbolique Joal tel qu'il s'irradie de la manière suivante :

---

<sup>129</sup> La prophétie de Joal, op. cit., p. 11.



## II – Les images allusives.

Il s'agit des images symboliques construites sur la base de la double dénotation et sur le phénomène de l'allusion. Leur compréhension nécessite l'intervention d'un hors texte pour un meilleur décodage.

L'allusion est un procédé d'intertextualité, dans lequel un mot, une phrase ou une parole, évoquent une idée de quelqu'un ou de quelque chose dans un énoncé sans en parler de manière précise. La compréhension de l'idée évoquée peut se faire par une expérience personnelle de type documentaire, intellectuelle ou culturelle. Pierre Fontanier dit de l'allusion qu'elle

*« consiste à faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une chose qu'on ne dit pas et dont ce rapport même réveille l'idée »<sup>130</sup>*

L'allusion suggère des situations ou des faits analogues par évocation d'un mot ou d'une situation qui rappelle des faits similaires gardés dans la conscience par notre culture propre. Elle consiste donc à éveiller dans l'esprit du récepteur des réalités connues mais enfouies dans la conscience collective et que la simple évocation d'un mot ou d'une situation suffit à faire resurgir à l'esprit. L'allusion représente la forme la plus courante de la manifestation de l'intertextualité, la plus subtile et la plus difficile à cerner entièrement dans un texte parce que relative aux connaissances profondes des auteurs. Elle évoque des réalités que les connotations ne rendent pas toujours

---

<sup>130</sup> Pierre Fontanier, Op. Cit., P. 125.

facilement perceptibles. Les allusions peuvent être de plusieurs formes : historiques, culturelles, mythiques, rituelles, bibliques,...

La symbolisation par allusion permet à la littérature d'acquérir une dimension totalitaire dans la mesure où elle devient le lieu de jonction des langues, de l'histoire, de la sociologie, de la culture...

## **1 – Allusions historiques**

### **a) le noyau symbolique de la crucifixion du christ à Pretoria dans Fer de lance II de Zadi Zaourou**

Les poètes se servent souvent de l'histoire comme une référence imageante dans l'encodage de certaines de leurs images poétiques. L'histoire fait naître l'image par le processus d'intertextualité et à partir du procédé de la double dénotation qui, au sens littéral, c'est-à-dire celui présent dans le texte, superpose un sens second absent du texte, mais qui éclaire le sens littéral. Les allusions historiques peuvent se réaliser soit par la simple nomination d'un mot ou d'un nom, qui, à lui seul, fait surgir une image en renvoyant à un fait réel ayant existé et/ou étant encore d'actualité, ou par l'évocation sous la forme d'un récit d'un fait historique marquant.

*« Je crucifierais leur christ à Pretoria »*

p.11

Ce vers nous présente une image plurielle par la double fenêtre qu'elle ouvre à travers deux évocations particulières, à

savoir celle de la ville de Pretoria et celle de la crucifixion du christ. Il s'agit de deux images qui nécessitent un recours à des connaissances historiques, culturelles et religieuses pour être décodées. Commençons par révéler leur dénoté premier.

- Pretoria est une ville sud-africaine qui a été le théâtre d'un racisme exacerbé pendant l'apartheid, ce régime politique ségrégationniste qui sévit en Afrique du Sud. Son évocation rappelle les tristes souvenirs du racisme qu'ont connu les Noirs sud-africains de Pretoria, et par extension, ceux de l'Afrique du sud en général, pendant la période ségrégationniste, période au cours de laquelle la minorité blanche régnait sans partage sur la majorité noire privée de tous ses droits.

- l'évocation de la crucifixion du christ nous renvoie par allusion à la religion chrétienne. Il est dit dans la Bible que le Christ Jésus, venu abolir la loi du talion et instaurer celle de l'amour du prochain, à été crucifié à Golgotha pour sauver l'humanité<sup>131</sup>. Par sa mort sur la croix, il apporte à l'humanité entière le salut de Dieu par la foi. Cette religion a été apportée en Afrique par les Blancs qui, eux-mêmes, n'ont pas pu appliquer cette loi nouvelle avec les Africains qu'ils maltraitent

---

<sup>131</sup> La mort par crucifixion était alors, en quelque sorte, une façon de purger la société de personnes dont le comportement entravait la cohésion et la paix sociale. Cependant, elle revêt une signification particulière par la personne de Jésus-Christ. En effet, le Seigneur Jésus-Christ, envoyé par Dieu le Père, allait, par la mort sur la croix au mont de Golgotha, poser un acte de grande valeur : le salut du monde. Jésus-Christ, étant venu abolir la loi du talion au profit de celle de l'amour du prochain et même de l'amour des ennemis, sera considéré comme un hors-la-loi ; ce qui lui vaudra cette crucifixion. Seulement, sa crucifixion sera plus atroce que toutes les autres précédemment effectuées parce qu'en plus de la flagellation, subie avant la mise en croix, on lui cloue les mains et les pieds, alors qu'habituellement, on lie avec de cordes solides les membres des crucifiés. Cet acte ô combien cruel des hommes sera récupéré en faveur de toute la race humaine de laquelle il permettra d'ôter les péchés. La crucifixion du Christ à Golgotha est ainsi un acte salvateur et rédempteur. Par ce sacrifice et par tout ce sang versé sous l'action inhumaine des hommes, l'humanité toute entière bénéficiera de la grâce de Dieu. Cet acte aura ainsi pour fin de sauver les hommes de leurs péchés et les rapprocher de Dieu et d'accroître plus d'amour dans le cœur des hommes.

de la pire des façons, passant outre l'amour du prochain prêché par eux-mêmes.

Les sens premiers de ces images révélés, voyons à présent ce qu'il en est de leur sens contextuel, de leur valeur évocatoire dans le contexte du poème de Zadi Zaourou.

Nous avons ici, présenté par analogie, deux situations analogues : celle des Noirs de Pretoria succombant sous la dure loi de l'apartheid, et celle des hommes ployant sous la cruauté des plus forts dans la société juive.

Le Christ est venu sortir le peuple de la servitude de la loi du talion, en prêchant l'amour du prochain. Les blancs qui ont, les premiers, porté cette religion en Afrique étaient tenu de la vivre eux-mêmes au quotidien pour montrer l'exemple aux peuples auxquels ils portaient cette nouvelle loi de l'amour du prochain et de l'égalité de tous les hommes. Or c'est tout le contraire qu'on constate : ceux-là qui prêchent l'amour du prochain et l'égalité des hommes sont les mêmes qui l'outrepassent, méprisant les Noirs qu'ils déshumanisent à l'extrême en pratiquant une injustice sociale des plus inadmissibles avec le régime de l'apartheid imposé aux Noirs sud-africains. Tout a été stratifié : l'égalité se fait ici par race et la race noire est de loin jugée inférieure à la race blanche. Ce sont entre autres les fondements sur lesquelles les blancs ont créé le régime ségrégationniste raciste de l'apartheid. Cette récupération religieuse des principes chrétiens par les blancs a amené le poète à leur trouver également un christ à eux, d'où la particularité caractérisée par l'emploi du pronom possessif « leur » qui détermine le christ présenté plus haut. L'utilisation

du pronom possessif « leur » à valeur particularisante et séparatiste qui détermine « christ », en dit d'ailleurs long. « Leur », entretient une relation oppositionnelle avec « Je » représentant le poète en tant que porte parole du peuple opprimé. L'indice de contradiction révélé par ces deux pronoms personnels qui s'opposent dans ce contexte d'énonciation traduit un conflit ouvert entre les deux pôles contradictoires avec d'un côté le peuple opprimé représenté par le poète et de l'autre, l'opresseur représenté par le pronom possessif « leur ». La lettre minuscule qui commence le nom « christ » devait déjà attirer l'attention de tout lecteur attentif. En effet, tout nom propre doit commencer par une majuscule. Mieux ce nom, donné à Jésus de Nazareth, s'écrit toujours avec un C majuscule. La disparition de la majuscule au détriment de la minuscule témoigne de la disqualification de la personne qui porte ce nom. Il s'agit d'une récupération intentionnée qui dénote d'une certaine révolte du poète avec un ton accusateur, face à cette politique de l'apartheid prônée par des blancs qui, paradoxalement, prêchent la religion du Christ qui préconise l'amour du prochain et l'égalité de tous les hommes devant Dieu. D'où le rejet par le poète de leur religion symbolisée ici par le christ qu'il crucifie à Pretoria, ville dont l'évocation rappelle des injustices raciales. Cette nouvelle crucifixion dénote de la volonté d'une révision du sens que les colonisateurs eux-mêmes donnent à la crucifixion du Christ à Golgotha, à la révision du sens qu'ils donnent de l'amour du prochain au vu des exactions faites aux Noirs par les populations blanches minoritaires.

En présentant les théories sur la symbolisation, nous avons dit que le troisième sens des symboles, qui est le sens moral, fait une

*« mise en parallèle des actions passées avec les actions présentes afin de servir de guide aux contemporains dans leur travail d'interprétation ».*<sup>132</sup>

Quel sens moral peut-on tirer de ces images ? Ces images, en fait, sont des interpellations que le poète fait à l'humanité. La vue de l'injustice sociale de l'apartheid et du mensonge égoïste des blancs sur la hiérarchisation des races ne le laissent pas indifférent. Le ton violent sur lequel il dénonce de façon implicite toutes ces tares de l'Occident le souligne parfaitement.

## **2 - Allusion culturelle**

### **a) Le « Masque » dans Quand s'envolent les grues couronnées**

Le « Masque », dans l'œuvre poétique de Pacéré Titinga « Quand s'envolent les grues couronnées », fait partie des images à forte connotation culturelle. Les images culturelles sont celles qui se fondent sur un environnement socioculturel propre aux auteurs. Elles peuvent ressortir dans les textes sous forme d'allusion. Leur décodage nécessite alors une certaine connaissance de cet environnement. Nous avons relevé un exemple d'image culturelle dans Quand s'envolent les grues couronnées de Pacéré Titinga et nous allons tenter de l'analyser.

---

<sup>132</sup> Todorov, Symbolisme et interprétation, Op. Cit., P. 110.

*« Sa mère  
Fut un Masque importé  
Du pays des Gnougnossé. »*

L'image sur laquelle nous nous appesantirons est celle qui émerge de la particule « Masque importé ». Cette phrase présente une ambiguïté sémantique. En effet, la mère, qui est de l'isotopie de l'être humain, ne peut être un masque, une apparence. La différence entre les isotopies de la mère et du Masque, qui frôle l'insolite ne manque pas de nous confirmer dans notre position. En dénotation première, le mot « masque » nous renvoie à une figurine, un objet en bois en tissu ou en une autre matière, modelé sous une certaine forme et dont on se couvre une partie du corps, en l'occurrence, le visage.

Il s'agit ici du sens premier de compréhension de ce symbole. Or ici, il désigne la mère d'un agent social, en l'occurrence le poète. Le sens du « Masque », tel que considéré dans sa dénotation première, pose quelques problèmes de compréhension dans l'analyse de ladite image. Il s'agit ici d'une image complexe en ce sens qu'elle nécessite qu'on ait recours à des connaissances culturelles. La compréhension du sens second de cette particule symbolique, son sens contextuel est donc à rechercher ailleurs.

L'identification de la « mère » au « Masque importé » n'est compréhensive que si l'on se met dans le contexte sociobiographique et culturel de l'auteur. En d'autres termes, il faut avoir recours à des connaissances culturelles précises pour pouvoir décoder aisément ce « Masque ». Les Africains lui trouvent un sens plus particulier. Pour eux, le masque n'est ni

une sculpture, ni une œuvre d'art, comme le conçoivent les occidentaux, mais plutôt un esprit au sens de réalité immatérielle, mais qui constitue une présence, une force, au sens religieux et culturel, un pouvoir. Il s'agit d'un esprit invisible qui vient prendre possession d'un être humain (généralement un homme) qu'il va habiter et chevaucher, et se manifester à travers lui. Le masque est donc un représentant d'un esprit donné. La majuscule mise à la lettre initiale du mot « Masque », qui d'ordinaire est un nom commun et qui devait commencer normalement par une lettre minuscule, devrait déjà attirer l'attention de tout lecteur attentif.

Nos recherches documentaires nous révèlent que « Masque », dans ce contexte culturel d'utilisation, est le nom donné à la lignée de la famille de laquelle est issue la mère génitrice du poète. Elle vient d'une contrée différente de celle de son père, le pays des Gnougnessé, et de la lignée des « Masque ». Tel qu'il apparaît dans l'énoncé, le mot « Masque », semble désigner une entité quelconque parmi d'autres : un « Masque importé du pays des Gnougnessé ». Ce qui caractérise les Gnougnessé au sein de la société Mossi, c'est leur origine mythique. L'identification de la mère au « Masque » ne peut qu'être symbolique, la mère du poète ne pouvant être un « Masque ». La mère porte donc, de façon métonymique, le nom donné à la famille de laquelle elle est issue, le « Masque » ; ce qui justifie l'utilisation particulière de ce mot dans ce contexte.

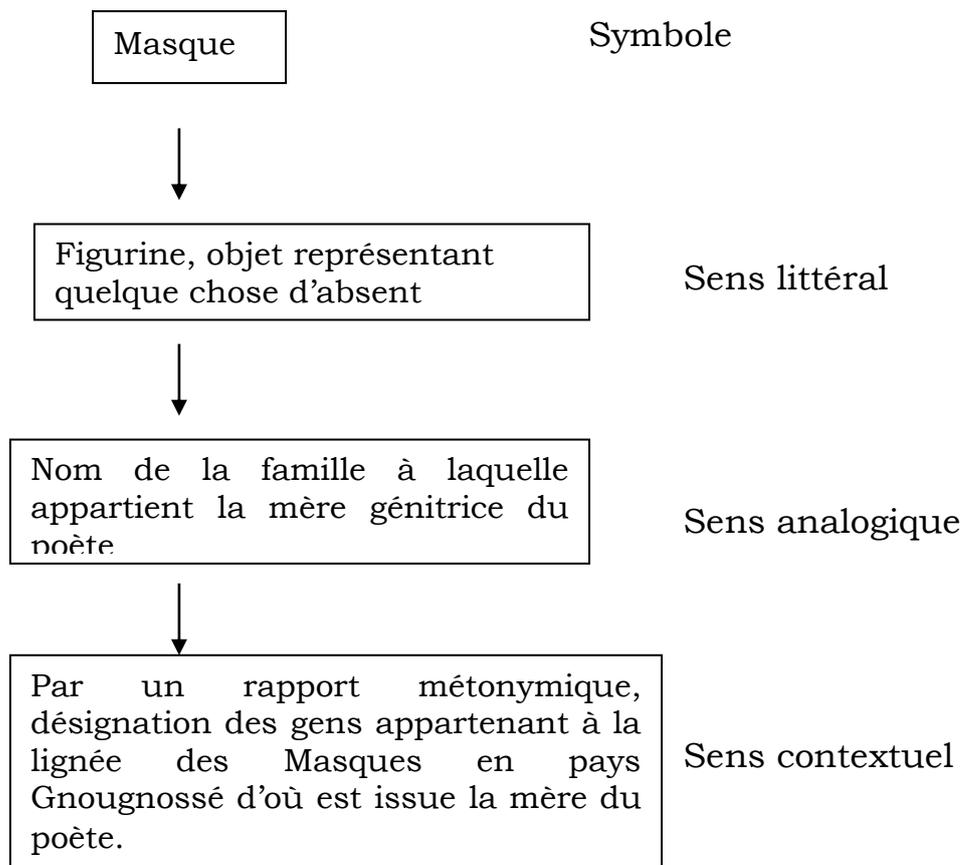
Par ailleurs en Afrique, la femme ne porte jamais le masque bien que certaines femmes initiées accèdent aux lieux

sacrés des masques. Tout cela complique encore le décodage de ce symbole.

Mais « Masque » peut se comprendre aussi ici comme une ombre, une représentation en ce sens qu'il représente de façon symbolique la mère génitrice.<sup>133</sup> « Masque » ici a donc un double sens : il a, d'une part le sens de figurine, d'objet représentant une personne absente physiquement ; il a d'autre part le sens de nom de famille de laquelle est issue la mère génitrice du poète ; « Masque » représente enfin l'être à travers lequel se manifeste un esprit. Dans ce cas contextuel, la mère dont il est question appartient à une famille gardienne du culte de Masque dans le pays des Gnougossé. Le rapport métaphorique à lui tout seul ne suffit pas à rendre le sens symbolique du « Masque ». Les connaissances socioculturelles nous font savoir que le Masque est le donné à tous les membres de la lignée des « Masques » en pays Gnougossé. La mère génitrice du poète en faisant partie, est représentée de façon métonymique par le nom de sa lignée d'origine, la lignée des masques. Le sens s'échelonne, comme on le constate, au fur et à mesure que l'on acquiert des connaissances socioculturelles de l'environnement traditionnel du poète comme nous le schématisons ci dessous :

---

<sup>133</sup> La mère génitrice du poète, le « Masque » ne l'a pas élevé. L'éducation du poète a été laissée à la charge de Timini, la première épouse du roi-lion son père, comme le veut la coutume. Chez les Mossé<sup>133</sup>, le fils héritier du roi doit être élevé par la première épouse du chef ou du roi. Le poète étant ce fils héritier, sa mère a dû s'effacer après sa venue au monde, pour céder cette place de mère à Timini, l'éducatrice, qui a couvert l'enfant de toutes les attentions maternelles. Elle prit donc en charge l'éducation morale et spirituelle du poète. C'est longtemps plus tard qu'il su que cette dernière n'était pas sa mère génitrice



### III – Les images anagogiques.

Le degré anagogique de symbolisation est le plus complexe des encodages symboliques des images poétiques. Cette symbolisation concerne les images très complexes et très riches culturellement avec valeur didactique et parfois idéologique, et qui ne peuvent se décoder uniquement sur la base des données linguistiques fournies par le texte. Elle opère certes, sur des analogies, comme la métaphore, « *mais sur des analogies qu'elle crée elle-même, développe et entretient.* »<sup>134</sup> Elle dépasse donc le cadre de la simple métaphore et diffère d'elle par son côté

<sup>134</sup> Zadi Zaourou, Thèse d'Etat, Op. Cit., P. 540.

qualitatif. Les rapports qu'entretiennent les champs associés ici relèvent de l'arbitraire, ou de la logique spécifique de l'univers mythique. On constate en effet une rupture de sens entre les champs sémantiques associés. Il n'est pas évident ici de dégager le sème commun entre le sens de base et le sens symbolique du mot-symbole. Il n'est non plus facile à l'esprit du décodeur d'assimiler le sens nouveau qui s'impose aux schèmes disponibles s'il n'est initié ou encore s'il n'est guidé par un initié. Les images issues de ce degré d'encodage, bien que balayant les premiers niveaux de décryptage des symboles, à savoir les niveaux littéral, allégorique, et moral, ne peuvent donc être décodées sans une initiation préalable à la forme langagière utilisée, sans un dire préalable. Leur compréhension nécessite que l'on soit « tenu par la main » d'un initié. Elles nécessitent une certaine initiation relative à l'environnement socioculturel des sources desdites images.

La définition que nous donne le dictionnaire Larousse de l'anagogie nous apporte quelques éclaircis sur la compréhension de ce concept : anagogie vient du grec *anagogê* qui signifie « action de mener en haut ». C'est l'élévation de l'âme vers les choses célestes ou encore « *l'interprétation des écritures par laquelle on s'élève du sens littéral au sens spirituel* »<sup>135</sup> Nous analyserons cette forme de symbolisation dans deux images tirées de deux œuvres du corpus : l'envol des grues couronnées dans Quand s'envolent les grues couronnées et le macro symbole des talents dans La prophétie de Joal.

---

<sup>135</sup> Dictionnaire larousse de langue française, Lexis, Paris, 1977, P. 72.

## **1 – L’envol des grues couronnées dans Quand s’envolent les grues couronnées**

La première lecture du titre de l’œuvre Quand s’envolent les grues couronnées amène à s’interroger sur le sens accordé aux grues dans le texte. La définition première que nous en donne le dictionnaire est celle d’oiseaux migrateurs échassiers de grande taille qui volent toujours par bande. Cette définition première nous est comme un acquis. Cependant, son emploi dans un contexte poétique révèle sa nature d’image poétique, de symbole. Nous allons essayer de décoder ce symbole à travers les différents micro contextes dans lesquels apparaît ce mot de façon directe par la nomination des grues ou encore de façon indirecte par des nominations obliques. Observons la première laisse dans laquelle apparaît pour la première fois les versets qui ont donné le titre au recueil :

*« Et puis,  
ET puis,  
Manéga,  
Manéga !  
Plus rien du passé,  
Plus rien du passé !  
Manéga,  
Manéga !  
Il ne reste que de loin en loin  
Adieu grandeurs et termitières,  
Le tam-tam lourd des hérauts  
Adieu forêts de Koumbaongo  
Qui n’appelle plus les initiés*

*Adieu forêts et termitières,  
De l'antique terre des princes,  
Adieu tam-tam sylphides !  
Ainsi  
Ainsi  
Battent les tam-tams  
Près  
Des murs Maudits,  
Quand s'envolent  
Les grues  
Couronnées ! »*

Dans cette première laisse, réitérée à quelques variantes près aux pages 29 et 36, aucune connotation ne vient modifier le sens premier des « grues couronnées » tel que présenté dans les dictionnaires, c'est-à-dire, celui qui renvoie à « oiseaux migrateurs ». Seulement, l'accent est mis ici sur le cadre paysager spécifique dans lequel ces grues couronnées s'envolent. C'est un paysage qui présente un spectacle de désolation. Cependant, tous ces éléments ne nous avancent pas dans la compréhension du mot « grue couronnée » qui conserve toujours son sens premier d'oiseau migrateur donné par les dictionnaires. Toutefois, le contexte spacio-culturel présenté dans lequel ces oiseaux s'envolent soulève tout de même quelque curiosité : le fond musical rythmé de tam-tam qui soutient la présentation de ce paysage en plein abandon de Manéga ne cacherait-il pas quelque connotation particulière des « grues » dans le texte ? Peut-être le comprendrons-nous en

parcourant les autres laisses du texte qui contiennent ce mot. A la page 55, nous lisons ceci :

*« Tibo,  
Tu jetteras  
Une feuille de caïlcédrat  
Sur la tombe de tes pères !  
A l'Est,  
Quand les Dieux se lèveront  
Tu penseras  
Tibo !  
A l'Ouest,  
Quand les Dieux se coucheront,  
Tu penseras  
Tibo !  
Tu jetteras  
Une feuille de caïlcédrat  
Sur la tombe de tes pères,  
Car,  
Ailleurs,  
Souvent ont chanté  
Des grues  
Couronnées !*

Cette laisse à connotation rituelle apporte quelque élément novateur dans l'avancée vers le décryptage des « grues couronnées ». Nous ne retrouvons plus, pour ainsi dire, les « grues » au sens d'oiseaux tel que présentées dans les laisses précédentes. Elles se particularisent par le caractère de chantres qu'elles acquièrent ici et qui est souligné par le verbal « ont chanté » de ces versets :

*« Car,  
Ailleurs,  
Souvent ont chanté  
Des grues  
Couronnées ! »*

que nous retrouvons également dans la laisse de la page 57 relevée ci-dessus :

*« Nous nous retrouverons  
Dans la belle  
Vallée,  
Quand chanteront  
Les grues  
Couronnées ! »*

Par ailleurs, l'impression de paysage désolé et ruiné sur lequel les grues couronnées ont pris leur envol dans les laisses précédentes est enrichi par le rituel à caractère funéraire que présente cette autre laisse et qui est mis en exergue par ces versets :

*« Tibo,  
Tu jetteras  
Une feuille de caïlcédrat  
Sur la tombe de tes pères !  
A l'Est,  
Quand les Dieux se lèveront  
Tu penseras  
Tibo !  
A l'Ouest,  
Quand les Dieux se coucheront,  
Tu penseras*

*Tibo !*  
*Tu jetteras*  
*Une feuille de caïlcédrat*  
*Sur la tombe de tes pères,»*

Tibo est le personnage désigné qui doit exécuter les consignes du rituel. C'est un rituel à double dimension : funéraire et purificateur. L'aspect funéraire transparaît à travers l'utilisation des expressions renvoyant à ce concept, « Sur la tombe », qui ressort deux fois dans la même séquence. L'aspect purificateur se justifie par l'emploi, au cours du rituel, de la feuille de caïlcédrat qui, en Afrique Noire généralement, est dotée d'une connotation symbolique particulière, avec pouvoir purificateur des âmes et puissance d'exorcisme. Ce rituel consiste à jeter une feuille de caïlcédrat sur la tombe. Les moments et les dispositions spirituelles du rituel sont bien précis : le lever et le coucher du soleil qui correspondent respectivement à l'Est et à l'Ouest :

*« A l'Est,*  
*Quand les Dieux se lèveront*  
*...*  
*« A l'Ouest,*  
*Quand les Dieux se coucheront,*

C'est donc le matin et le soir que doit s'accomplir ce culte aux morts que Tibo doit exécuter à travers ce rituel. Une nécessaire méditation doit précéder le geste rituel :

*« Tu penseras*

*Tibo ».*

Autant de choses qui révèlent le caractère sacré, religieux et rigoureux de ce rite. La majuscule attribuée au lexème « Dieux », qui en principe, témoigne du respect voué à l'être nommé -l'Être Suprême-, spécifie d'une certaine manière les divinités en question ici.

Le rapport de causalité entre ce rituel funéraire et les « grues » est rendu possible dans cet extrait par le mot de liaison « car », conjonction de coordination à valeur causale qui introduit, comme dans une suite logique, le rite et la séquence ayant pour noyau symbolique le mot « grues couronnées ». A la page 47, nous lisons :

*« Adieu !  
Adieu !  
Quelques canaris de terre,  
Mais de terre rouge renversée,  
Séparent des hommes  
Qui se sont aimés !  
Timini  
Timini  
Était son nom !  
Nous nous retrouverons  
Dans la belle  
Vallée,  
Quand s'envoleront  
Les grues  
Couronnées ! »*

Cette séquence, nous la retrouvons en parallélisme presque intégral à la page 57 :

*« Adieu,  
Adieu Timini !  
Nous nous retrouverons  
Dans la belle  
Vallée,  
Quand chanteront  
Les grues  
Couronnées »*

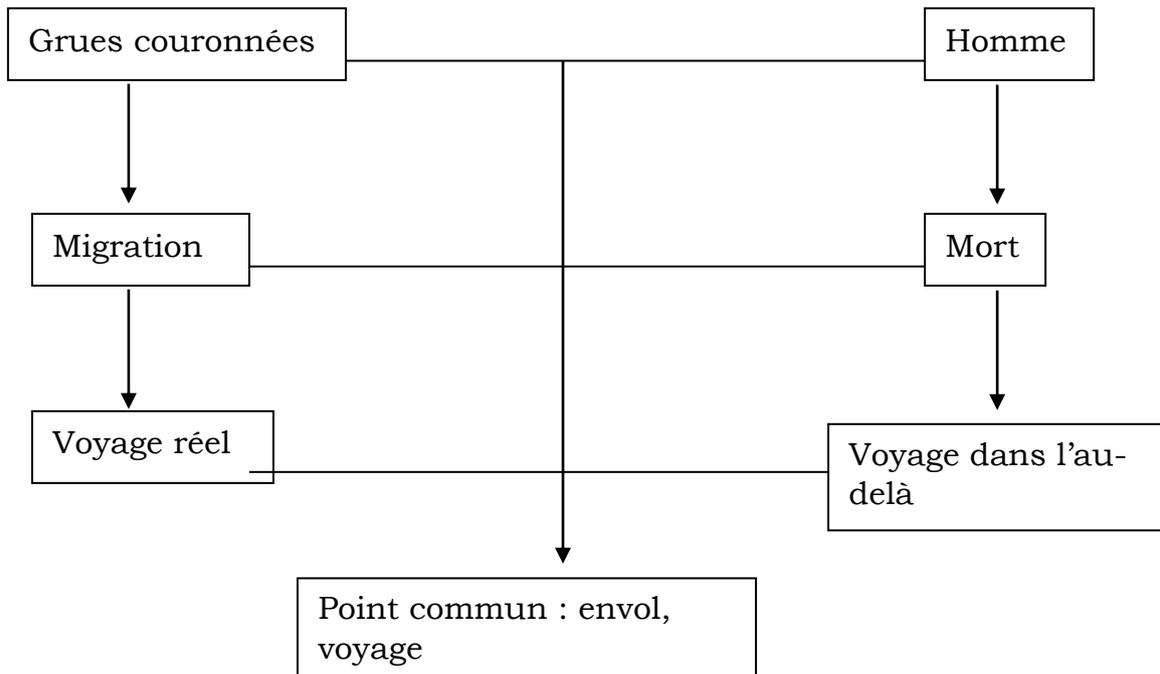
Ces deux laisses font planer une atmosphère de deuil de par l'utilisation du terme affectif « Adieu ! » réitéré à plusieurs endroits et qui est employé généralement dans les situations de séparations définitives entre des êtres qui ne se verront plus jamais ou qui pensent ne jamais se revoir. Notons cependant l'apparition de quelques éléments culturels dans ce texte :

*« quelques canaris de terre,  
Mais de terre rouge renversée »,*

symboles rituels connus dans certaines régions africaines et qui figurent les restes d'un enterrement. Il s'agit de la mort de Timini. Ces notes de séparation sont suivies de notes de retrouvailles futures :

*« Nous nous retrouverons  
Dans la belle  
Vallée »*

dans lesquelles la mort est perçue comme un voyage, un mouvement d'un lieu précis vers un autre en l'occurrence « la belle Vallée ». Il s'établit ainsi une analogie entre la mort et l'envol des grues couronnées par le point commun qui est l'envol, le voyage, la migration que nous schématisons :



Le sens de base des grues couronnées est ainsi évincé, faisant place à un sens anagogique et qui traduit le voyage de l'âme du défunt dans l'au-delà. Dans la tradition Mossé, les hommes ne meurent pas ; ils se déplacent, comme les grues couronnées, d'une contrée à une autre, le moment venu. Notons, toutefois, le double encodage symbolique des « grues couronnées ». Le premier encodage que nous venons de décrypter, établit un rapport analogique de l'envol des grues avec le voyage dans l'au-delà ; le second encodage, qui fera l'objet de la suite du décryptage est lié au caractère de chantre

qui leur est attribué. Ce décodage ne peut se faire sans le recours à des connaissances culturelles traditionnelles qui seules, peuvent décanter le nœud de compréhension de ce mot bien que le caractère de chantre de ces « grues couronnées » ne soit pas encore éclairci<sup>136</sup>. Nous savons maintenant que les « grues couronnées » ont un lien avec la mort. Reste à chercher le lien des « grues » avec le chant. Pour comprendre ce lien, tournons-nous du côté de la tradition Mossi à laquelle appartient le poète. Les Mossé, en effet, ont un chant funéraire qu'ils exécutent chaque fois que meurt un membre de la communauté : le boulvaonlobo. Ce mot, qui est le résultat d'une agglutination, se compose de « boulvaon » qui signifie grue couronnée et de « lobo » qui signifie partir. Le rapprochement de ces deux mots donne « l'envol des grues couronnées », titre initial donné au recueil, avant le définitif, « Quand s'envolent les grues couronnées ». Revenons à notre chant. Chez les Mossé, l'image du défunt est représentée par ces oiseaux migrants, les grues ; d'où l'identification métaphorique observée entre les grues et la mort analysée plus haut, et que nous rangeons dans la symbolisation de premier degré.

Pour le poète, le mot « grues couronnées » a une double résonance symbolique : celle héritée de la tradition et qui symbolise la mort en général, et celle, plus personnelle, qui symbolise des morts particulières.

---

<sup>136</sup> Nous tirons nos sources des lectures faites de certains documents dont les auteurs ont eu des entretiens avec Pacéré Titinga en personne. Il s'agit des entretiens eus avec Monsieur YEPRI Léon et le Professeur ZADI ZAOUROU et reportés dans la rubrique des ouvrages divers pour Monsieur Yépri Léon, et dans sa thèse d'Etat, pour le Professeur Zadi Zaourou.

## - La symbolique héritée de la tradition

Elle est relative à une expérience personnelle vécue par le poète, alors adolescent. La première fois que le boulobo marqua le poète, c'était quand il avait sept ans, à la mort de son oncle Zoumdou. L'enfant fut surpris, au détour d'une ruelle, par le cortège funèbre. Alors qu'il tentait de l'esquiver, les porteurs de la dépouille le bousculèrent. Il en fut profondément marqué. La seconde fois que ce chant le bouleversa fut à la mort de son père, le roi-lion. Il l'écouterait encore dans un grand recueillement après la mort de celle qui était sa mère, son éducatrice, Timini, morte pendant qu'il poursuivait ses études en Europe. Les Mossé considèrent comme date du décès d'un membre de la communauté, la date de la dernière rencontre physique avec le défunt. La dernière fois que le poète vit sa mère c'était en 1968, date de son départ pour l'Europe. C'est cette date qu'il considèrera comme date de la disparition de Timini, bien qu'elle soit décédée longtemps après son départ.

Rentré au pays natal, le poète essaie de reconstituer le rite d'inhumation de Timini, sa mère pour faire son deuil. Il fait chanter le boulobo et se recueille sur sa tombe. C'est cette expérience personnelle qu'il transcrit dans son texte aux pages 44 et 30 :

*« C'était  
En mil neuf cent soixante-huit !  
Tout s'assombrit  
Sous le ciel de Manéga !  
On n'entend plus*

*Que ce philosophe à la barbe de poussière  
Qui bat le Kounga<sup>137</sup>  
Eternel !  
Timini,  
Timini,  
Timini est morte  
Et morte ce soir ! »*

*« Timini,  
Timini,  
Devant cette tombe  
Fermée sur  
Mille larmes  
Et milles pensées,  
Quelques fragments encore  
S'ajoutent,  
Mais ne se complètent pas !  
C'était  
En mil neuf cent soixante-huit ! » p 30*

Et à la page 47, nous lisons :

*« Adieu !  
Adieu !  
Quelques canaris de terre,  
Mais de terre rouge renversée,  
Séparent des hommes  
Qui se sont aimés !  
Timini  
Timini*

---

<sup>137</sup> C'est nous qui soulignons. En italique dans le texte d'origine.

*Etait son nom !  
Nous nous retrouverons  
Dans la belle  
Vallée,  
Quand s'envoleront  
Les grues  
Couronnées ! »*

Ainsi, le *boulvaonlobo*, ou l'envol des grues couronnées symbolise d'abord une mort physique, la séparation des êtres chers. Il s'agit de trois êtres chers au poète : son oncle *Zoumdou*, son père le roi-lion et sa mère *Timini*. Le *boulvaonlobo* symbolise ensuite une mort morale. C'est elle qui constitue la seconde symbolisation des « grues couronnées » en tant que chant funéraire.

### **- La symbolique particulière des « grues couronnées »**

Elle est relative à des morts morales que le poète a voulu souligner par le procédé de transcendance. A la page 36, nous lisons :

*« Et puis,  
ET puis,  
Manéga,  
Manéga !  
Plus rien du passé,  
Plus rien du passé !  
Manéga,  
Manéga !*

*Il ne reste que de loin en loin  
Adieu grandeurs et termitières,  
Le tam-tam lourd des hérauts  
Adieu forêts de Koumbaongo  
Qui n'appelle plus les initiés  
Adieu forêts et termitières,  
De l'antique terre des princes,  
Adieu tam-tam sylphides !  
Ainsi  
Ainsi  
Battent les tam-tams  
Près  
Des murs Maudits,  
Quand s'envolent  
Les grues  
Couronnées ! »*

L'accent est mis ici sur le cadre paysager spécifique dans lequel ces grues couronnées s'envolent. C'est un paysage doublement ruiné : il y a d'une part, la ruine physique, manifestée par la désolation et l'abandon de Manéga, et d'autre part, la ruine culturelle, manifestée par l'abandon des valeurs culturelles, abandons que relèvent entre autres les séquences suivantes :

*« Et puis  
Et puis  
Manéga  
Manéga  
Plus rien du passé,*

*Plus rien du passé ! » p. 26*

*« Et puis,  
Et puis,  
C'était Manéga,  
Manéga !  
Plus rien du présent,  
Plus rien du présent ! » p. 29*

*« Et puis,  
Et puis,  
C'était Manéga  
Manéga !  
Plus rien de demain !  
Plus rien de demain ! » p. 36*

Ces séquences, qui nuancent les trois laisses réitérées aux pages 26, 29 et 36, convergent tous vers la même image de l'abandon de Manéga. Trois expressions caractérisent l'évolution de Manéga : « Plus rien du passé », « plus rien du présent », et « plus rien de demain », expressions qui révèlent un village qui a perdu tous ses repères et qui n'a plus d'avenir ; donc un village qui ne sert plus à rien et donc abandonnée. Cet abandon est plus marqué par ces versets tirés de la même laisse :

*« Il ne reste que de loin en loin  
Adieu grandeurs et termitières,  
Le tam-tam lourd des hérauts  
Adieu forêts de Koumbaongo  
Qui n'appellent plus les initiés*

*Adieu forêts et termitières*  
*De l'antique terre des princes,*  
*Adieu tam-tams sylphides ! »*<sup>138</sup>

On note dans ces laisses, qu'il ne s'agit plus de Manéga au sens physique du terme. Nous avons affaire à une métonymie du village de Manéga ; il s'agit de Manéga au sens de ce qui constitue sa valeur profonde, sa culture traditionnelle, valeurs qui faisaient la fierté de ce village et qui sont désormais abandonnées, « mortes », si l'on s'en tient à la valeur connotée de l'expression « adieu » réitérée quatre fois et qui marque une séparation affective définitive. Cette laisse, en effet, est riche d'éléments culturels qui symbolisent les Mossi de Manéga. Nous essayerons de les présenter :

*« Adieu grandeurs et termitières*  
*Le tam-tam lourd des hérauts »*

Les « grandeurs » dont il est question ici sont les gloires et les valeurs morales et ancestrales qui font la fierté des habitants de Manéga. Quant à la termitière, chez les Mossé, elle symbolise la succession, la pérennité. En d'autres termes, il s'agit d'une chaîne de générations successives qui se superposent, s'appuyant les unes sur les autres pour consolider le socle culturel, le bâtir, l'améliorer, chaque génération apportant sa contribution pour que la nation vive et avance. Tout cela symbolise l'humanité continuellement au travail.

---

<sup>138</sup> C'est nous qui soulignons. En italique dans le texte original.

*« Adieu forêts de Koumbaongo  
Qui n'appellent plus les initiés »*

La forêt de Koumbaongo désigne le bois sacré de Manéga. En Afrique traditionnelle, le bois sacré constitue le lieu par excellence où les initiés de la tradition traitent les problèmes majeurs du groupe social. C'est aussi dans le bois sacré que se prennent les grandes décisions qui concernent la bonne marche de la cohésion sociale du village.

*« Adieu forêts et termitières  
de l'antique terre des princes  
Adieu tam-tams sylphides ! »*

Il s'agit ici de tout Manéga culturel. La culture traditionnelle est représentée par les valeurs ancestrales de plus en plus délaissées de nos jours par les jeunes du fait du choc culturel entre la civilisation africaine traditionnelle et la civilisation occidentale. Il est à noter le douloureux constat que fait le poète à la vue de cette dégradation culturelle, et par ricochet, la douloureuse constatation de la « mort » de la culture de Manéga, mort qui entraînera la mort du village de Manéga, vidé de sa substance vitale qui est sa culture traditionnelle. Cette mort marque d'une façon particulière le poète. Pour preuve, la répétition du mot « adieu » qui revêt une valeur affective très grande. Cette mort est renforcée par ces versets de la page 52 :

*« J'ai retrouvé  
Mort,  
Le philosophe à la barbe de poussière*

*Qui chantait tous les soirs  
Ses refrains à l'aube ! »*

« *Le philosophe à la barbe de poussière* » symbolise ici la force morale et psychologique des grands initiés – et donc de tout Manéga culturel- dont les générations actuelles ne savent plus reconnaître la voix, la formation initiatique étant interrompue à cause de l'abandon des valeurs ancestrales. Sa mort symbolise donc la disparition de la tradition.

Cette mort en cache d'autres qui ne sont pas des moindres : la mort physique et morale de Manéga et par ricochet la mort de la civilisation africaine. La mort physique et morale de Manéga se relève à la page 56 :

*« Au nord du village  
est la source !  
Elle a tari par les hommes  
Incapables de vivre davantage  
Après que tout fut détruit !*

...

*Au nord du village  
Est la forêt !  
Elle s'est évanouie,  
Après que les hommes,  
Incapables de vivre davantage,  
L'ont vendue  
A l'encan de L'histoire !*

...

*Au nord du village  
Est le cimetière !  
Il a grandi*

*Après que les hommes  
Incapables de vivre davantage,  
N'y ont vu  
Que le meilleur des refuges !*

Ces deux premières morts qui symbolisent la mort classique, physique et morale de Manéga, permettent de passer à une autre mort : la mort de la civilisation africaine dans son ensemble. Elle est traduite par les laisses que nous relevons et commentons ci-dessous :

*« Adieu !  
Tous les frères nègres ethnocidés  
Il n'y avait  
Sous le ciel sans nuage,  
Que des frères retrouvés  
Mais  
Perdus  
Qui se suicident ! »*  
...  
*Ils perdirent  
Dans la mêlée  
Cette fraternité  
A laquelle aspirent  
Les peuples qui n'ont pas retrouvé  
Leur enfance ! » P. 50*

Le substantif « nègre » élargit le champ la désignation des habitants de Manéga à tous les Noirs de par la charge sémantique qu'il renferme. Cet élément énonciatif nous fait sortir complètement du cadre de Manéga pour nous placer dans

un environnement plus ouvert, celui des nègres, celui des Africains. Une précision est cependant faite des nègres cités ; il s'agit des « nègres ethnocidés », c'est-à-dire des nègres qui ont perdu leurs repères culturels.

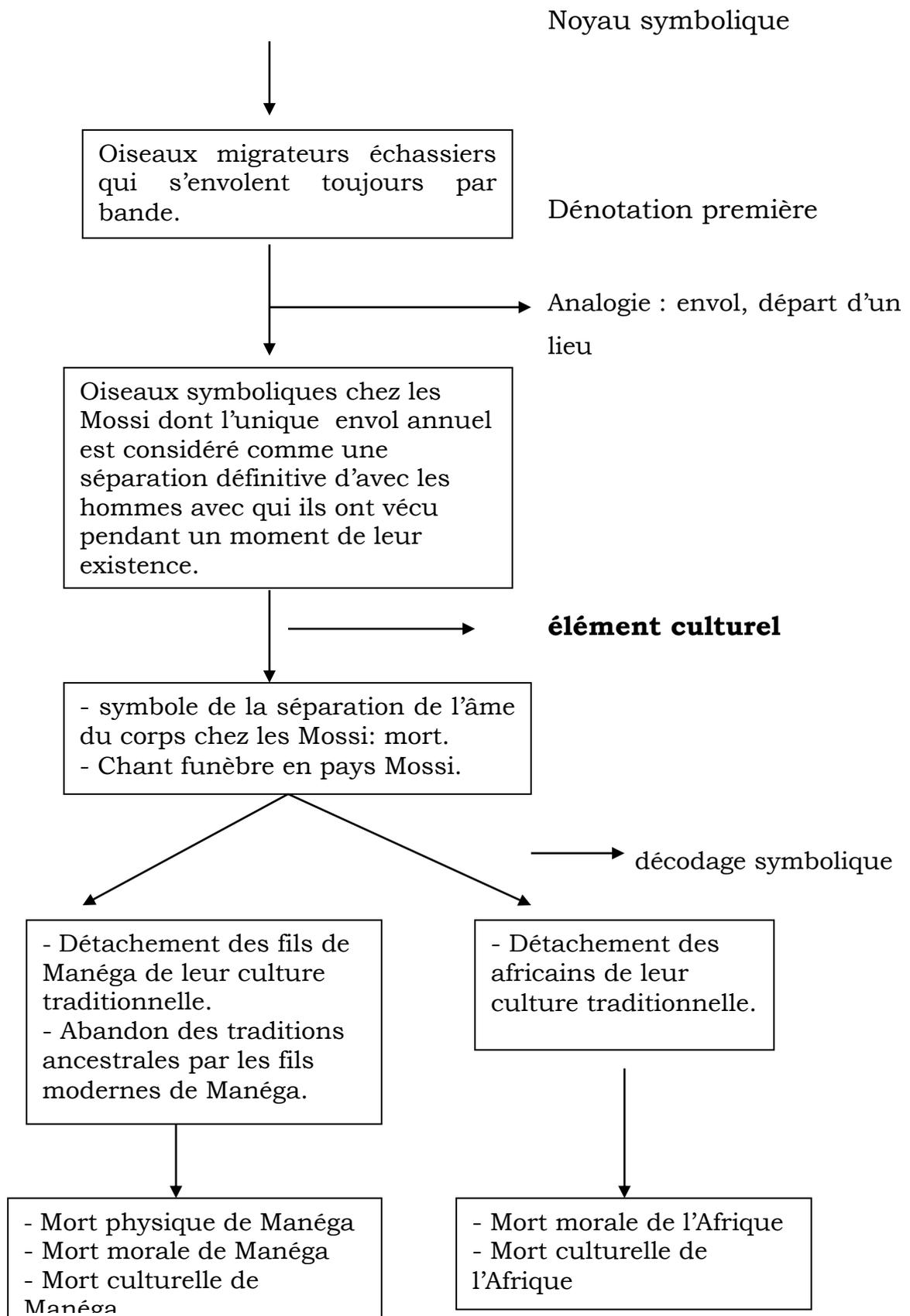
Le retour aux sources des jeunes Africains scolarisés étant manqué, la chaîne de transmission de la tradition se rompt. Ceci aura pour conséquence la perte des repères culturels traditionnels au détriment de la civilisation occidentale, qui les assimile et tue en eux leur identité culturelle. Or une personne sans identité est « inexistante » officiellement et administrativement car n'ayant aucune pièce prouvant son existence. Elle est donc morte aux yeux de l'administration. C'est ce que deviennent les Africains qui tournent le dos à leur culture

*« Adieu !  
Adieu  
Tous les amis  
Des bancs universitaires !  
Nos pensées iront  
Vers les cimetières !  
Nos écrits,  
Vers les cimetières !  
Nos vies,  
Vers les cimetières ! » P. 53*

*« La civilisation universelle  
Est une  
Chimère ! » P. 52*

Il s'agit, par ces illustrations, de la « mort » de la culture traditionnelle africaine, et par conséquence, de la mort de la civilisation africaine. Essayons de schématiser les différentes étapes du décodage de ce noyau symbolique :

Grues couronnées



Il n'était pas évident de faire un rapprochement entre l'envol des grues couronnées et la mort culturelle de l'Afrique. Le

passage de sens premier de l'envol des grues couronnées au sens symbolique du détachement des fils de Manéga de leur terre et par ricochet de leurs cultures traditionnelles ne pouvait se faire sans des informations culturelles initiatiques Mossé. Par transcendance, il s'agit de l'abandon des Africains de leurs cultures traditionnelles qui font pourtant leur identité culturelle. Les grues couronnées peuvent ainsi symboliser les élites africaines qui quittent leur terre natale, abandonnant leurs traditions pour embrasser la civilisation occidentale.

## **2 – Le macro symbole des talents dans La prophétie de Joal**

La prophétie de Joal de Eno Belinga est un poème qui en lui-même est symbole. Son univers textuel est jonché d'une pléthore de symboles à décoder avant d'en saisir le contenu. Le macro symbole des talents constitue l'objet de la présente analyse. En lisant La prophétie de Joal, on est heurté par le sens que prend le mot « talents » dans le texte poétique. Les significations que nous avons de ce mot dans le dictionnaire nous renvoient à une monnaie représentant une valeur, ou encore, à une certaine richesse morale ou intellectuelle, et aussi à une aptitude ou une habileté naturelle ou acquise à faire une chose, en particulier dans les domaines artistiques. Une lecture attentive nous fait découvrir que le signifiant « talents » ne renvoie pas au signifié auquel on s'attend. Il est utilisé de façon allusive dans le texte. Cette évocation allusive renvoie à la parabole des talents présentée dans la Bible. Nous avons dit

plus haut que l'allusion suggère des situations ou des faits analogues par l'évocation d'un mot ou d'une situation qui rappelle des faits similaires gardés dans la conscience par notre culture propre et qu'elle permet ainsi d'éveiller dans l'esprit du récepteur des réalités connues mais enfouies dans la conscience collective et que la simple évocation d'un mot ou d'une situation suffit à refaire surgir à l'esprit.

Le contexte d'évocation du mot « talents » dans l'œuvre de Eno Belinga nous renvoie à une image parabolique de la Bible.<sup>139</sup> Il s'agit de la parabole des talents. Cette parabole relate en substance l'histoire d'un homme qui, allant en voyage pour un séjour indéterminé, confie ses biens à trois de ses serviteurs afin qu'ils les fassent fructifier en son absence. Au premier il donne cinq talents, au deuxième, deux talents et un seul talent au troisième, à chacun selon ses capacités. De retour de son voyage, il demande les comptes à ses trois serviteurs qui, chacun, rend compte de l'utilisation de ses talents. Les deux premiers qui avaient reçu le plus de talents les fructifièrent au double de ce qu'ils avaient reçu chacun et firent la joie de leur maître. Le troisième serviteur qui n'avait reçu qu'un seul talent l'enfouit en terre par crainte de le perdre en engageant une action quelconque en vue d'une éventuelle fructification du talent et le remit tel quel à son maître ; ce qui mit ce dernier dans une grande fureur et il lui retira cet unique talent et le renvoya de son domaine. Tel est, en substance, le récit de la parabole des talents tel que présentée dans la Bible.

---

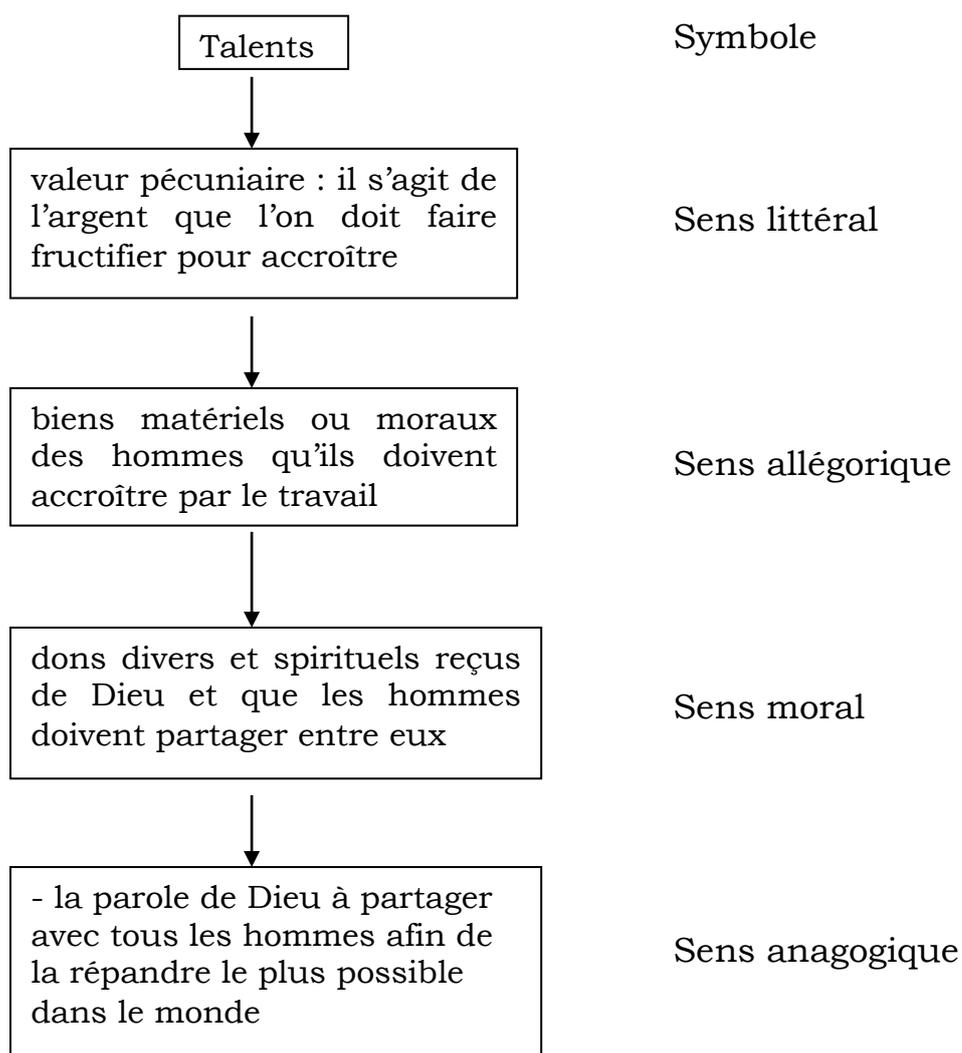
<sup>139</sup> Matthieu 25 : 14-30.

En considérant cette parabole dans le contexte d'énonciation, l'on se rend compte qu'il ne s'agit que d'une inspiration qui, de façon analogique, sert au poète de matériau dans l'élaboration de l'image qu'il veut relever.

Dans l'œuvre de Eno Belinga, il s'agit d'une histoire relative à la gestion des talents, de la fortune d'un maître, par les enfants de Joal. Il est demandé aux enfants de Joal de faire fructifier les talents reçus de leurs pères afin de grossir la fortune du « maître ». Ceux qui auront réussi à les faire fructifier auront des récompenses. Par contre, une colère terrible du « maître », qui s'étendrait sur des générations entières, frappera ceux qui ne les auront pas fait fructifier.

En lisant attentivement ces deux récits en effet, on relève aisément des similitudes de situation, ce qui est le propre du principe de la parabole. Nous avons vu, parlant de l'exégèse biblique, que tout dans une parole biblique est symbole, et que chaque mot de la parabole doit être compris de façon symbolique. Ceci suppose qu'il est important, pour comprendre ce symbole, de l'interpréter, de remonter les différents degrés de symbolisation comme le préconise Saint Augustin dans sa théorie d'interprétation des textes sacrés. En appliquant cette théorie à cette parabole, les « talents » peuvent acquérir successivement plusieurs sens : au sens littéral, ils acquièrent la valeur pécuniaire que les serviteurs doivent faire fructifier en l'absence de leur maître afin qu'à son retour du voyage il jouisse des intérêts réalisés avec son argent ; au sens allégorique, ils acquièrent la valeur de biens matériels artistiques ou moraux acquis que chaque serviteur doit bien gérer afin d'en produire

des fruits ; au sens moral, il s'agit des dons spirituels reçus de dieu et que les hommes doivent partager avec les frères et sœurs qu'ils doivent faire bénéficier les uns aux autres ; au sens anagogique enfin, il s'agit de la parole de Dieu que les hommes doivent partager avec les frères et sœurs afin de gagner les âmes perdues et de les ramener à Dieu.



Notre texte d'analyse n'est cependant pas un texte biblique. La parabole biblique ne sert que d'alibi et de prétexte à l'image poétique que Eno Belinga veut mettre en exergue pour servir son idée. Signalons toutefois que nous ne saurions comprendre le sens du symbole « talents » pris isolément. Sa compréhension

sera facilitée par la prise en compte de l'environnement contextuel dans lequel il est utilisé. Nous le décrypterons à travers les microcontextes relevés çà et là dans La prophétie de Joal de Eno Belinga. Nous nous appesantirons dans un premier temps sur les microcontextes qui contiennent en leur sein ce noyau symbolique. A la page 24, nous lisons :

*« Dites à celui-ci fructifie les talents  
que tu as reçus de tes pères  
dans la maison de Joal car  
grande sera la colère du maître  
s'il te trouve les mains nues*

Dans cette laisse dans laquelle apparaît pour la première fois dans l'œuvre le noyau symbolique, « talents » prend le sens d'un legs parental donné à un destinataire innommé à qui il est recommandé de faire fructifier cet avoir de peur que la colère du maître ne s'abatte sur lui s'il ne rapporte rien de ces talents ou s'il n'en produit pas les fruits. L'on n'est cependant pas avancé sur la nature exacte de ce legs dont on sait qu'il est concret, palpable. Les éléments textuels ne nous donnent pas assez d'informations pour pouvoir la spécifier. L'on est aussi tenté de savoir ce que représente la maison de Joal de laquelle appartient les pères transmetteurs des talents. Joal est le nom d'une ville balnéaire du Sénégal. Reste alors à savoir ce que représente cette ville dans ce contexte d'énonciation. Dans la laisse suivante nous lisons :

*Cessez de vous tourmenter enfants*

*de Joal du quand et du comment  
au loin ceux-là selon leurs talents  
ont grossi la fortune du maître  
dans l'héritage séculaire de leurs pères »<sup>140</sup>*

Un autre sens est attribué aux « talents », mais toujours en liaison avec l'une des définitions premières dudit mot. « Talents » prend ici le sens de dextérité, d'habileté, facultés qui ont permis aux agents sociaux innommés de grossir l'héritage séculaire de leurs pères. Notons cependant quelques nuances au niveau contextuel : nous sommes ici en face d'un destinataire pluriel nommé alors que dans la laisse précédente, on avait affaire à un destinataire singulier innommé. Il s'agit ici des enfants de Joal à qui il est demandé de s'atteler à grossir leur fortune au lieu de s'occuper de ce que font les autres innommés. Qui sont ces enfants de Joal ? Et que symbolise Joal ? Qui sont ces innommés qui préoccupent tant les enfants de Joal au point de les freiner dans la fructification de leurs talents ? Peut-être trouverons-nous des réponses à ces questions dans les analyses suivantes. Examinons la laisse de la page 26 :

*« Quant à vos fils vous dites  
parlant de vos pères  
leurs talents sont cité  
d'élection ville de justice  
et haute montagne d'Ifé. »*

---

<sup>140</sup> Eno Belinga, Op. Cit., P. 24.

Cette laisse nous apporte quelques éléments novateurs par rapport au sens du mot symbolique «talents » qui, ici, renvoie à trois référents qui sont la « cité d'élection », la « ville de justice » et la « haute montagne d'Ifé ». Le sens de base est complètement évincé. Cette curieuse identification symbolique des talents à ces référents nécessite tout de même d'être comprise. Le micro contexte ne nous donne malheureusement pas d'éléments textuels qui nous faciliteraient le décryptage de ce noyau symbolique. Poussons plus loin nos analyses.

Dans le Quatrième Chant à la page 28, nous lisons ceci :

*« Celui-là a grossi la fortune du maître  
fructifiant ses talents celui qui  
a construit la cathédrale de pierre  
qui vole jusqu'aux étoiles proclamant  
là-haut grande est la fortune du maître  
Jusqu'aux étoiles face au soleil levant  
enfants de Joal dans le concert des nations  
grossissez la fortune reçue de vos pères  
dans la maison de Joal lorsque la kora  
annonçait les temps à venir le salut de la terre  
Si vous voilà les mains vides ce jour-là  
grande sera la colère du maître ce jour-là  
et il n'y aura aucune pitié pour vos veuves  
vos orphelins si vos fils sont dépravés malfaisants  
et leur méchanceté brûle comme un feu dévorant. »<sup>141</sup>*

---

<sup>141</sup> Ibidem., P. 28.

Cette laisse ne nous avance pas davantage dans le décryptage du noyau symbolique. Elle annonce cependant la sentence qui s'abattra sur les enfants de Joal s'ils n'accroissent pas les talents reçus en héritage de leurs pères. Il s'agit d'une sentence impitoyable que nous relevons dans la laisse suivante constituée d'extraits des pages 30, 31 et 33 :

*« La grande colère du maître*

*Eprovera très profondément la maison de Joal*

*Les enfants et les enfants des*

*Enfants de Joal seront tourmentés le jour la nuit durant*

*Eprouvés ils le seront bien*

*Par la grande colère du grand maître juge et tout puissant*

*L'abandon des talents*

*Sera la cause de cette colère redoutable contre eux*

*...*

*Les enfants et les enfants des*

*Enfants de Joal pleureront ce sera l'amertume dans les  
cœurs*

*Le cœur serré les mains vides*

*Se creuseront les ventres par grandes famines*

Cette laisse présente les manifestations de la grande colère du maître sur les enfants de Joal qui auront abandonné les talents hérités de leurs pères. Rien jusque là ne permet de

connaître avec précision ce que symbolise Joal. Observons attentivement le micro contexte suivant :

*« Domineront sur la maison  
De Joal toutes les nations étrangères venues de loin  
...  
Contre son gré et à prix d'argent  
Sera échangée la descendance de Joal à prix d'argent  
  
Le sanctuaire de Gorée sera  
Devenu dépôt d'esclaves des chaînes des peines  
...  
Au-delà des mers des océans sera  
Conduite en esclavage la descendance de Joal »*

Ce micro contexte nous donne quelques indices textuels permettant de déceler l'identité de Joal et par la même occasion celle de ses enfants. On ne peut comprendre ces indices que si l'on dispose de connaissances relatives à l'histoire et à la culture des noirs Africains. Ils renvoient donc à un hors texte pour être mieux saisis.

Ces distiques réveillent des images allusives. Ils plongent dans le souvenir de la traite négrière au cours de laquelle les Africains étaient enchaînés et vendus comme esclaves aux européens puis conduits dans des négriers vers le continent américain pour y travailler dans des plantations. Cette idée est soutenue par l'évocation du sanctuaire de Gorée qui est un site réel du Sénégal et qui est à forte connotation historique. Cette île fut, en effet, un point stratégique de vente d'esclaves pendant

la traite négrière. Le rapprochement de ces évocations au contexte d'énonciation nous amène à déduire une identification métaphorique entre les enfants de Joal du texte poétique et les noirs Africains par les traits sémiologiques qu'ils ont en commun : l'esclavage, la traite négrière. Cette identification peut en cacher une autre : l'allusion à l'île de Gorée sus-relevée et le rapprochement entre les enfants de Joal et les enfants d'Afrique nous amènent à déduire une identité symbolique entre la ville de Joal et l'Afrique. Le micro contexte suivant nous en dira un peu plus :

*« La culture des champs  
Le travail du fer seront abandonnés dans la confusion*

*Les sculpteurs ne cisèleront  
Plus le bronze durant des générations nombreuses*

*Ceux-là qui soignaient  
Mourront et ne transmettront plus leurs secrets*

*Les petits enfants ne recevront  
En héritage que le vent des paroles vaines et confuses*

*L'art de la poterie tarira  
Et la glaise durcira sous les doigts gourds meurtris*

*Les danseurs ne danseront plus  
Car seront oubliés chants, rythmes et dévotion »*

P. 32.

Cette laisse nous présente la désagrégation du patrimoine culturel abandonné par les enfants de Joal. Le patrimoine

culturel est un legs qui se transmet de génération en génération. Or on assiste ici à une rupture de la chaîne de transmission, rupture due au détachement des enfants de Joal du legs parental. Avec cet extrait, nous avons le dévoilement des talents que les enfants de Joal doivent faire fructifier : la culture des champs, le travail du fer, la sculpture du bronze, la médecine traditionnelle, la sagesse ancestrale, la poterie, la danse, le chant, le rythme, la dévotion, autant de richesses culturelles et morales qui constituent une force incommensurable si elles sont entretenues et développées. Par contre, leur abandon aura des conséquences désolantes sur la ville de Joal comme nous le voyons dans cet extrait du Septième Chant qui donne un arrière goût de regret :

*« Montagne d'Ifé terre promise cité d'élection*

*De notre dame femme nue aux attaches célestes*

*Comment es-tu devenue ville sacrilège une prostituée ?*

*...*

*Toi la fidèle jadis pleine de grâce et de vérité*

*Pleine de talents et de justice tu étais l'asile*

*De femme nue femme noire notre dame de la montagne*

*...*

*Tu es devenue un repaire d'assassins ton goût*

*De vin de palme est frelaté aussi tes princes coutumiers*

*Sculpteurs et chantres sont dissolus se font complices des voleurs*

*Les princes nouveaux aiment les dons corrupteurs*

*Courent après les gains illicites ... » pp. 35 – 37.*

Nous avons ici encore une allusion à une image biblique<sup>142</sup>. Il s'agit de l'image traduisant la colère de Dieu contre les enfants d'Israël qui ont prostitué la ville de Jérusalem par leur excès de méchanceté et de l'immoralité à outrance, abandonnant tous les préceptes que l'Éternel leur avait prescrits.

Avec l'abandon du legs séculaire, les enfants de Joal perdent tout repère et se laissent aller à la débauche, dégradant ainsi leur ville. Cette situation est la conséquence de l'abandon des acquis moraux et culturels hérités de leurs pères. Les vertus de Joal, ses richesses morales, spirituelles et culturelles, naguère vantées et brandies, sont ternies, faisant place aux vices de toutes sortes : Joal est devenue un lieu de rencontre de malfaiteurs, d'assassins, ses enfants ne font plus sa fierté. Complices des voleurs, ils délaissent le travail pour se livrer à la facilité, à la corruption. Autant de choses qui détériorent et détruisent la ville jadis glorieuse de Joal.

L'identification symbolique de l'Afrique au village de Joal poétisé, permet d'inférer ce patrimoine culturel au patrimoine traditionnel africain.

On le constate, le sens premier de « talents » est évincé. Son emploi ici est métaphorique. Il ne s'agit plus de richesses pécuniaires comme c'était le cas dans la dénotation première, ni d'une certaine habileté. Les « talents » acquièrent un sens particularisant de par leur provenance : ils sont un legs familial, un patrimoine culturel, un « héritage séculaire » transmis de génération en génération, et que chaque génération doit

---

<sup>142</sup> Esaïe 1 : 21-31.

conserver jalousement, et développer à sa manière afin de les transmettre aux générations futures. Ils représentent la tradition ancestrale. Ainsi transmis de génération en génération, ce legs fera tâche d'huile et gagnera en puissance et en grandeur, et contribuera à l'édification d'une Joal grande et forte comme le préconise Eno Belinga :

« ... de l'héritage  
séculaire de nos pères faisons  
l'arche qui perce les nues » P. 25.

« ... car l'arche  
Est la grande demeure dans le soleil levant,  
La grande demeure qui est fondement du royaume de Joal. »  
P. 42.

L'arche dans ce contexte d'énonciation revêt un aspect symbolique. Eno Belinga l'identifie à « *la grande demeure qui est fondement du royaume de Joal* ». Or le fondement du royaume de Joal, est fait sur le socle d'un héritage séculaire, des richesses culturelles, morales et spirituelles, bref sur la base des richesses traditionnelles héritées des pères. Le terme « tradition » est issu du latin *traditio* de *tradere*, qui signifie « transmettre, remettre »<sup>143</sup>. Il traduit la « *transmission de doctrines religieuses ou morales, de légendes, de coutumes, par la parole ou par l'exemple* »<sup>144</sup>. Il ressort de cette définition l'idée de transmission qui fait de la tradition un héritage pour les générations postérieures. La tradition, telle que considérée de nos jours, acquiert une connotation dépréciative en Afrique particulièrement où elle sert à désigner les réalités culturelles

---

<sup>143</sup> Larousse de la langue française, lexis, Paris, 1977, p. 1819.

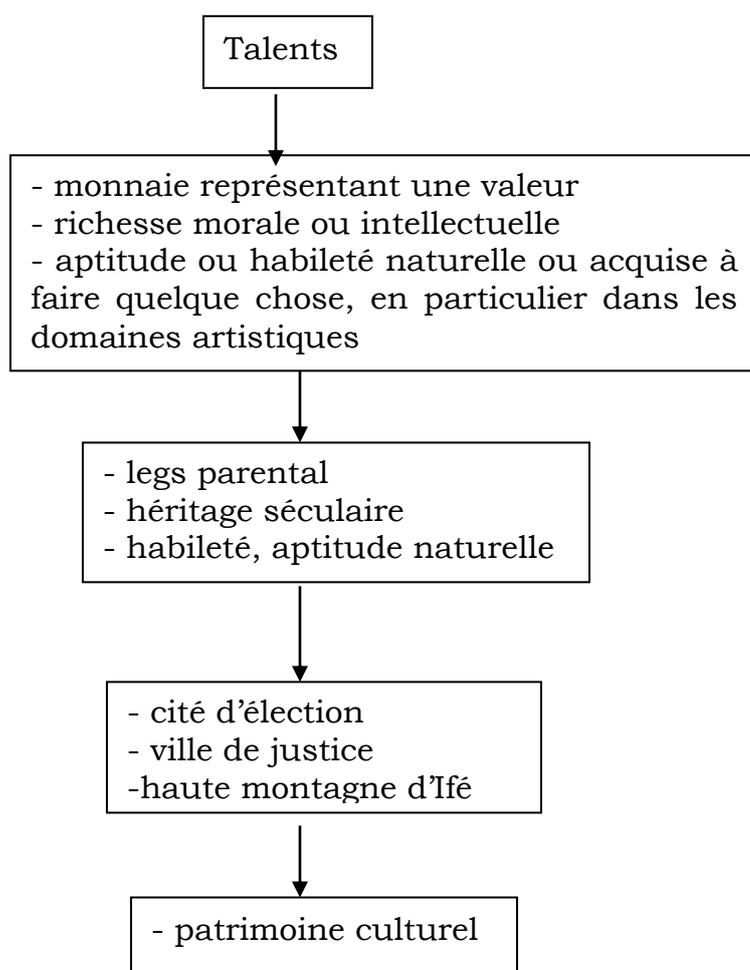
<sup>144</sup> Ibidem.

typiquement africaines et jugées dépassées ou caduques. La tradition s'oppose au modernisme qui caractérise ce qui est récent et qui rompt avec la tradition. Il s'agit particulièrement des apports des civilisations occidentales aux civilisations africaines par le fait de la colonisation.

Max Dippold écrit d'ailleurs à cet effet à la préface de *La prophétie de Joal* :

*« la culture... constitue...la fortune du maître qu'il confie à ses serviteurs pour qu'ils la fassent fructifier »*<sup>145</sup>

Essayons de schématiser les différents sens qu'acquiert le symbole de « talents » dans La prophétie de Joal :



<sup>145</sup> Max Dippold, préface de *La prophétie de Joal*, p. 14.

## Conclusion du troisième chapitre

L'analyse stylistique que nous venons de faire des symboles de notre corpus nous a donné d'étudier les images poétiques afin de mieux les décoder. Elle nous a permis de relever la variété d'encodages de ces images. Certains encodages se font sur un seul mot qui, à lui seul, est symbole. C'est le cas par exemple de *Pretoria* dans Fer de lance II ; d'autres sont encodées sur des noyaux symboliques qui s'irradient dans le texte dévoilant par petites touches le symbole. C'est le cas par exemple de *Joal* ou des *talents* dans La prophétie de Joal. D'autres enfin fondent leur encodage sur des mythes ou des faits initiatiques ; et c'est le cas par exemple de la symbolique de *l'envol des grues couronnées* dans Quand s'envolent les grues couronnées.

Leur décryptage est fonction de leur mode d'encodage. En effet, certaines images peuvent se comprendre au plan discursif. Il s'agit de celles encodées au plan métaphorique, c'est-à-dire, à partir d'analogies constatées et descriptibles entièrement dans l'univers linguistique ; d'autres nécessitent des renvois à des situations analogues dans la réalité ou des renvois à des faits historiques ou culturels. C'est le cas des images allusives. Elles peuvent être relatives à des connaissances biobibliographiques, historiques ou culturelles. D'autres enfin, qui relèvent du degré initiatique, nécessitent des dires préalables d'initiés pour leur décryptage. Elles dépassent le cadre de la simple métaphore.

Tout cela dénote de la richesse poétique des images des poètes Africains, auteurs de nos textes de référence.



CONCLUSION DE LA DEUXIÈME  
PARTIE

Les images des poètes Africains de la deuxième génération, comme toutes les images des poètes d'autres civilisations, sont toutes construites sur les mêmes modes de pensée : soit le mode de pensée par analogie ou le mode de pensée par contiguïté. L'étude analytique qui constituait le point de la deuxième partie nous a permis de constater que les poètes Africains de la deuxième génération ont une prédilection pour les structures analogiques, qu'elles soient simples ou complexes. En effet, la plupart des structures des images de nos textes de référence sont soit des images métaphoriques, soit des métaphores métonymiques. Cela ne revient pas à dire que les autres structures d'images à savoir les comparaisons, les métonymies, les synecdoques sont inexistantes. Leur nombre très réduit par rapport aux autres structures plus fréquentes ne nous a pas encouragé à les prendre en compte.

Par ailleurs, les textes poétiques de notre corpus regorgent d'une pléthore d'images issues des mots-symboles. Cela se justifie sans doute par l'influence de l'esthétique poétique africaine dans leurs écrits. En effet, les Africains, de manière générale, s'expriment par des symboles. Ces derniers ont d'abord un but didactique. Signalons que les symboles ne sont pas l'apanage des seuls Africains. On les retrouve également dans les autres civilisations occidentales. Les symboles se réalisent dans les textes poétiques tantôt sur un seul mot, tantôt sur des vers entiers, ou encore en éparpillant des particules symboliques dans le texte.

L'encodage de ces symboles n'est pas identique pour toutes les images. Certains se font par symbolisation métaphorique,

d'autres par des procédés de la double dénotation (procédé d'allusion), et les autres enfin par des symbolisations anagogiques. Ce sont les plus hermétiques parce que relevant des milieux initiés. De manière générale, on dénombre quatre niveaux de hiérarchisation des symboles : le niveau littéral de compréhension qui est celui du degré zéro de l'expression, le niveau allégorique, le niveau moral et le niveau anagogique. Certains critiques comme Zadi ne prennent pas en compte le niveau littéral, la recherche de l'interprétation ne commençant qu'à partir du moment où le degré zéro est insuffisant à traduire la signification du symbole.

Nous disions tantôt que les images sont le reflet d'analogies constatées dans l'environnement immédiat des poètes et transposées dans l'univers poétique. C'est dire qu'elles ont un lien avec des aspects sociaux précis. Nous aurons l'occasion de le vérifier dans la troisième partie de notre travail réservée à l'étude idéologique des images de nos textes de référence.

## TROISIÈME PARTIE :

# PORTÉE IDÉOLOGIQUE DES IMAGES DU CORPUS

Nous avons, dans la première partie de notre travail, abordé les aspects généraux des images et relevé ce qui fait leur particularité dans les textes poétiques africains. La seconde partie était consacrée à l'étude analytique des images du corpus, étude dans laquelle nous avons également abordé leur aspect sémantique, aspect dont l'étude se poursuivra dans la troisième partie réservée à leur portée idéologique.

L'image littéraire est une technique expressive très prisée par les écrivains en général et par les poètes en particulier dans la désignation des référents. Elle fait émerger dans l'esprit les représentations auxquelles elle renvoie grâce aux différentes significations des mots utilisés qui mettent à jour les objets de la réalité ou les idées dont il est question. Elle est aussi une vision du monde traduite à travers les mots. Elle est le regard personnel du poète sur la société, sur les éléments de la réalité qu'il veut mettre en exergue. Le mot poétique qui la génère rallie ainsi l'univers linguistique à la réalité, à la société, au monde.

L'image est le mode d'expression par excellence des poètes. Pour comprendre le message qu'ils transmettent à travers les images poétiques qui sont leur langage de prédilection, il faut les comprendre. Toute lecture d'un texte poétique nécessite, de ce fait, d'aller au-delà des mots pour en saisir la quintessence, et d'aller au-delà des images dénotatives pour comprendre les images connotatives qui recèlent leur signification profonde. Il faut donc, comme le dit Bachelard,

« trouver derrière les images qui se montrent les images qui se cachent »<sup>146</sup>.

Les images soumettent ainsi, à un travail de recherche très poussé qui permet de déterminer ce à quoi elles renvoient réellement.

C'est dire que toute œuvre littéraire draine des aspects d'une histoire sociale. Par conséquent, les images poétiques qui y sont présentées reflètent un pan de l'histoire de la société présentée. L'idéologie étant inhérente à toute production littéraire, elle se révèle dans les textes poétiques à travers les différents mouvements des agents sociaux mis en scène par les poètes dans leurs images.

Pour l'analyse de la portée idéologique des images dans nos textes poétiques de référence, nous solliciterons la méthode de la sociocritique. Cette méthode nous donne la possibilité de ressortir l'aspect social à travers l'exploration faite de l'univers textuel. Elle part, à cet effet du mot, qu'elle étudie de l'intérieur de manière à faire apparaître l'idéologie qu'il renferme. Cette démarche nous permet d'ouvrir une fenêtre sur la méthode de la dialectique matérialiste, qui emprunte à la dialectique l'étude de la contradiction à l'intérieur des phénomènes, des êtres et des choses. Appliquée aux textes littéraires, elle étudie la contradiction à l'intérieur des mots de manière à en révéler l'aspect formel et sémantique, ce dernier étant celui dans lequel se réalise l'idéologie.

Cette troisième partie de notre travail a pour but l'analyse idéologique des images du corpus. Il s'agit de voir comment les

---

<sup>146</sup> Gaston. Bachelard, L'eau et les rêves, José Corti, Paris, 1942, p. 8.

images servent les idéologies des poètes de référence. Le premier chapitre de cette partie traitera des problèmes généraux qui lient les textes littéraires aux idéologies. Dans le second chapitre, il sera question de l'analyse des idéologies présentées dans les œuvres du corpus. Le troisième chapitre nous donnera de voir l'écho des images du corpus sur les réalités africaines actuelles. Il s'agira d'une projection des idéologies du corpus sur la société africaine d'aujourd'hui.

## **CHAPITRE PREMIER :**

### **PROBLÈMES GÉNÉRAUX DU RAPPORT DES TEXTES LITTÉRAIRES AUX IDÉOLOGIES**

La littérature est une institution sociale. Elle représente les réalités sociales au travers du texte que nous présente l'écrivain. Elle est « imitation » de la vie telle qu'elle est, et de la vie sociale en particulier. Elle est donc en quelque sorte, et selon une formule de Bonald, une « expression de la société »<sup>147</sup>. Toute œuvre littéraire a une base matérielle qui est la réalité historique. Une approche sociologique de la littérature nous donnerait alors de mieux comprendre les rapports qu'entretiennent les textes littéraires avec une situation sociale, économique, ou politique donnée.

En effet, réalisés à partir des faits sociaux, les textes littéraires sont porteurs de réalités sociales détectables à partir des analyses du matériau linguistique. L'œuvre littéraire, au-delà des faits réels représentés, est d'abord une œuvre d'art, c'est-à-dire un produit de l'imagination créatrice de l'écrivain à partir des faits réels. Elle est une représentation subjective de faits objectifs, qui unit une réalité objective et un subjectivisme. Ceci reviendrait à dire que les textes littéraires, traduisent des situations sociales vécues dans l'environnement de l'écrivain. Notons cependant que l'origine sociale de l'écrivain ne joue qu'un rôle secondaire dans les problèmes soulevés par son statut social, son idéologie sociale ; ils sont très souvent mis au

---

<sup>147</sup> Cité par Warren et Wellek in Théories littéraires, op. cit, p. 130.

service d'une autre classe. C'est dire qu'une approche de la littérature ne peut se concevoir en dehors de l'histoire. La présentation des situations sociales laisse transparaître les mouvements sociaux, permettant ainsi de dégager les idéologies qui les régissent.

Dans ce premier chapitre qui se veut en grande partie théorique, nous aborderons dans un premier temps la question de l'idéologie dans les textes littéraires, point dans lequel, après avoir élagué le concept d'idéologie, nous verrons comment les idéologies sont révélées dans les textes littéraires. Le second point de ce chapitre présentera le contexte sociopolitique qui a inspiré/conditionné la création de certaines images des textes de notre corpus. Nous verrons par la même occasion l'influence qu'a eu ce contexte sociopolitique sur les auteurs de nos textes de référence.

## **I – Textes littéraires et idéologies**

Avant de nous appesantir sur les rapports existant entre les textes littéraires et les idéologies, il nous semble logique de commencer par élucider le concept d'idéologie lui-même afin de mieux le comprendre et de le circonscrire dans notre domaine d'étude.

### **1) Le concept d'idéologie**

Le concept d'idéologie a été créé en 1801 par Antoine Destut Tracy, pour parer aux problèmes de société dans la recherche de meilleures conditions de vie des classes sociales. L'idéologie est née d'un problème de conflit de classes sociales

dû à des inégalités sociales. Elle exerce une emprise sur les mentalités par les qualités de systématisation et de cohérence qu'elle offre.

Le concept d' « idéologie » appartient au monde moderne, un monde dans lequel les peuples, confrontés les uns avec les autres aux changements sociaux dus au progrès de la science et à la croissance des populations, sont obligés, pour s'adapter à leur nouvel environnement physique et humain, d'inventer des idées et des techniques, bref, une nouvelle manière de vivre. Elle est relative à l'histoire des hommes, à leurs réflexions par rapport à l'évolution du monde. Ces réflexions ont permis de déterminer deux courants idéologiques selon que l'on considère l'ordre des choses comme allant de soi ou comme résultant d'un effort de construction volontaire de l'homme : l'idéologie idéaliste et l'idéologie matérialiste.

- l'idéologie idéaliste : c'est le courant idéologique pour lequel l'idée prime sur la matière. L'idéologie idéaliste est un concept laudatif, un concept qui renvoie à une attitude passive par rapport au cours de la vie. Ici, l'ordre des choses est préétabli d'avance : l'homme n'est maître ni de sa propre histoire, ni de sa propre existence. Son histoire, qui se répète dans le temps, suit une destinée déjà tracée. Elle n'est donc pas évolutive. Cette destinée s'impose presque toujours à lui malgré sa lutte de résistance. Sous sa forme extrême, ce courant idéologique aboutit à la religiosité et à la spiritualité. Sous sa forme spéculative et philosophante, elle se développe de manière systématique dans la dialectique hégélienne qui est une saisie globale de l'univers et de tout ce qui l'anime, c'est-à-dire, le

mouvement qui l'agite du dedans. Elle débouche sur deux autres branches : la dialectique de la nature et la dialectique de la société.

La dialectique est la science qui étudie la contradiction à l'intérieur des phénomènes, des êtres et des choses afin d'en ressortir la quintessence. Toute étude de la dialectique est fondée sur la loi de la contradiction. La contradiction est une opposition constatée ou décelable à l'intérieur d'un phénomène, d'un être ou d'une chose, opposition dans laquelle deux forces adverses mais liées en un point quelconque sont en situation conflictuelle. La dialectique de la société met en présence deux classes sociales qui s'opposent pour la défense de leurs intérêts ; la dialectique de la nature, quant à elle, met en présence des forces antagoniques de la nature (la chaleur et la fraîcheur, le jour et la nuit, la vie et la mort, la matière et l'esprit...) qui se convertissent constamment en leur contraires dans leurs rapports de force.

- l'idéologie matérialiste : pour ce courant idéologique, où, contrairement au courant idéaliste, la matière prime sur l'Idée, l'homme est maître de son destin. Il contraint la nature et peut changer le cours de son Histoire. L'Histoire évolue donc ici en fonction des différents changements que lui portent les hommes et leurs multiples mouvements sociaux, en vue d'apporter des améliorations à leurs conditions d'existence. L'idéologie matérialiste est considérée comme un concept critique, un concept polémique, qui se manifeste par la défense des intérêts. Elle est particulièrement marquée par une lutte de classes due

à des injustices sociales ou à des inégalités sociales et vise à l'amélioration des conditions sociales.

L'idéologie est un concept très vaste. Pour mieux le circonscrire dans le cadre de nos travaux, nous essayerons de le définir et de voir les différentes opinions de quelques penseurs sur ce concept. Nous ne prétendons pas avoir passé en revue les opinions de tous les penseurs qui se sont intéressés à ce concept.

### **a) Qu'est-ce que l'idéologie ?**

L'idéologie est un fait social. Vision du monde, elle est faite de représentations que les humains se font de leurs possibilités de s'organiser pour vivre ensemble de manière cohérente. Elle peut être considérée comme l'ensemble d'idées propres à un groupe social, à une époque, et traduisant une situation historique. Elle est construite à partir d'un point de vue particulier sur une situation idéologique conflictuelle d'une société donnée.

L'idéologie est donc, dans des conditions déterminées, une opinion du sujet pensant et agissant, une prise de position par rapport à un phénomène social précis, ou encore, une expression intellectuelle d'une situation d'intérêts. Elle exprime les intérêts des hommes tels que les désirs, les révoltes, les revendications, les satisfactions, les intérêts affectifs, moraux, matériels, ainsi que les valeurs que ces intérêts drainent : liberté, égalité, solidarité, ... Elle influence grandement la vie politique des sociétés en ce qu'elle représente pour elles une vérité, une croyance à laquelle les membres restent attachés.

Elle regroupe et maintient liés les membres d'un groupe social partageant les mêmes points de vue, le même objectif.

L'idéologie a une action multiple : par sa fonction affective, elle permet à l'homme de résoudre les problèmes psychologiques, de répondre aux inquiétudes psychologiques de l'existence humaine ; par sa fonction intellectuelle, elle offre aux hommes des qualités de systématisation et de cohérence qui leur donne, par les idées qu'ils prônent, d'avoir une autorité et une emprise sur les mentalités des uns et des autres ; par sa fonction de combativité, elle affiche les intérêts en jeu et s'organise pour la défense des valeurs précises défendues ; en tant que fait social et historique, elle exerce un poids dans la vie politique et historique des sociétés.

Elle peut se comprendre sur plusieurs plans : au plan philosophique, elle permet de distinguer l'idéologie idéaliste et matérialiste ; au plan politique, elle porte sur des croyances que les membres de la société considèrent comme des vérités sur lesquelles ils s'appuient pour gérer leur cité ; au plan économique, elle gère le problème de la répartition des biens économiques entre les membres des différentes classes sociales tant au plan industriel, qu'agricole ; au plan religieux, elle est fondée sur la croyance en l'égalité de tous les hommes sans distinction de race et en la communauté des biens.

### **b- Quelques opinions des penseurs sur le concept d'idéologie**

Antoine Destut Tracy définit le concept d'idéologie comme étant la science des idées, définition qui ne fait pas toujours

l'unanimité chez les penseurs. A sa suite, plusieurs penseurs ont émis leurs opinions sur ce concept, chacun mettant en exergue tel ou tel aspect du phénomène idéologique qui apparaît avec un relief particulier. Ils nous permettront de réunir des aspects divers de ce concept d'idéologie. Nous ne prétendons pas avoir présenté toutes les opinions de tous les penseurs qui se sont penchés sur le concept de l'idéologie. Nous n'en n'avons relevé que quelques uns relativement à l'orientation que nous avons donnée à notre travail.

Ainsi, pour les marxistes, l'idéologie

*« est un système d'idées et de croyances propres à un groupe social ou à une époque déterminée. »<sup>148</sup>*

D'après cette conception marxiste, l'idéologie est relative aux principes idéels que se donne un groupe social ou encore à des principes idéels relatifs à des périodes données dans l'évolution de l'histoire des Hommes, chaque période présentant ses particularités propres. Althusser ne rejette pas cette idée, mais il la nuance quelque peu. Selon lui, l'idéologie est

*« la façon dont les hommes vivent leurs rapports à leurs conditions d'existence : ensemble de normes pratiques qui gouvernent l'attitude et la prise de position concrète de l'homme à l'égard des objets réels de leur existence sociale individuelle et de leur histoire »<sup>149</sup>.*

---

<sup>148</sup> Nouvelle encyclopédie Bordas, Vol. V, 1985, P. 2566.

<sup>149</sup> Althusser, cité par Régine Robin in Histoire et linguistique, Armand Colin, Paris, 1973, p. 101.

Pour lui, l'idéologie est une attitude, un état d'esprit qu'adoptent les hommes pour pouvoir vivre dans leur milieu social. Althusser est rejoint dans cette idée par Denis Maugenest pour qui l'idéologie est

*« l'ensemble de représentations que les hommes se font d'eux-mêmes, de leur environnement, du monde dans lequel ils baignent d'une certaine manière, de l'espace et du temps dans lesquels ils vivent leur propre histoire »<sup>150</sup>.*

Ce rapport des hommes à leurs conditions existence peut varier d'une personne à une autre, d'un groupe social à un autre, selon les convictions personnelles ou collectives des uns et des autres. Ceci permet d'aboutir à des idéologies individuelles et à des idéologies collectives. L'idéologie peut, en effet, être individuelle, chaque être ayant sa propre vision des choses en fonction de ses intérêts et de ses dispositions intellectuelles et psychiques personnelles ; elle peut aussi être collective lorsqu'elle concerne tout un groupe social donné qui défend les mêmes intérêts et les mêmes valeurs pour le bien social de tous. La partialité et la défense d'intérêts laisse sous-entendre un choix quelconque sur des faits ou des positions idéologiques données ; et donc l'adhésion à certaines valeurs idéologiques et le rejet de tout ce qui s'y oppose. Rodinson met un accent particulier sur l'aspect conflictuel du concept d'idéologie qu'il présente sous l'angle d'une lutte entre deux classes sociales. Il relève le côté manichéen de l'idéologie qui postule

---

<sup>150</sup> Maugenest Denis, L'idéologies et les idéologies, éditions CERAP, 2004, P. 9.

*« la dévalorisation de toutes les luttes autres que celles où l'on est engagé », l'idéalisation du groupe propre, la « diabolisation » de l'adversaire. »<sup>151</sup>*

Cette opinion met en exergue l'idée de la lutte des classes qui est une des caractéristique de l'idéologie politique. Elle détermine ici une attitude à l'égard d'une classe sociale donnée de laquelle l'on veut rejeter ou détruire les idées.

L'idéologie peut aussi être comprise comme un système d'interprétation du monde. C'est l'aspect que relève Mannheim dans son ouvrage intitulé Diagnosis of Our Time :

*« Par idéologie, nous entendons ces interprétations de la situation qui ne sont pas le produit d'expériences concrètes, mais une sorte de connaissance dénaturée (distorted) de ces expériences qui servent à masquer la situation réelle et agissent sur l'individu comme une contrainte. »<sup>152</sup>*

Mannheim met l'accent sur l'impact psychologique que peut avoir l'idéologie sur le comportement des individus. Il fait aussi voir, par ces propos, l'absence de neutralité dans toute idéologie. La dénaturalisation des expériences et la dissimulation de la situation réelle contribuent à montrer le caractère partisan de l'idéologie. Tout ici concourt à la défense des intérêts par tous les moyens. L'orientation donnée au concept d'idéologie ici est fonction des interprétations faites d'une situation sociale vécue par une couche sociale donnée et

---

<sup>151</sup> Encyclopaedia universalis, Vol 8, 1980, P. 1098.

<sup>152</sup> Encyclopaedia universalis, Vol 8, 1980, p. 1098. C'est nous qui soulignons. En italique dans le texte d'origine.

faisant mention de sa conception à elle de sa situation vécue. Lucien Goldmann, dans ses analyses, fait d'ailleurs une nette distinction entre idéologie et vision du monde. Pour lui, la vision du monde est une vision globale, tandis que l'idéologie est tributaire d'une vision *partielle* du monde<sup>153</sup>. Elle est donc une forme de système d'interprétation du monde tant au plan historique que politique. Ce point de vue est partagé par les marxistes qui, de façon générale, la définissent comme « *tout système d'idées cherchant à expliquer le monde, la vie* »<sup>154</sup>.

Pour Senghor, dans l'ouvrage que lui dédie la revue « Présence Africaine »<sup>155</sup>, l'idéologie est

« *un ensemble cohérent d'idées, c'est-à-dire de principes intellectuels et de valeurs spirituelles* ».

Nous avons, avec cette idée de Senghor, une définition plus globalisante du concept de l'idéologie.

Ces opinions sont toutes convergentes et nous amènent, par leur diversité, à comprendre les différents aspects du concept de l'idéologie. Toutes ces perceptions nous permettent de voir que l'idéologie est un concept saturé qui donne l'impression d'être un cliché de par l'utilisation abusive, banalisée et variée qui en est faite. Elle est l'émanation des rapports sociaux vitaux vécus au jour le jour. Il faut cependant se garder de penser que l'idéologie est le seul apanage des intellectuels. Les réflexions portant sur l'idéologie sont faites pour défendre des intérêts

---

<sup>153</sup> Lucien Goldman, in *Encyclopaedia universalis*, Paris, 1980, V.8, p. 719.

<sup>154</sup> *Nouvelle encyclopédie Bordas*, Vol. V, 1985, p. 2566.

<sup>155</sup> *Léopold Sédar Senghor et la revue « Présence Africaine »*, Présence Africaine, Paris, 1996, P. 103.

sociaux et non pour rendre compte des événements. Ceci étant, elles peuvent être accessibles à quiconque veut bien s'y intéresser. Il suffit donc, dans l'analyse de l'idéologie, comme le dit Noam Chomsky, « *de regarder les faits en face, et de vouloir suivre une argumentation.* »<sup>156</sup>

## **2 - Les différentes formes d'idéologies**

Les idéologies s'organisent au sein des sociétés humaines et sont déterminées en fonction des valeurs et des intérêts défendus par les hommes et autour desquels elles s'organisent. Elles varient ainsi en fonction de la classe sociale ou de la couche sociale concernée : le riche ne concevra pas l'idéologie comme le pauvre, le chef ne la concevra pas comme l'esclave, le bourgeois ne la concevra pas comme le prolétaire, etc.... Chaque idéologie se base sur une valeur précise à partir de laquelle elle se fait une représentation du monde. Cette valeur devient principe d'action historique pour ceux qui en sont les adeptes.

Les idéologies se présentent sous plusieurs formes dont nous présentons les plus courantes de façon panoramique ci-dessous :

### **a) Le nationalisme**

L'idéologie nationaliste est un système de pensée qui défend la Nation, héritage commun du sol et des ancêtres, et la protège contre tout ce qui pourrait s'opposer à sa cohésion. Cette valeur

---

<sup>156</sup> Noam Chomsky, Langue, linguistique, politique, Flammarion, Paris, 1997, p.34.

englobe plusieurs autres dont la famille, premier corps social et cellule de base de la vie sociale, l'économie nationale (le capital revient d'office à la nation), les syndicats (organisations faites pour défendre les droits des travailleurs et les protéger des abus de pouvoirs).

Tout Homme appartient à une société de laquelle il se sent attaché par des liens biologiques, culturels, historiques ou fraternels qu'il défend jalousement. Ce sentiment acquiert de l'ampleur lorsque la cohésion de cette société se sent menacée soit par des attaques extérieures, par des divisions internes ou par des occupations étrangères qui veulent leur nuire, bref, par tout ce qui constitue une menace pour l'unité et l'homogénéité du groupe social ; ce qui l'amène naturellement à se défendre en recourant aux vertus du patriotisme.

L'idéologie nationaliste se subdivise en deux branches :

- le nationalisme éclairé qui privilégie les intérêts nationaux tout en évitant de tomber dans le racisme et la xénophobie.

- le nationalisme fasciste qui se donne pour devoir de préserver la pureté de la race par souci de sécurité nationale. C'est une idéologie exclusiviste ; c'est ce qui justifie les actes de xénophobie, d'expulsion des étrangers « nuisibles », les génocides et l'élimination des races jugées dangereuses.

Les nationalistes prônent l'unité du peuple autour d'un chef pour l'intérêt de la nation ; ils s'opposent donc au multipartisme et préfèrent le parti unique.

## **b) Le libéralisme**

L'idéologie du libéralisme se constitue autour de la revendication d'une valeur centrale, la liberté de l'individu, qu'elle défend. Elle s'oppose à toute contrainte qui entraverait la liberté individuelle quelle qu'elle soit. Il s'agit, au plan intellectuel, de la liberté de penser et de penser librement ; au plan religieux, de la liberté de croire ou de ne pas croire ; au plan moral, de la liberté de se comporter sans autres obligations que celles que dicte la conscience personnelle ; au plan économique, de la liberté d'entreprise, de commerce, d'industrie ; au plan social et culturel, de la liberté d'expression et de manifestation ; au plan politique, de la liberté de s'opposer comme de participer ou de ne pas participer. Elle s'oppose également à tout ordre social traditionnel et à toute autorité : religieuse, politique, économique et sociale.

Seulement, ces libertés, qui donnent l'impression d'être dans un monde anarchique, sont régies par des principes des libéraux à savoir, la confiance à la raison humaine qui exige l'intérêt de chacun selon les règles d'un égoïsme intelligent. L'Etat, dans cette idéologie, se limite à ses fonctions strictes : la police, l'administration du territoire, la justice, la défense, la diplomatie et la fiscalité.

## **c) Le socialisme**

L'idéologie socialiste prône la redistribution de chances sociales pour tous. Le socialisme combat donc le libéralisme, bien qu'il respecte les libertés de la personne humaine. Il défend

la personne humaine et non l'individu (comme c'est le cas chez les libéraux). Il est épris du sens de l'égalité et de la dignité entre les hommes. Il ne s'agit pas pour autant de l'égalité sociale et économique telle que revendiquée par les communistes.

Les socialistes sont hostiles à tout pouvoir descendant quel qu'il soit. C'est plutôt dans le peuple que le pouvoir politique prend racine et qu'il remonte jusqu'à la tête dirigeante. Cette idéologie présente cependant une entorse : on relève chez elle une insuffisante conception de la responsabilité individuelle et une trop grande confiance en l'Etat-Providence.

L'idéologie socialiste se caractérise par la lutte des classes pour l'égalité sociale, pour plus de solidarité entre les membres de la société. Elle se subdivise en deux branches :

- l'idéologie socialiste utopique encore appelé le socialisme de la droite libérale (idéologie industrielle)

- l'idéologie socialiste démocratique encore appelé le socialisme révolutionnaire de gauche. Elle a deux sous branches à savoir l'international socialiste et le socialisme scientifique et révolutionnaire.

Ces deux branches ont donné lieu à l'émergence de deux courants de critiques littéraires, à savoir la critique formaliste pour le premier et la sociocritique pour le second.

#### **d) Le communisme**

L'idéologie communiste est la forme extrême de l'idéologie socialiste. Elle exalte la valeur de l'égalité entre tous les hommes et s'oppose à toutes les inégalités sociales que rien ne peut justifier. Les communistes forment un groupe social dans lequel

tous les membres forment une masse, un peuple soudé. Ils s'attaquent donc à tout ce qui pourrait entraver leur cohésion sociale : la réduction des inégalités entre les hommes, quelle qu'elle soit, la suppression de la propriété privée, la pénalisation des mieux nantis et l'encouragement des plus démunis. L'idéologie communiste prône une répartition équilibrée des biens entre les membres de la société.

L'idéologie communiste propose une société communautaire au terme d'une lutte. Son projet est de soutenir le combat et la lutte de tous les opprimés et d'entretenir la combativité. Ce projet est, de ce fait, celui d'une lutte globale et totale, une lutte de tous les instants, sans concession aucune aux oppresseurs. Cette lutte a pour but d'aboutir à l'esprit de dévouement, de générosité et de sacrifice de soi dans le combat pour l'avènement d'un monde nouveau. Seulement, pour l'idéologie religieuse, le vrai communisme ne s'obtient pas au terme d'une lutte des classes, mais il se trouve au ciel.

Chacune de ces quatre branches d'idéologie est pensée et construite, par les hommes qui en sont les acteurs, à partir d'expériences fondamentales. Elles sont nécessairement en conflit et se partagent l'opinion publique universelle. Elles sont toutes virtuellement totalitaires. Leurs coalitions, quand les circonstances le nécessitent, ne sont que des coalitions tactiques et circonstancielles avec pour objectif d'atteindre des buts précis. Notons aussi que les régimes politiques ne restent pas figés exclusivement sur une seule de ces quatre branches ; on constate des chevauchements en fonction des buts politiques à atteindre.

On peut retenir de tous ces entendements sur le concept d'idéologie que c'est un système d'idées lié sociologiquement à un groupement économique, politique, ethnique ou autre, exprimant sans réciprocité les intérêts de ce groupe. Elle est une prise de position, une pensée chargée d'affectivité, et relative à l'histoire de la société de laquelle elle révèle les positions des agents dans le champ des luttes sociales, les classes sociales en présence pouvant entretenir entre elles des rapports d'antagonisme, d'alliance ou de domination. Etant un fait social, l'idéologie se retrouve aussi dans la littérature qui reflète les réalités sociales dans les textes. Cependant, le sens général auquel renvoie l'idéologie de nos jours est surtout celui de l'idéologie politique.

## **II - Le rapport de l'idéologie aux images des textes littéraires.**

Nous avons vu plus haut que les idéologies sont liées à la vie des hommes, à leur histoire et aux mouvements sociaux, et qu'elles relèvent de l'attitude des hommes, de leurs comportements, de leurs points de vue sur des faits sociaux précis. Elles se révèlent à travers les rapports sociaux, les contradictions et les tensions entre les agents sociaux. Il est question de voir dans ce point le rapport qu'elles entretiennent avec la littérature.

Nous disions tantôt que les penseurs socialistes révolutionnaires se servaient de la littérature comme arme de combat. C'est donc dire que la littérature, à travers les

mouvements des agents sociaux mis en scène dans l'univers fictif des textes, sert la cause sociale.

Ceci laisse sous-entendre que les mouvements sociaux que les écrivains vivent au quotidien trouvent des retentissements dans leurs productions littéraires. L'objectif que nous nous fixons dans le premier point que nous abordons sera de voir comment les idéologies se déploient dans un texte littéraire. Dans le second point, nous présenterons les méthodes critiques d'analyse littéraire qui permettent de déceler les idéologies dans les textes littéraires.

## **1 – La critique littéraire et les idéologies**

La littérature exprime, d'une manière ou d'une autre, des réalités sociales, dans l'univers fictif du texte littéraire. Elle a pour fonction sociale d'analyser et de représenter la réalité sociale. Elle a donc affaire à des intérêts sociaux transformés en textes au plan discursif. Les écrivains, qui en sont les auteurs, et qui, bien entendu, sont des êtres sociaux et sociables, vivent, de ce fait, les réalités sociales de leur milieu et développent une conscience intellectuelle de la société selon l'environnement dans lequel ils vivent. Les images présentées dans leurs textes sont toutes, ou en majeure partie, issues d'un environnement social qui ne leur est pas étranger. Il sera par exemple difficile à un écrivain de la classe bourgeoise, étranger aux classes moins riches ou aux classes défavorisées de comprendre les problèmes de société d'une population paysanne et de les transposer dans ses textes, tout comme il serait difficile pour un écrivain des

quartiers pauvres de présenter sans entorse les réalités bourgeoises. Les images qu'ils en donneraient seraient, pour ainsi dire, erronées. On retrouverait aisément dans les écrits du premier, les modes de pensée et de vie de la classe bourgeoise, ses comportements, ses idées ; tandis que le second présenterait les réalités sociales des classes populaires, leurs problèmes, leurs comportements, leurs mentalités, leurs problèmes socioéconomiques, bref, leur vécu quotidien. Les textes littéraires sont liés à la société de laquelle ils révèlent les phénomènes sociaux.

Les poètes, comme tous les écrivains, sont des porte-paroles de la société dans laquelle ils vivent. Ils sont des êtres sociaux forgés au calque de la société à laquelle ils appartiennent. Ils sont des produits de cette société qui les influence et qu'ils influencent à leur tour par leurs productions littéraires. En tant que êtres sociaux, ils vivent les mêmes réalités sociales, économiques et politiques que leurs concitoyens. Ils connaissent les mêmes pressions idéologiques, les mêmes joies et les mêmes souffrances, à quelque exception près, que les autres membres de la société. Ils sont donc façonnés par cette société-là qui exerce une ascendance sur leur mentalité, sur leurs prises de positions. Ils prennent ainsi une part très active dans les combats sociopolitiques et économiques de leurs pays.

La société se reflète dans les textes littéraires, à travers les rapports qu'entretiennent les agents sociaux en présence dans leurs textes. Il est cependant indispensable de connaître la société présentée à partir des sources qui ne sont pas littéraires pour découvrir si certains types sociaux qui y sont représentés

le sont objectivement ou non. En effet, la littérature fait toujours fusionner l'univers réel à travers l'univers fictif. Il est important de rappeler que, les écrivains sont des artistes, des créateurs, et en tant que tels, ils présentent la réalité de façon subjective, c'est-à-dire en y mettant un agrément de la fiction par leur imagination créatrice. Tout point de vue, fut-il objectif, a toujours une marge de subjectivité. Mais la réalité est parfois représentée avec un certain déséquilibre ; ceci s'explique par le fait que l'on privilégie toujours la version qui convient le mieux à l'image que l'on défend. On peut donc établir un rapport entre la littérature et les réalités sociales, politiques et économiques d'une société donnée car il n'y a de littérature que dans un contexte social, à l'intérieur d'une culture et d'un milieu.

## **2 – Méthodes critiques d'analyse des idéologies dans les textes littéraires**

Un texte est dit littéraire non seulement pour les idées qu'il transmet ou pour les faits sociaux qu'il reflète, mais aussi parce qu'il est à forte teneur de littéarité, parce qu'il présente une certaine esthétique dans la forme langagière utilisée ; faute de quoi il ne serait qu'un texte d'histoire quelconque. Or le texte littéraire reflète la société à travers sa littéarité. Si les textes littéraires reflètent la société, les mouvements sociaux, et par ricochet, les idéologies de ces sociétés à travers la transe verbale, cette société et/ou ces idéologies qui y sont présentées doivent pouvoir à leur tour être révélées à partir d'un outil

critique d'analyse littéraire adéquat. Nous faisons recours ici à la méthode sociocritique.

La sociocritique, souvent confondue à la critique sociologique de laquelle elle tire ses sources, est une méthode d'analyse textuelle qui dévoile la société à travers les outils linguistiques du texte littéraire qu'elle considère comme une vision du monde. Théorie marxiste, la sociocritique énonce ainsi le postulat sur lequel repose sa méthode :

*« Pour le matérialisme historique, l'élément essentiel dans l'étude de la création littéraire réside dans le fait que la littérature et la philosophie sont, sur des plans différents, des expressions d'une vision du monde, et que ces visions du monde ne sont pas des faits individuels, mais des faits sociaux. »<sup>157</sup>*

La sociocritique marxiste exploite les fondements de la dialectique qui est la science qui étudie la contradiction à l'intérieur des phénomènes, des êtres et des choses afin d'en ressortir la quintessence. La dialectique n'est donc pas au départ une méthode littéraire. Elle a été récupérée en littérature par les penseurs marxistes qui voyaient en la littérature une arme de combat, un lieu de la transposition des conflits sociaux.

Zadi Zaourou, dans une thèse qu'il admet comme fondement de sa pensée critique, propose de prendre en compte la méthode

---

<sup>157</sup> L. Goldmann, « Matérialisme dialectique et histoire de la littérature » in Recherches dialectiques, Gallimard, Paris, 1959, cité par Gérard Gengembre, Les grands courants de la critique littéraire, P. 11.

de la dialectique matérialiste<sup>158</sup>, dans la recherche d'une critique littéraire qui partirait de l'outil linguistique minimal, le mot, pour révéler la société ; en d'autres termes une méthode qui, à partir de la forme esthétique du texte, révèle le fond. Or la forme et le fond relèvent respectivement de la critique formaliste et de la critique sociologique. Il applique cette théorie particulièrement sur les textes poétiques qui eux, utilisent les mots comme des choses vivantes que le poète emploie à dessein pour transmettre des messages. Il dira à ce propos :

*« la dialectique se manifeste, non pas tant et seulement dans les contradictions que met en œuvre le texte à travers les agents sociaux, mais aussi et surtout dans les structures mêmes du vers, et, mieux, jusque dans le mot qui n'est qu'une projection du signe et qui constitue, disons-nous, le cœur vivant du texte. »*<sup>159</sup>

Notre souci majeur n'est pas de nous étendre sur les théories de la dialectique, mais plutôt de voir le comment de son application concrète dans les textes littéraires.

Le texte littéraire est constitué de mots qui traduisent les idées de leurs auteurs à travers des structures stylistiques données. On ne peut saisir ces idées si on ne traverse le mot dans sa structure profonde, car c'est dans sa structure interne que se manifeste la dialectique. C'est sur les mots que s'exerce l'unité dialectique qui prend en compte les aspects formel et

---

<sup>158</sup> Zadi Zaourou, « Littérature et dialectique : une application du matérialisme dialectique à l'étude de la poésie », Enquête N° 9, 2002, PP 127 – 142.

<sup>159</sup> Zadi Zaourou, « littérature et dialectique : une application du matérialisme dialectique à l'étude de la poésie », in Enquête, Revue scientifique de lettres, arts et sciences humaines, N°9, p. 131.

sémantique des textes, l'aspect sémantique étant le domaine dans lequel se manifeste l'idéologie. Signalons tout de suite que tous les mots ne sont pas soumis à l'application de la dialectique. Ceux sur lesquels elle se manifeste sont ceux qui renferment deux pôles contradictoires. On les appelle encore mots ou expressions à charge dialectique. Ce sont des nominaux, des adjectifs ou des verbaux qui, dans leur structure interne, se caractérisent par leur bipolarité. Ils supposent deux aspects contradictoires et en parfaite liaison dialectique avec un pôle dominant et un pôle dominé. C'est le cas par exemple du nominal « esclave » qui sous-entend la présence d'un maître. La présence de l'un est conditionnée par celle de l'autre. On ne peut en effet, parler d'esclave s'il n'existe pas de maître d'esclave. Ici, on est face à une situation de contradiction avec deux pôles aux intérêts diamétralement opposés, situation dans laquelle le pôle dominé veut affronter le pôle dominant auquel il ne veut plus se soumettre. Les deux forces tendent à s'équilibrer avec possibilité de renversement de situation. Nous avons alors un cas de contradiction avec un début d'antagonisme. En effet, la contradiction peut évoluer et arriver à un point de départage entre les deux pôles. On parle alors d'antagonisme, ou encore de point névralgique de la contradiction. Dans une situation d'antagonisme, on assiste à un revirement de situation dans lequel le pôle dominé se convertit en son contraire, prenant le dessus sur le pôle dominant par un saut qualitatif.

La contradiction peut aussi être signalée à partir des indices dialectiques du texte qui, eux, ne sont pas des mots à charge dialectique, mais annoncent, par leur présence, une

contradiction dans l'action en cours. C'est le cas de certains adverbes qui marquent une opposition temporelle, des pronoms personnels et possessifs qui marquent une opposition entre les agents sociaux en présence, et les temps verbaux, particulièrement le futur de l'indicatif, temps par excellence qui marque l'état d'un antagonisme révolu, le présent de l'indicatif et les temps qui indiquent des actions passées (imparfait, passé composé).

Ainsi, appliquée aux textes littéraires, la dialectique matérialiste permet, par son mode de fonctionnement, d'étudier la contradiction à l'intérieur des mots et d'en ressortir le sens profond qui relie ces mots au monde, à la société.

Barthélemy Kotchy préconise de

*« recourir à la méthode du matérialisme historique qui considère toute œuvre littéraire non seulement comme une totalité textuelle, mais encore comme une totalité textuelle articulée sur la société »*<sup>160</sup>.

En d'autres termes, l'analyse du discours littéraire ne doit pas se limiter aux éléments discursifs, mais elle doit les dépasser pour atteindre les aspects sociaux qui y sont cachés et qui dévoilent les idéologies, tel que le préconise la méthode sociocritique. Cette réflexion de Kotchy rejoint celle de Régine Robin<sup>161</sup> sur les rôles que jouent les éléments de l'énonciation dans l'analyse idéologique des textes littéraires. En effet, Régine Robin dans son ouvrage Histoire et linguistique, soutient l'idée

---

<sup>160</sup> Barthélemy Kotchy, « Méthodologie et idéologie », P. 68.

<sup>161</sup> Régine Robin, Histoire et linguistique, Armand-Colin, Paris, 1973, P.105.

selon laquelle l'idéologie se manifeste dans le texte littéraire ou dans un discours à travers la matérialité du texte, c'est-à-dire à travers les mots choisis et combinés qui constituent ce texte. Tous les éléments de l'énonciation y sont déployés, comme elle le dit :

*« Les traces de l'idéologie dans le discours sont repérables au niveau des jugements explicites, rationalisations, normes intériorisées, valeurs, modalisations, assertions, phénomènes complexes faisant intervenir le sujet dans son propre discours, etc., mécanismes des sélections, combinaisons entre unités lexicales, traits péjorés ou méliorés... »<sup>162</sup>*

Il s'agit des outils linguistiques et grammaticaux mis en œuvre dans l'énonciation pour traduire des idées précises avec les effets stylistiques souhaités, dans le but de mettre en exergue la position idéologique ou la vision sociale d'une classe donnée ou d'un locuteur. Ce sont en substance les éléments de l'énonciation à savoir, les mots et expressions employées pour représenter les faits sociaux, les images présentées qui évoquent ou présentent de façon analogique des faits réels, les divers mots utilisés et leurs effets stylistiques et sémantiques. Leur sens change en fonction des positions tenues par ceux qui les emploient, car les mots ne sont pas employés dans n'importe quel ordre : on ne dit pas n'importe quoi, à n'importe quel moment, et n'importe où.

---

<sup>162</sup> Régine Robin, Ibidem, P. 105.

La méthode dialectique matérialiste appliquée au texte littéraire, prend en compte la théorie de la critique formaliste et celle de la critique sociologique qui sont deux méthodes antagoniques d'analyse textuelle, mais elle les dépasse en ce sens qu'elle s'intéresse à la fois à la structure interne du mot, et à l'aspect sociohistorique des textes. Elle s'appuie sur le mot en tant que matériau de base de tout texte et point de départ de la sémantique et de l'idéologie du texte. Cet intérêt porté au mot permet de suivre son évolution de l'axe des sélections jusqu'à l'axe des combinaisons où ils acquièrent des valeurs nouvelles. La dialectique, à travers la théorie du mot à charge dialectique, offre alors, avec tous ces principes, des clés nécessaires au décodage du texte, et particulièrement du texte poétique qui fait du mot son matériau de base.

L'analyse des idéologies d'un texte doit ainsi prendre en compte non seulement la nature des mots employés, leurs densités, mais aussi les constructions syntaxiques dans lesquelles ces mots se combinent, dans la mesure où elles déterminent la signification profonde de ces mots et par ricochet, le message que transmet ce texte. Leur utilisation n'est donc pas gratuite.

Les idéologies sont conditionnées par le contexte socio-politique et culturel d'un environnement donné et à un moment donné de l'histoire des hommes. Etant donné que notre analyse porte sur un corpus délimité, il est essentiel de connaître l'environnement social qui a suscité la création des images que les poètes ont présentées dans leurs textes poétiques. Cela nous

amène à porter un regard sur le contexte sociopolitique et culturel qui influence les idéologies des œuvres de notre corpus.

### **III – Influence idéologique du contexte sur les œuvres du corpus.**

Les écrivains ne reproduisent pas seulement des faits présents et ponctuels dans leurs œuvres ; ils s'appuient sur des faits passés connus qui ont un impact sur les faits présentés. Ces derniers influenceront à leur tour les faits futurs, les œuvres littéraires étant projetées vers l'avenir. Les faits sociaux présentés dans les œuvres littéraires, sont des observations subjectives de la réalité objective sur laquelle le poète veut mettre un accent particulier. Ces faits permettent simultanément de connaître les idéologies qui régissent les rapports sociaux au moment de la conception de ces œuvres et de comprendre le contexte sociopolitique de leur parution.

La parution des œuvres qui constituent notre corpus est régie par un climat sociopolitique et culturel particulier qui a conditionné la vie sociale en Afrique à une période donnée de son histoire. Il s'agit des événements et des mouvements sociaux en Afrique pendant les premières décennies du lendemain des indépendances de la plupart des pays africains, c'est-à-dire les premières décennies après 1960. Il est indispensable de connaître les antécédents idéologiques qui régissent les idéologies que véhiculent les images poétiques que nous présentent nos poètes de référence. Il s'agit en d'autres termes, de faire un zoom arrière sur les contextes sociopolitique

et économique en Afrique, contextes qui influencent grandement les images présentées par ces poètes.

## **1 – Le contexte sociopolitique de création des œuvres du corpus**

Le contexte sociopolitique dans lequel nos trois poètes de référence écrivent leurs textes poétiques se caractérise par un climat de tension idéologique intense en Afrique faisant suite aux séquelles de la colonisation. Ce climat de tension est animé par des mouvements sociaux des Africains qui manifestaient contre l'impérialisme et ses conséquences néfastes sur la vie politique et économique et sociale de leurs pays, et par extension, de leur continent. Ainsi, une meilleure compréhension des aspects idéologiques que présentent les images poétiques de notre corpus nécessite un flash back sur l'Histoire de l'Afrique à la première décennie du lendemain des indépendances de la plupart des pays africains, c'est-à-dire entre les années 1960 et 1970. Nous n'en ferons qu'un panorama sommaire avant d'aborder la décennie suivante au cours de laquelle les œuvres de notre corpus ont été écrites.

### **a- La situation sociopolitique**

Au plan socio-politique, la période allant de 1960 à 1970 marque celle de l'euphorie des années des indépendances. Certains principes de l'impérialisme, tel la supériorité de la race blanche sur la noire, s'estompent. Les mouvements

nationalistes, qui ont commencé la lutte de libération de l'Afrique longtemps avant les indépendances, ont le vent en poupe. Les espoirs et les luttes des nationalistes ont d'ailleurs trouvé une issue favorable dans les indépendances.

C'est une période de stabilité générale en Afrique, la période de transition la plus heureuse pour l'Afrique. On assiste à un essor économique et social des plus brillants. L'avenir semblait radieux. Mais cette période de gloire connaîtra quelques entorses au plan politique vers la fin des années 70 : en effet, la plupart des pays africains qui ont accédé à l'indépendance à cette période-là sont désormais dirigés par les Africains eux-mêmes et non plus par les colonisateurs. La plupart de ces nouveaux dirigeants, d'essence anticolonialiste ou issus des mouvements nationalistes, exercent maintenant la dictature au pouvoir, se font complices des Occidentaux dans le pillage des richesses nationales, prenant le contre pied de l'esprit nationaliste pour lequel tous se sont battus. En dépit de la proclamation des indépendances des pays africains, l'impérialisme persiste, mais sous une forme quelque peu voilée : les Occidentaux sont toujours présents sur le sol africain avec un droit de regard sur la direction des institutions, occupant des postes clés influents aux plans sociopolitique et économique, surtout dans les entreprises privées et para-étatiques : Directeurs Généraux des entreprises et des institutions, coopérants, conseillers techniques,... et tirant les ficelles à leur profit pour ne pas lâcher complètement prise sur les richesses de ces pays africains qui revigorent l'économie

européenne. D'où les premières mises en garde des intellectuels contre les abus du pouvoir et les déviances culturelles

### **b- Les mouvements politiques**

Les mouvements politiques et les syndicats fusent d'un peu partout en Afrique pour dénoncer les injustices sociales, les abus de pouvoir des nouveaux dirigeants Africains et la dégradation alarmante de la situation sociale, économique et culturelle africaine. Les syndicats constitués de travailleurs de la classe ouvrière se battent pour de meilleures conditions de travail et de meilleures rémunérations salariales. Leurs revendications prennent rapidement une tournure politique ; les partis politiques trouvent d'ailleurs en eux des alliés pour la lutte anticolonialiste.

Ce sont surtout les partis politiques qui ont le plus mené le peloton de la lutte nationaliste en Afrique. Alimentés et soutenus au départ par les courants idéologiques occidentaux tels le communisme, le socialisme, pour ne citer que ceux-là, auxquels ont été formés les Africains, les partis politiques se sont mis dans la lutte idéologique de la cause des intérêts sociaux et politiques des Africains. Leur lutte se fait sur deux fronts : d'un côté le combat contre le capitalisme de l'impérialisme occidental et la promotion du nationalisme, et de l'autre, le combat contre les abus de pouvoir des nouveaux dirigeants Africains qui ne défendaient plus la cause des populations africaines opprimées, ni celle des valeurs traditionnelles, bref, ces leaders qui ne défendaient plus la

cause nationaliste pour laquelle tous se sont battus, mais qui se ralliaient désormais du côté des occidentaux qui pillaient économiquement le continent africain. Parmi les partis politiques les plus influents en Afrique, on relève l'U.G.C.C (Rassemblement de la Gold Coast Unie), le C.P.P. (Rassemblement du parti populaire), le R.D.A. (Rassemblement Démocratique Africain) créé au Mali, avec des ramifications dans plusieurs pays africains francophones à savoir le P.D.C.I R.D.A. (Parti Démocratique de Côte d'Ivoire) en Côte d'Ivoire, l'U.P.C. R.D.A. (Union des Populations du Cameroun) au Cameroun, l'U.D.V. R.D.A en Haute Volta. On note également au nombre de ces partis influents en Afrique, l'U.P.S. (Union des Populations de Sénégal) au Sénégal, le Mouvement de Libération Nationale du Soudan, l'A.N.C. (African National Council), le F.R.E.L.I.M.O. (Front de Libération du Mozambique), U.N.I.T.A.(l'Union Nationale pour l'Indépendance Totale de l'Angola), le M.P.L.A. (Mouvement Populaire pour la Libération de l'Angola), le F.L.N.A. (Front de Libération Nationale de l'Angola). Ces derniers mouvements politiques de l'Afrique australe furent aidés dans leur lutte par Che Guevara, révolutionnaire brésilien, défenseur des populations défavorisées.

Les partis politiques trouvaient leurs ramifications dans les mouvements syndicalistes et estudiantins qui étendaient et alimentaient leurs idéologies dans toutes les couches de la population. L'imposition du parti unique par le régime colonial était une façon de faire taire les différentes tendances politiques opposées à leurs idéologies. C'était sans compter avec la fougue

des membres de ces partis dits d'opposition qui ne partageaient pas les idéologies du parti au pouvoir et qui, à la fin de cette décennie, multipliaient les mises en garde contre les injustices sociales et les déviations gouvernementales des dirigeants.

### **c- Le combat culturel de la Négritude**

Autre forme de combat anti-colonialiste et d'affirmation de l'identité nègre, le mouvement de la Négritude né en France bat son plein dans les milieux intellectuels en Afrique. Le concept de Négritude, mot inventé par Aimé Césaire, et qui trouve sa racine dans le mot « nègre », expression péjorative par laquelle les Blancs appelaient les Noirs pendant la traite négrière, est d'abord un fait, une culture, c'est-à-dire l'ensemble des valeurs – économiques et politiques, intellectuelles et morales, artistiques et sociales – des peuples d'Afrique noire et de la diaspora. C'est aussi l'acceptation de ce fait de civilisation et sa projection dans l'histoire afin d'asseoir la civilisation nègre dans ce grand brassage de civilisation universelle.

La problématique profonde que soulève ce concept de Négritude est relative non seulement au différend entre Anglophones et Francophones, Négro-Américains et Négro-Africains - nous en avons un peu parlé dans l'introduction générale de notre présent travail-, et à un problème de génération , comme le dit si bien Senghor :

*« chaque génération, chaque penseur, chaque écrivain, chaque artiste, chaque homme politique doit, à sa manière et pour sa part, approfondir et enrichir la Négritude. Doit*

*dépasser la Négritude de ses devanciers. Mais dépasser n'est pas renier, d'autant que dépassement n'est pas supériorité, mais différence dans la qualité : nouvelle façon de voir, de vivre et de dire, selon les nouvelles circonstances. Naturellement, il faudrait transposer du monde francophone à l'anglophone »<sup>163</sup>*

Ce concept idéologique de la Négritude, qui est d'abord un concept littéraire avant d'être un concept idéologique, n'a de cesse de fonder la plupart des images des poètes et écrivains Africains soucieux du devenir socioculturel de l'Afrique nouvelle. L'Afrique nouvelle traverse une crise culturelle importante axée sur les spéculations sur l'avenir des jeunes Africains qui deviennent de plus en plus des acculturés.

En effet, le contact entre les civilisations occidentale et africaine a eu un impact néfaste sur la culture traditionnelle, particulièrement chez les jeunes africains qui abandonnent, peu à peu, leur culture au profit de la culture occidentale, laissant une Afrique aux abois.

#### **d- Les mouvements des étudiants**

Pendant que les ouvriers et employés accédaient à la conscience nationaliste à travers la dure expérience des rapports du travail, les intellectuels y arrivaient par l'expérience de l'aliénation culturelle. La jeunesse, avenir du peuple, n'est pas en reste dans cette noble lutte nationaliste. C'est ainsi que

---

<sup>163</sup> Léopold Sédar Senghor et la revue « Présence Africaine », Présence africaine, P. 87. C'est nous qui soulignons. En italique dans le texte original.

les étudiants s'organisent, tout comme les syndicats, pour défendre les intérêts matériels et moraux de leurs membres, mais encore et surtout pour s'opposer à cette situation de déculturation et de dépersonnalisation générales. Deux grands mouvements estudiantins voient le jour : F.E.A.N.F. (Fédération des Etudiants d'Afrique Noire en France) et la W.A.S.U. (West African Student Union ou Union des Etudiants Africains de l'Ouest).

La FEANF, mouvement francophone, fut créée quelques mois après l'Association des Etudiants du Rassemblement Démocratique Africain (AERDA) en 1950. Elle était principalement composée d'étudiants de l'AOF, de l'AEF, du Cameroun et du Togo<sup>164</sup>. La FEANF considère la culture comme un outil de défense contre le colonisateur. Son action principale est de stopper l'entreprise de destruction du patrimoine culturel africain par le colonisateur et de refuser à ce dernier (la France colonisatrice) le droit de s'ériger en modèle référentiel des valeurs intellectuelles et morales. Son idéal était la valorisation de la culture africaine, la lutte pour la conquête de la liberté politique et économique de l'Afrique Noire. C'est un syndicat solidaire du peuple africain qui défend les intérêts matériels des étudiants Africains à l'hexagone. La FEANF sera dissoute en 1980.

La WASU, mouvement anglophone, fondée en 1925 avait été précédée de trois autres organisations estudiantines : l'Union of Students of African Decent (USAD) formée en 1917, la Gold Coast Students'Union (GCSU) créée en 1924 et la Nigerian

---

<sup>164</sup> Ces deux pays étaient sous tutelle de l'ONU.

Progress Union (NPU) également en 1924. La WASU fut la plus active de ces quatre associations. Ses membres fondateurs provenaient des milieux politiques Ouest-africain qu'animaient les nationalistes comme Mensah Sarbah et Casely Hayford (Gold Coast), Dr Akinwade Savage, Adeoye Deniga et le Rev J. P. Campbell (Nigeria), le Dr Bankole-Bright et I. J. Roberts (Sierra Leone), H M Jones et E. F. Smal (Gambie). Les motivations de la lutte que menait la WASU étaient le panafricanisme, l'unité ouest africaine, la personnalité africaine, l'esprit anticolonialiste, le nationalisme. Ils revendiquaient pour une plus large participation des Africains au gouvernement et à l'administration de leurs territoires respectifs et contre l'aliénation des terres par les Blancs. Ces derniers avaient autorisation légale d'occuper les terres africaines et les africains, qui pourtant en étaient propriétaires légaux, avaient obligation d'y travailler comme métayers. La WASU a cessé d'exister en 1958 suite à des déviations tribales et surtout après la mort de Lapidio Solanke qui en était non seulement le fondateur, le premier et l'unique secrétaire et l'animateur principal.

Le combat étant le même pour tous les Africains, ces deux mouvements d'étudiants africains étaient constamment en contact, du moins, avant la dissolution de la WASU. Ces mouvements estudiantins dont les membres ont eu le privilège d'étudier dans les universités occidentales et de comprendre le système politique injuste en vigueur en Afrique, se sont rapprochés des idées panafricanistes répandues dans l'intelligentsia des pays africains. Ils dénoncent toutes les

formes d'injustice et de domination imposées au peuple : le pillage de leurs richesses, la négation ou le mépris de leurs valeurs culturelles, de leurs traditions, de leurs langues, de leur histoire. Le mouvement étudiant souleva la conscience patriotique des combattants de la libération nationale et permit de surmonter les oppositions entre organisations et de réduire ou neutraliser les conflits des dirigeants, de personnes et d'intérêts. Ces mouvements estudiantins formèrent des cadres politiques de base et apprirent aux fonctionnaires, employés et ouvriers comment revendiquer et comment saboter leurs adversaires politiques. Les nouveaux dirigeants se sentant menacés par leurs idées subversives des syndicats et autres associations de l'autre bord,, s'attaquèrent aux mouvements d'étudiants, utilisant tour à tour la violence, la menace et la corruption, jouant de la division, de l'intimidation et de la démagogie pour marginaliser et isoler le noyau pensant, agissant et exigeant.

#### **e- Répercussions des mouvements sociaux sur la littérature**

Ces mouvements sociaux ont un impact considérable sur le monde littéraire. Les thèmes qui y sont développés sont divers et très évocateurs. Certains écrivains s'en prennent, dans leurs textes, aux dérives politiques des dirigeants négro-africains. C'est le cas de La tragédie du roi Christophe d'Aimé Césaire, Le Monde s'effondre de Chinua Achebe, Mission terminée de Mongo Beti, L'aventure ambiguë de Cheick Hamidou Kane, Les Sofas

de Zadi Zaourou, D'autres prêchent le retour à la tradition orale socle de la culture africaine et dont certaines valeurs positives peuvent aider à la résolution de certains problèmes sociaux Africains émergents. C'est le cas de Les chantefables du pays boulou et le Mvett des Fangs de Eno Belinga, Le pagne noir de Bernard Dadié, Kaïdara de Amadou Hampaté Bâ, Les contes d'Amadou Koumba et Birago Diop...

La période de 1970 à 1980, qui concerne particulièrement celle de la parution des œuvres de notre corpus, marque celle des années charnières de l'Afrique. Les premières désillusions commencent à faire jour, donnant raison aux multiples mises en garde faites par les littéraires quelques années plus tôt sur la gestion de l'Afrique indépendante : Dans la plupart des pays<sup>165</sup> sont instaurés les régimes de parti unique et les dirigeants règnent en dictateurs souverains. Toute tendance opposante est matée. Les écrivains et les hommes politiques défenseurs de la population opprimée et du nationalisme et dont les idées sont opposées à celles au pouvoir, sont emprisonnés, exécutés ou exilés à cause de leurs idées qui « dérangent » les leaders au pouvoir qui ne tolèrent aucune ligne de conduite contraire à la leur. Au plan politique, des voix s'élèvent pour dénoncer les détournements des deniers publics, et la corruption grandissante et le système idéologique capitaliste qui écrase la population abandonnée à elle-même et livrée à un appauvrissement.

Toutefois, quelques africains se permettent toujours, malgré tout, de croire en de lendemains meilleurs. Pour cette trame

---

<sup>165</sup> Exception faite de certains pays comme le Ghana, le Sénégal, le Kenya, ... pour ne citer que ceux-là.

d'africains, le temps et le développement socioéconomique vont éradiquer les conflits de civilisations et conduire l'Afrique au progrès irréversible malgré toutes les contradictions observées. Or vers la fin de la décennie, le paysage économique de l'Afrique s'assombrit avec la crise européenne. La population souffre de surexploitation et de mauvais traitements. Les écrivains reproduisent dans leurs œuvres, l'inquiétude des intellectuels, l'appauvrissement et l'insécurité des couches populaires, les contradictions sociales, les conflits entre tradition et modernisme, et la critique des mœurs politiques. Nous ne citerons que quelques unes des œuvres : Monsieur Togognini de Bernard Dadié, C'est quoi même de Sidiki Bakaba, L'œil de Bernard Zadi, Africapolis de René Philombe Le devoir de violence de Yambo Ouologuem, Remember Ruben de Mongo Beti, Le soleil des indépendances de Ahmadou Kourouma. La prophétie de Joal de Eno Belinga, L'appel des arènes de Aminata Sow Fall, Le baobab fou de Ken Bugul, La poupée ashanti de Francis Bebey, Le sang des masques de Seydou Badian, Quand s'envolent les grues couronnées de Pacéré Titinga...

Ce contexte sociopolitique et idéologique dans lequel paraissent les œuvres de notre corpus aura une grande influence sur les poètes de référence, les poètes, comme tous les écrivains engagés d'ailleurs ne transcrivant que le quotidien dans leurs œuvres, avec un regard tourné vers l'avenir.

## **2 – Influence du contexte sociopolitique sur les poètes de référence**

Le contexte environnemental a un impact considérable sur les poètes, comme nous le verrons avec nos auteurs de référence. Les trois recueils poétiques qui constituent notre corpus ont tous été produits dans la deuxième décennie après les indépendances des pays africains, c'est-à-dire entre les années 70 et 80 : La prophétie de Joal de Eno Belinga en 1975, Fer de lance II de Zadi Zaourou en 1975 et Quand s'envolent les grues couronnées de Pacéré Titinga en 1976. Il s'agit de la période tampon entre l'ère glorieuse de l'Afrique (1960 – 1970) et la période de sa décadence économique, sociopolitique et culturelle (qui date de 1980 et plus) qui se poursuit jusqu'à nos jours. Cette précision temporelle revêt une certaine importance quant à la situation sociopolitique qui prévaut en Afrique à cette période post coloniale. Elle influencera grandement les prises de position des poètes de référence et par ricochet, leurs images poétiques. La plupart des prises de position de ces poètes sont influencées par la nature des rapports sociopolitiques observés dans des situations de confrontation avec l'Occident, et par la situation socioculturelle et économique qui prévaut en Afrique dans cette période charnière.

Comme on peut le constater, tous nos poètes de référence, Eno Belinga, Pacéré Titinga et Zadi Zaourou sont influencés, chacun à sa manière, par ces mouvements sociaux qui, tous, convergent vers le redressement de l'Afrique chancelante sous le poids de ses destructeurs tant Africains que non Africains. Tous

s'affirment d'abord comme poètes Africains avant de se penser comme poètes de leurs pays respectifs. En d'autres termes, le combat qu'ils mènent dans leurs textes concerne avant tous les Africains en général, bien que plusieurs images qui y sont relevées reflètent certaines réalités culturelles de leur pays respectifs. Les luttes des Africains sont partout les mêmes, bien qu'elles connaissent quelques nuances d'un pays à un autre, en fonction des intérêts en jeu et donc du degré d'intensité du combat mené par les populations.

### **a- Chez Eno Belinga**

Le contexte dans lequel Eno Belinga écrit La prophétie de Joal est caractérisé par des mouvements politiques et idéologiques divers au Cameroun. Max F. Dippold précise d'ailleurs dans la préface qu'il a écrite de La prophétie de Joal à la page 10 :

*« La prophétie de Joal naquit au lendemain des grandioses fêtes par lesquelles le Cameroun célébra le 10<sup>e</sup> anniversaire de son indépendance et le bilan positif de la première décennie »*

Le pays est dirigé par Amadou Ahidjo qui a instauré depuis l'indépendance du Cameroun, et ce, avec le soutien du régime colonial, le système du parti unique. L' U.N.C. (Union Nationale Camerounaise) est imposée au détriment de tous les autres partis politiques. L'U.P.C., principal parti d'opposition, ne partage pas l'idéologie du parti au pouvoir, et continue sa lutte

dans la clandestinité. Le régime dictatorial de Ahidjo ne tolère aucune dénonciation des pillages et des injustices sociales. D'où les multiples exils des écrivains, des hommes politiques de l'opposition souterraine et des journalistes qui fuient leur pays pour échapper aux sévices du gouvernement et à la mort. Les populations intellectuelles revendiquent les droits à la liberté d'expression par l'autorisation de la création et de la légalisation des partis politiques afin de mener des débats d'idées publics loyaux pour l'amélioration de la gestion politique du pays. Des mouvements clandestins se font jusqu'à l'obtention au début des années 90, au multipartisme.

Le Cameroun qui, jusque-là, connaissait un essor économique reluisant, est de plus en plus victime de la mauvaise gestion de son patrimoine. Des détournements des deniers publics se multiplient ; les responsables de ces détournements qui pillent le pays sont couverts par l'impunité parce que membres du parti au pouvoir. La mauvaise gestion administrative du pays le mène droit vers la décadence économique. Le patrimoine culturel est pillé et vendu à vil prix aux puissances coloniales qui ont toujours la mainmise sur le pays en dépit de la proclamation de son indépendance.

Par ailleurs le Cameroun est divisé en deux grandes parties : une partie francophone et une partie anglophone. Ces deux parties seront réunies le 20 mai 1972 par une nouvelle constitution qui consacrera le statut unitaire de la République du Cameroun. Mais l'unité et l'intégration nationales restent encore des priorités majeures pour les autorités de ce pays qui compte deux langues officielles : le français et l'anglais.

L'intelligentsia camerounaise débat encore, comme dans plusieurs autres pays africains d'ailleurs, de la crédibilité du concept de Négritude, concept créé par des étudiants Noirs en France pour faire reconnaître et valoriser la culture africaine en tant que culture à part entière à l'instar de toutes les autres cultures du monde. La culture représente le socle identitaire d'un peuple. En effet, un peuple sans culture n'a aucune assise, et donc aucun avenir. Eno Belinga, qui nourrit encore une foi en de lendemains meilleurs dans la gestion de l'Afrique a, cependant, quelques inquiétudes sur le devenir de l'Afrique avec ce comportement irresponsable qu'affichent de plus en plus les Africains qui négligent les acquis patrimoniaux reçus des aînés qui ont œuvré pour faire obtenir ce patrimoine culturel et sociopolitique. La prophétie de Joal semble une manifestation de cette anguille bien réelle mais encore contenue.

### **b) Chez Pacéré Titinga**

Le contexte social dans lequel s'inscrit la parution de Quand s'envolent les grues couronnées se caractérise en Haute Volta, devenue aujourd'hui Burkina Faso, par un climat idéologique mouvementé comme dans les autres pays africains à cette période charnière de l'Afrique. Toutefois, les mouvements sociopolitiques sont moins intenses ici qu'en Côte d'Ivoire et au Cameroun. Pacéré met d'ailleurs l'accent sur le contexte socioculturel en Haute Volta.

Le pays est dirigé par le Colonel Sangoulé Lamizana. La vie politique est très mouvementée : des coups d'état font se succéder les régimes civils et militaires, l'Assemblée nationale est dissoute, plusieurs partis politiques sont suspendus, les remaniements ministériels sont très fréquents. Tout cela traduit une certaine instabilité politique dans le pays.

Au plan socioculturel, on déplore la mauvaise coalition des rencontres culturelles, la civilisation occidentale ayant une emprise écrasante sur la culture africaine.

### **c) Chez Zadi Zaourou**

Le contexte social dans lequel Zadi Zaourou écrit Fer de lance II est marqué par une atmosphère sociopolitique très mouvementée en Côte d'Ivoire. Le pays est dirigé par Félix Houphouët Boigny, fondateur du P.D.C.I. R.D.A., parti unique imposé, comme dans tous les autres pays africains. Tout le monde est tenu d'y adhérer, que l'on partage cette idéologie ou non. Le pays connaît un essor économique reluisant. Seulement, des faiblesses commencent à se faire voir ; ce qui suscite un soulèvement de l'élite intellectuelle qui réclame une autre forme de gestion du pays. Cela aboutit à la revendication de la légalisation des partis d'opposition qui, jusque-là, agissaient dans la clandestinité. Plusieurs complots sont annoncés et réprimés, particulièrement la tentative de coup d'Etat par un groupe de jeunes officiers, révélée en juin 1973. Pendant ce temps, l'Occident n'arrête pas d'exploiter abusivement les richesses économiques et de freiner l'avancée

du développement du pays qui, malgré tout, fait un grand bond aux plans économique et infrastructurel.

Déjà relativement riche, ce pays attire des capitaux considérables qu'il met en œuvre grâce à la main-d'œuvre venue surtout de la Haute Volta. La production agricole et plus particulièrement le café et le cacao est très abondante et favorise l'accroissement de l'économie monétaire et le financement des infrastructures. Les sociétés et les grandes entreprises sont dirigées par les occidentaux. Leur présence à ces postes clés facilite le contrôle de la gestion et de l'exploitation des ressources minières et agricoles. Ces matières premières, achetées ici à vils prix, sont revendues, après transformation en Occident, à des prix exorbitants. La population ne bénéficie par convenablement des fruits de son dur labeur. L'économie échappe aux nationaux. Deux problèmes majeurs demeurent : l'ivoirisation des cadres freinée par la résistance des hommes d'affaire étrangers détenteurs de sociétés et d'entreprises et qui, somme toute, sont des pays colonisateurs, et la question de la succession du « vieux »<sup>166</sup> qui évoque le spectre du réveil des tensions politiques.

Des mouvements idéologiques entretenus par les étudiants de l'Université d'Abidjan qui regorge alors d'étudiants d'origines diverses et qui soutiennent des tendances politiques opposées au pouvoir en place constituent un réservoir politique qui peut nuire au pouvoir en place par sa floraison d'idées politiques et d'œuvres théâtrales subversives qui dénoncent les tares et dérives gouvernementales ; ce qui entraînera une crise de

---

<sup>166</sup> Sobriquet donné à Félix Houphouët Boigny.

xénophobie en 1970 et des répressions de manifestations estudiantines qui accentueront le caractère proprement national de l'Université d'Abidjan. D'où de nombreux exils d'étudiants, d'écrivains et de journalistes en Europe pour échapper à la fougue du pouvoir en place.

Comme dans tous les autres pays africains qui développent une économie basée sur l'agriculture, les paysans ne sont pas en reste dans cette crise économique : victimes d'abus de pouvoir des puissances occidentales qui dépouillent les pays africains de leurs ressources économiques, les planteurs ne reçoivent pas de soutien digne de ce nom de la part du gouvernement, dans les négociations des prix de leurs récoltes agricoles. La population en grande partie paysanne, écrasée politiquement et économiquement par l'impérialisme colonial qui se poursuit, ploie sous le poids de l'injustice sociale. La misère se fait grandissante.

## **Conclusion du chapitre premier**

L'idéologie est un phénomène social. Science des idées, prise de position par rapport à une situation sociale donnée pour défendre des intérêts sociaux de toutes sortes, l'idéologie est gérée par les hommes en fonction de leurs idéaux. Les idéologies peuvent être collectives ou individuelles, adjuvantes ou antagoniques. En tant que fait social, elle se retrouve dans les textes littéraires.

La littérature est un fait de société, une superstructure idéologique. De ce fait, le fonctionnement et l'interprétation de toute œuvre littéraire ne peuvent trouver leur explication qu'à travers les contradictions, les tensions, les mouvements sociaux qui constituent la cause essentielle de la mutation de la société. Les textes littéraires traduisent le regard et la vision des écrivains sur des faits sociaux de leur environnement immédiat qu'ils présentent dans l'univers fictif de leurs textes littéraires par les idéologies. Pour les penseurs marxistes qui, hommes politiques qu'ils étaient et préoccupés à transformer la société en gérant à leur avantage les conflits sociaux, la littérature est une arme de combat efficace, les mots étant, comme dit Brice Parain repris par Jean-Paul Sartre, des « pistolets chargés »<sup>167</sup>. L'idéologie régit tout discours littéraire et est analysable à partir de la méthode sociocritique qui a l'avantage de révéler la société dans le texte littéraire.

Dans le cadre de notre travail, il était question dans ce premier chapitre, de faire connaître le contexte socioculturel et

---

<sup>167</sup> Brice Parain, cité par Jean-Paul Sartre in Qu'est-ce que la littérature ?, Gallimard, Paris, 1948, p. 29.

politique africain qui a influencé idéologiquement les poètes de référence.

De manière générale, le contexte sociopolitique africain est dominé par les séquelles du néo-colonialisme : des luttes nationalistes, des luttes pour une amélioration de la vie des populations qui souffrent sous le poids de la misère favorisée par le capitalisme et la politique des partis dictatoriaux au pouvoir. Il n'est donc pas surprenant que les poètes qui vivent dans ce climat sociopolitique en soient grandement influencés et qu'ils prennent même position par rapport aux problèmes sociaux, eux qui sont considérés comme des porte-paroles et défenseurs de ces populations opprimées. Bien que certains problèmes africains se retrouvent dans tous les pays, les luttes politiques n'ont pas toujours la même intensité de violence.

Après ce panorama sur les idéologies et leur rapport avec les textes littéraires et les contextes sociaux, voyons à présent ce qu'il en est de leur influence dans les œuvres du corpus.

## **CHAPITRE DEUXIÈME :**

### **DE L'IDÉOLOGIE DANS LES ŒUVRES DU CORPUS**

La période de production des œuvres poétiques qui constituent notre corpus a un impact non négligeable sur les idéologies que les poètes nous présentent à travers les différentes images disséminées çà et là dans leurs textes. Les images poétiques ne servent que de prétexte aux divers aspects spécifiques des pensées des poètes. Après avoir étudié le fondement idéologique du choix des images des textes de notre corpus, nous analyserons le matériel linguistique qui renferme les idéologies des poètes de référence telles qu'ils nous les présentent dans les textes à travers le maniement des images, ou mieux, à partir du matériau verbal du texte qu'est le mot poétique générateur d'images. Il ne s'agira pas pour ce faire, de prendre en compte tous les mots ou toutes les images des différents textes poétiques, mais de considérer les mots et les images dont la densité est révélatrice et pertinente dans l'analyse que nous voulons faire.

#### **I - Fondement idéologique du choix des images des poètes de référence**

Le choix des images produites par les poètes de référence n'est pas gratuit. Il est fonction des idéologies qui fondent les prises de position de ces poètes par rapport aux situations sociales que vivent les sociétés africaines au moment de la

création de ces œuvres, c'est-à-dire au lendemain des indépendances de la plupart des pays africains, et particulièrement la période des années charnières de l'Afrique. Nous avons regroupé ces images des poètes de référence en deux grands groupes, à savoir, les images socioculturelles et les images sociopolitiques. Toutes traitent, chacune à sa manière, de l'image de l'Afrique tel que le conçoivent ces poètes. En effet, le continent africain, depuis l'ère de la colonisation, est en proie à des problèmes sociaux divers, touchant aussi bien à la politique gouvernementale, à l'économie qu'à la survie de la culture traditionnelle face au modernisme. Ce dernier point soulève simultanément le problème de l'identité culturelle des Africains. Ces multiples problèmes sont soulevés à travers des représentations imagées faites en fonction des points précis sur lesquels les poètes veulent mettre un accent particulier.

Bien qu'ayant les mêmes buts, à savoir la libération de l'Afrique du joug de l'impérialisme, les images traitées ou présentées n'ont pas toujours le même degré de combativité politique ou socioculturel car la lutte ne s'est pas faite de façon équitable sur toute l'étendue de l'Afrique. En effet, certains pays, à l'instar de la Côte d'Ivoire, ont connu des affrontements sociopolitiques plus mouvementés que le Burkina Faso, par exemple.

Qu'elles soient socioculturelles ou politiques, ces images revêtent des intérêts idéologiques certains. Avant d'aborder les différents éléments idéologiques qui fondent le choix de ces

images, nous nous pencherons prioritairement sur le rôle idéologique des images poétiques.

## **1 – Rôle idéologique des images**

Les images poétiques ont des desseins précis : elles sont un des supports médiatiques les plus pratiques, les plus parlants et les plus puissants qu'utilise la littérature, et particulièrement les poètes desquels elles sont le mode d'expression par excellence. Elles présentent des réalités sociales qu'elles reflètent à travers l'art imaginaire du poète. Surgies du fond de l'être, ces images qui ont l'empreinte de l'imagination du poète permettent aussi de révéler, dans une certaine mesure, des pressions ou des influences éventuelles qu'il a dû subir dans sa vie et qui peuvent influencer ses prises de position par rapport à certains faits sociaux. Elles permettent de prendre connaissance simultanément des réalités sociales et la vision du poète sur ces situations sociales. Résultats de l'union de la réalité et de la subjectivité du poète, elles sont de véritables vecteurs d'idéologies. Le choix des mots et leur place dans la chaîne parlée, les multiples images parfois choquantes, ironiques, humoristiques, révoltantes, apaisantes, ... qu'ils font apparaître, trahissent leurs points de vue par rapport aux problèmes qu'ils soulèvent.

Le poète se réalise dans l'image poétique qu'il crée. Elle trahit, d'une certaine manière, son émotion dans ce qu'elle a de subjectif, mais en revanche, par le pouvoir des mots elle est capable de modifier l'état intérieur du lecteur ou de l'auditeur.

L'image poétique a donc un grand rôle psychologique dans la transformation de l'être. Les poètes en sont conscients et s'en servent comme vecteur de leurs idéologies. Par elle ils présentent les réalités sociales, ils transmettent de façon elliptique, plus ramassé et plus rapide leurs messages. Elle est un raccourci langagier efficace qui permet de faire connaître des situations sociales précises. Elle est également un moyen rapide de faire prendre conscience à la société de sa situation sociale alarmante mais qu'elle regarde et vit de façon passive.

Tout poète engagé sait que l'image poétique peut inciter à l'action, car elle véhicule une certaine charge idéologique. Bien qu'elle agrmente la lecture par son aspect ludique et esthétique, l'image poétique a pour but d'agir, d'une façon ou d'une autre, sur les consciences des uns et des autres par les résonances et les retentissements qu'elle occasionne au niveau de la pragmatique. Ce sont là deux effets principaux de l'image poétique sur l'être. Les résonances de l'image se dispersent dans les différents plans de notre vie dans le monde. C'est par elles que nous comprenons ces images, en les confrontant à notre propre vécu. Le retentissement quant à lui opère un virement de l'être ; c'est par lui que l'on a le retour de l'image créée. En d'autres termes, c'est par lui que l'on peut savoir si l'image a eu un effet sur le récepteur, si ce dernier est touché dans son être le plus profond par le message de l'image. Le retentissement détermine l'adhésion de l'image poétique dans les consciences des lecteurs, des récepteurs. Elle incline les cœurs et les points

de vue des uns et des autres par son caractère hypnotique qui captive par sa profondeur, saisit et séduit le récepteur par l'art de la présentation du poète et sa force de conviction.

Chaque mot, chaque image est un chemin de transcendance ; elle informe nos affections, les nomme. Un mot, une image suffit pour déclencher un processus qui atteint l'être au plus profond de son âme et le transforme. Raison pour laquelle point n'est besoin pour le poète de beaucoup parler : son langage, fait d'images et de mots-clés, est ellipse.

Le rôle des images poétiques ne se limite pas seulement aux seuls aspects esthétiques et imitatifs. Au-delà de ces angles, elles sont chargées d'intentions certaines : transmettre des messages précis au peuple, lui renvoyer son image afin qu'il s'y mire, qu'il prenne conscience de ses problèmes et qu'il réagisse. La société s'y mire parce qu'elle reconnaît les pensées que l'œuvre poétique forme sur elle-même. Ainsi, conscients des effets actifs psychologiques que peuvent produire les images poétiques sur la conscience des êtres, les poètes s'en emparent comme arme de combat idéologique, et instrument de présentation orientée des faits réels. La parole imagée du poète est ainsi comme l'aiguillon des consciences qui agace, ébranle et déséquilibre les vieilles habitudes caduques.

## **2 - Influence idéologique du contexte sur les images poétiques des textes de référence.**

Si le continent Africain préoccupe à un plus haut point les poètes, les voix des sans voix, les visionnaires, comme on les

appelle, c'est à cause du grand intérêt qu'ils lui accordent et de leur volonté manifeste de l'aider à se relever de cette situation dégradée dans laquelle l'a mise le néo-colonialisme.

Les positions de ces poètes par rapport aux problèmes de l'Afrique dénotent de leur volonté manifeste de prendre part aux combats socioculturels, économiques et politiques menés dans leurs pays respectifs afin de sortir leurs pays des dérives de la gestion. Chaque poète de référence, abordera, chacun à sa manière, ces problèmes africains en fonction de l'intensité des mouvements sociaux de leurs pays respectifs. Tous les pays noir africains étant confrontés aux mêmes problèmes, le pays mis en exergue ne sert que d'échantillon des autres pays non évoqués.

C'est ainsi que Pacéré Titinga et Eno Belinga accorderont une place importante dans leurs textes aux problèmes relatifs à la culture traditionnelle africaine, aux problèmes d'identité culturelle des jeunes Africains confrontés au brassage de civilisations, convaincus de la foi qu'ils ont en la culture traditionnelle africaine qui constitue le socle culturel des Africains et la base de leur identité culturelle dans ce tourbillon civilisationnel imposé par l'Occident. Seulement, pendant que Eno croit en une amélioration de la situation sociopolitique et culturelle de l'Afrique de demain en préconisant le développement de la culture traditionnelle africaine, socle identitaire des Africains, par les Africains eux mêmes afin de mieux connaître leurs valeurs culturelles avant de s'ouvrir à la culture occidentale pour un meilleur brassage culturel, pour

une meilleure civilisation de l'universel, Pacéré, convaincu de l'échec du brassage culturel qu'il critique fortement, s'interroge sur le devenir des jeunes Africains qui perdent de plus en plus leurs repères culturels.

Quant à Zadi Zaourou, il accorde une place beaucoup plus grande aux problèmes politiques de son temps. Ceci peut se justifier par le contexte sociopolitique dominant que traverse la Côte d'Ivoire à cette période charnière et qui est largement marquée par des mouvements politiques intenses. Ces vents politiques sont certes présents dans les pays des deux autres auteurs, c'est-à-dire le Cameroun et la Haute Volta, (aujourd'hui Burkina Faso), mais ils y soufflent à de degrés moindres qu'en Côte d'Ivoire.

Nous avons réparti ces images en deux groupes : les images sociopolitiques et les images socioculturelles.

### **a- Images sociopolitiques**

Les images sociopolitiques sont celles qui sont relatives à la vie sociale, politique et économique en Afrique, aux séquelles de la colonisation, et aux rapports sociaux antagoniques relevés entre les Africains et les Occidentaux d'une part, et entre les Africains entre eux d'autre part. Elles sont surtout caractérisées par des dénonciations violentes.

Zadi Zaourou s'en prend particulièrement à l'Occident dans Fer de lance II où le ton et les images violentes dirigées contre cette puissance jonchent toute l'œuvre poétique. Le titre

de l'œuvre attire déjà l'attention sur l'aspect général développé dans le texte : « Fer de lance », arme blanche, qui implique une atmosphère éventuelle de belligérance. Ce climat est influencé par plusieurs facteurs sociopolitiques en Afrique, et tout particulièrement en Côte d'Ivoire où les luttes politiques intenses ont secoué le pays. Il se penche particulièrement sur les problèmes relatifs aux injustices sociales que subit le peuple en grande partie analphabète, ou encore mal informé, qui ne comprend pas le jeu politique du pouvoir en place et les assauts de l'Occident. Ces images font état du pillage dont a été victime l'Afrique par les occidentaux qui l'ont vidée de ses ressources, jusque dans ses richesses profondes. Le pays mis en exergue ici est la Côte d'Ivoire représentée symboliquement par son emblème, l'éléphant :

*« Vois comme ils s'acharnent !*

*Ces vautours à mandibules de fourmis-magnans*

*Comme ils s'acharnent sur la carcasse délabrée du pachyderme.*

*Ils ont bivouaqué*

*Deux décades bientôt en ce marais putride à s'acharner ainsi  
tels de vils chacals - ô charognards à grognements félins- sur la  
carcasse délabrée du pachyderme.*

*Bivouac !*

*...*

*Vingt années bientôt bivouaqué pour la joie de leur panse à  
contrefort bivouaqué !*

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

*Dévorée la trompe, Mézis.*

*Ils ont dévoré la trompe*

*Dévorée la patte*

*Ils l'ont dévorée la patte si grasse*

...

*Dévorées les tripes*

*Rognons et tripes*

...

*ILS ONT DEVORE MEME L'IVOIRE »*

pp. 58-60.

Image forte qui met en scène le pillage de cet animal symbolique qu'est l'éléphant. Le prédateur, dans son acharnement hargneux, n'a rien épargné de cet animal : de la substance interne à la substance externe, la carcasse. Tout y est passé. Cette image est le reflet de l'exploitation abusive des colonisateurs sur la Côte d'Ivoire. A travers la Côte d'Ivoire, il s'agit de tous les pays africains. Tous les secteurs de l'économie ont été touchés. Rien n'est laissé en reste, des richesses forestières aux richesses des sous-sols. Les pays africains, dépouillés de tout leur suc, restent l'ombre d'eux-mêmes. Les images métaphoriques de « vautours à mandibules de fourmis-magnans », de « vieux rapace » qui désignent l'Occident est révélatrice. Elles relèvent le caractère commun que le poète fait émerger entre cette catégorie de grands prédateurs et les occidentaux qui se rejoignent en leur avidité à se jeter sur leur proie et à les dévorer.

Ce pillage a duré longtemps : « *deux décades bientôt* », « *vingt années bientôt* », soit les deux premières décennies africaines après les indépendances, si l'on s'en tient à la date de rédaction du recueil Fer de lanceII. Cette période aura aussi connu les années de gloire des pays africains (pour la première décennie),

et le début de leur décadence économique et politique (à partir de la deuxième décennie). Cette période marque également celle du règne du parti unique et des dérives des dirigeants gouvernementaux qui se font complices des occidentaux dans le pillage de leurs pays. Avaient-ils vraiment le choix ? Les occidentaux avaient une telle main-mise sur la gestion des pays africains que la marge de manœuvre des dirigeants était quasi inexistante. Soutenus à leur accession au pouvoir par les occidentaux qui continuaient, en dépit de la proclamation des indépendances, de régir les pays africains, ces chefs d'Etat ne jouent plus que le rôle de marionnettes, de pions gouvernementaux aux mains de ces colonisateurs qui peuvent alors, à leur gré, avoir accès à tous les secteurs économiques des pays africains ; ce qui justifie ce pillage exacerbé avec la complicité gouvernementale, au grand dam de la population.

A force de piller leur pays et de les écraser sous le poids de l'impérialisme, les occidentaux ont fait des Africains un peuple vidé de ses ressources vitales, incapable de réagir, un peuple passif, un peuple sans énergie virile. N'ayant plus aucune ressource vitale, dépouillé de tout, et ployant sous le poids des multiples injustices sociales, le peuple n'a que sa misère, sa souffrance à afficher, comme le montre le poète :

*« Mais le peuple*

*Que fait le peuple ?*

*Il rampe*

*Partout*

*Dans les rues*

*Sur les ponts*

*Sur les toits*

*Incroyable invasion de fourmis-magnans ! »*

p. 61

Image pitoyable d'un peuple enclin au désespoir qui cherche désespérément une issue à son impasse. L'image comparative du peuple à l'« *incroyable invasion de fourmis-magnans* » achève de décrire cette image métaphorique lorsqu'on voit le rapprochement fait avec le comportement des fourmis-magnans qui marchent en masse çà et là, cherchant leur voie. Mais une lueur d'espoir apparaît dans cet univers sombre du peuple opprimé pour l'aider à sortir de son gouffre.

*« A moi, te dis-je !*

*Descends en ma chaumière*

*O messagère si lointaine et si proche*

*Il y a place sous mon toit de chaume.*

*Je sais qu'ils hurleront leur dépit*

*Leurs kèpis et délits*

*Leurs défis*

*Qu'ils brailleront, je le sais, les convives du hibou-voix-cavernale-forgée-de-mains-ivines-pour-inviter-au-chant-du-crime-les-artisans-de-nuit*

*Mais qu'importe puisque sous mon toit de chaume, la canaille aura clamé la fin des règnes et pour tous, dansé la danse de résurrection ?*

*Viens donc*

*Viens*

*Oh viens*

*Etoile salvatrice,*

*Viens transformer en cri le murmure des gueux !*

Il va sans dire que cette situation que vit le peuple ne le laisse pas indifférent. Dans son incapacité à s'élever et à se faire entendre, il rumine des plaintes, il grommelle, d'où ce « murmure » qu'il souhaite transformer en cri réel avec l'aide de l'« Etoile salvatrice ». Il s'agit d'une accumulation quantitative des plaintes des injustices sociales que subit le peuple et qui sont dites tout bas et qui, par un saut qualitatif aboutiront au cri de la révolte, cri qui leur permettra d'être enfin entendus à de hautes sphères. Ces appels insistants (« *Viens donc/ Viens/ Oh viens/ Etoile salvatrice* ») qui traduisent en fait un cri de détresse de la population à l'égard de « *l'étoile salvatrice* » qui n'est rien d'autre que le cri de la révolution. L'image symbolique « *Etoile salvatrice* », qui désigne la lumière de la révolution sur la sombre situation sociale du peuple en dit long. L'action de cette « étoile salvatrice » est d'ailleurs énoncée : elle vient transformer « *en cri le murmure des gueux* ».

On note aussi, parmi les images sociopolitiques, celles des injustices sociales telles le racisme des Blancs. Les poètes, nous l'avons dit plus haut, ne défendent pas seulement la cause de leurs concitoyens, mais aussi celle de tous les Africains, et par ricochet, celle de tous les peuples du monde qui connaissent les mêmes problèmes. Ainsi de Pacéré Titinga, dans cet extrait de Quand s'envolent les grues couronnées dans lequel il dénonce l'hypocrisie religieuse et les injustices raciales de l'Occident qui pourtant faisait croire à l'égalité de tous les hommes :

« *On nous a dit que nous étions,*

*Frères*  
*En*  
*Dieu !*  
*...*  
*Nègre !*  
*Cela est vrai !*  
*On nous l'a dit,*  
*Notre Dieu est commun !*  
*C'est lui qui,*  
*En effet,*  
*A créé*  
*Les hommes*  
*Et,*  
*Les bêtes !*  
*Nègre !*  
*Mais enfin !*  
*Regardez-vous*  
*Avant de gravir les marches d'un palais !*  
*C'est aux hommes*  
*Que les hommes louent la maison !*  
*Non aux créatures qui portent la balafre ! »* pp. 34-35.

Image à forte connotation raciale qui traduit simultanément l'illusion que l'Occident a donné de la fraternité en Dieu entre tous les peuples sans distinction de race. Illusion, disons-nous ? La réalité, nous la découvrons avec le regard et l'expérience personnelle du poète Pacéré alors étudiant à Paris, expérience qu'il poétise dans son œuvre Quand s'envolent les grues couronnées et dont la poétisation partielle est révélée dans l'extrait ci-dessus. Par cette image, Pacéré dénonce les

injustices sociales, ou mieux les injustices racistes des Blancs et dévoile toutes les illusions qu'ils ont voulu faire croire aux Africains, notamment l'égalité raciale de tous les hommes tant au plan religieux qu'au plan social. Dans cette image poétisée, il est fait une nette distinction entre les hommes : une analyse sémantique nous met en face d'une double opposition : « hommes »-« hommes » d'une part, et « hommes »-« créatures qui portent la balafre » d'autre part. Si dans la première opposition le signifiant *hommes* renvoie à hommes en tant que êtres humains, dans la seconde opposition, « les créatures qui portent la balafre » et qui représentent les Africains<sup>168</sup>, ne sont pas considérées comme des « hommes » en tant que êtres humains dignes de respect dans ce contexte d'énonciation, mais plutôt à des sous-hommes, êtres inférieurs et indignes de respects ; ce qui dénote d'une poignante injustice sociale des européens.

En ce qui concerne l'aspect religieux ici, il s'agit d'une des stratégies de la colonisation pour sortir les Africains de leurs croyances religieuses animistes et les amener à embrasser la religion chrétienne qui, d'après cette idéologie religieuse, faisait de tous les hommes, sans distinction de race, des enfants d'un Dieu unique qui est amour et qui les aime indifféremment. Or la réalité sur le terrain est toute autre. Pacéré en a personnellement fait l'expérience sur le sol de France, pays colonisateur des territoires africains francophones.

---

<sup>168</sup> La balafre est une caractéristique de l'esthétique corporelle chez certains peuples africains.

On relève aussi cette contradiction, parlant toujours de la France, au niveau de sa devise :

*« Ton pays a pour beaux noms  
LA LIBERTE,  
L'EGALITE,  
LA FRATERNITE ! » P. 32*

Quelle surprise désagréable que de constater sur le terrain une stratification raciale qui dévalorise la race Noire au détriment de la race Blanche, remettant en question cette devise pourtant si belle ! Cette dénonciation raciale fait également écho chez Zadi Zaourou qui, lui, va au-delà des réalités sociales ivoiriennes et traverse les barrières pour se retrouver en Afrique de Sud, comme pour mieux illustrer l'ouverture, la solidarité et la sympathie des poètes à l'égard de tous les peuples opprimés du monde et pour montrer que les problèmes des Africains sont, à quelques exceptions près, les mêmes. Nous relevons chez lui une image poétique qui dénonce, à partir d'évocations symboliques, le régime ségrégationniste de l'apartheid en Afrique du Sud :

*« Je crucifierai leur christ à Pretoria.  
Pour ma survie. » P. 11*

La simple évocation de cette double image (religieuse et politique) rappelle les exactions physiques et morales subies par les Noirs en Afrique du Sud à cause de l'idéologie raciste qui y prévalait. Les abus de l'impérialisme dans cette partie de l'Afrique aux années charnières africaines avaient atteint un

seuil d'injustice humaine criarde : non seulement les Blancs s'étaient appropriés les terres sud-africaines, mais ils avaient réduit les autochtones à un état de sous-hommes, leur imposant l'idéologie ségrégationniste de l'apartheid. Cette situation d'injustice raciale en Afrique du Sud, et particulièrement à Pretoria, fief de l'apartheid, a fini de motiver cette image poétisée de Zadi Zaourou sur un des multiples problèmes des Noirs relatifs à l'injustice sociale dont sont victimes les Noirs.

On relève aussi des images antagoniques d'une autre forme, principalement l'image de l'implantation des structures occidentales en Afrique, spécialement par l'imposition de l'école qui se substitue aux richesses économiques naturelles africaines. Un exemple chez Pacéré :

*« Ici,  
C'est la vieille Terre !  
L'école est une case  
Construite sur  
Des patates douces  
Des rôtis  
Des oignons ! »*

Image qui traduit de façon humoristique la destruction d'une des richesses socioéconomiques de l'Afrique, en l'occurrence la culture vivrière de subsistance des Africains traditionnels. L'Occident ne lésine sur aucun moyen pour s'implanter et installer ses infrastructures, fût-ce au détriment des richesses traditionnelles, ou vivrières des africains.

Mais l'Afrique n'est pas seulement représentée à travers les images sociopolitiques. On relève aussi dans des images socioculturelles.

### **b) Les images socioculturelles**

Tirées de la société africaine, les images socioculturelles présentées dans les œuvres du corpus évoquent des problèmes faisant suite aux séquelles laissées par le contact de civilisations occidentale et africaine traditionnelle. Il s'agit donc des incidences du rapport tradition-modernité en Afrique. L'Afrique traditionnelle n'est pas sortie indemne du contact avec la civilisation occidentale. La culture traditionnelle de départ s'en est trouvée altérée. Ils sont d'ailleurs nombreux, les appels lancés çà et là par les poètes Africains sur les risques d'assimilation des Africains face à la machine occidentale qui n'arrête pas sa course destabilisatrice des valeurs africaines en s'acharnant sur la jeunesse, tranche sociale qui, logiquement, doit assurer la relève de la tradition africaine.

Plusieurs aspects socioculturels sont relevés dans les textes poétiques de nos auteurs de référence à travers plusieurs images sociales. Toutes traitent du rapport entre la tradition et la modernité, avec un pôle dominant, l'Occident et un pôle dominé, l'Afrique.

Eno Belinga, dans son œuvre poétique La prophétie de Joal, met un accent singulier sur la politique socioculturelle africaine, motivé, par le constat de la crise culturelle que traversait l'Afrique nouvelle à la deuxième décennie après les

indépendances, après le bilan quelque peu positif de la première décennie. Les spéculations sur l'avenir de l'Afrique et notamment les débats idéologiques sur la négritude ont fini de provoquer l'accouchement aux forceps de La prophétie de Joal. Pour lui, « les traditions contenues dans la négritude peuvent aussi bien être des éléments de progrès que des éléments de putréfaction ». <sup>169</sup> Cet environnement a conditionné à plus d'un titre les images socioculturelles de son recueil poétique qui reflètent tout simplement la situation socioculturelle des pays africains. Il représente les valeurs traditionnelles africaines par l'image allusive des talents. Il présente ces talents comme étant « l'héritage séculaire des pères » des enfants de Joal, entendons, les descendants des ancêtres africains. Max Dippold, commentant ces « talents » dit dans la préface de La prophétie de Joal :

*« L'héritage, ce sont les trésors culturels que le passé a légués, sur le plan de la science, des arts, de la pensée politique, mais surtout des dispositions à développer et à faire fructifier ces talents...*

*L'héritage, c'est la Tradition telle que nous la connaissons et vivons aujourd'hui. »<sup>170</sup>*

La liste des talents est faite de façon exhaustive dans une longue liste de reproches et d'évocations qui voile mal un inventaire positif de la culture traditionnelle africaine :

*« La culture des champs*

---

<sup>169</sup> Eno Belinga, « Négritude et science », Communication au séminaire sur la négritude de l'Union Progressiste Sénégalaise (UPS), Dakar, 12-17 Avril 1971, P. 22.

<sup>170</sup> Max Dippold, dans la préface de La Prophétie de Joal, P. 16.

*Le travail du fer seront abandonnés dans la confusion*

*Les sculpteurs ne cisèleront*

*Plus le bronze durant des générations nombreuses*

*Ceux-là qui soignaient*

*Mourront et ne transmettront plus leurs secrets*

*Les petits enfants ne recevront*

*En héritage que le vent des paroles vaines et confuses*

*L'art de la poterie tarira*

*Et la glaise durcira sous les doigts gourds meurtris*

*Les danseurs ne danseront plus*

*Car seront oubliés chants, rythmes et dévotion*

*L'idolâtrie proliférera dans*

*Tous les sanctuaires de femme noire femme nue » PP.32-33*

Un inventaire somme toute riche et dense des valeurs culturelles de l'Afrique traditionnelle, valeurs reçues des ancêtres qui, de nos jours, se détériorent à cause du comportement des jeunes qui s'en détournent au profit de la culture occidentale. D'où la mise en garde contre les Africains qui négligeraient leur culture traditionnelle, socle de leur identité :

*« Dites à celui-là que le temps*

*des temps de la prophétie de*

*Joal approche et de l'héritage*

*Séculaire de nos pères faisons*

*L'arche qui perce les nues »*

P. 25

...

*« Enfants de Joal, réveillons-nous de nos songes agités*

*Mettons-nous au travail et construisons la grande demeure*

*Pour accomplir, avant la fin des temps, l'œuvre de nos pères. »*

p 45

Il s'agit pour Eno Belinga de conscientiser la jeunesse africaine sur la mauvaise gestion qu'elle fait de la tradition culturelle africaine qui constitue son socle identitaire.

Dans Quand s'envolent les grues couronnées, Pacéré représente la culture traditionnelle africaine par des images symboliques diverses:

*« Il ne reste que de loin en loin*

*Adieu grandeurs et termitières,*

*Le tam-tam lourd des hérauts*

*Adieu forêts de Koumbaongo »*

Il s'agit, en plus de l'image du « *philosophe à la barbe de poussière* », gardien des traditions ancestrales ; du tam-tam qui est un langage à caractère initiatique en Afrique traditionnelle ; de la « forêt de *Koumbaongo* », qui symbolise le lieu sacré dans lequel se réunissent les sages du village pour débattre des grands problèmes du village et prendre de grandes décisions pour la bonne marche de la société ; et enfin de l'image de la termitière qui représente, dans l'univers culturel de Titinga, un acquis traditionnel de grande envergure dont la grandeur et la

consolidation dépendent des apports de chaque génération à l'édifice culturel : avec le modernisme qu'apporte la civilisation occidentale, la culture traditionnelle africaine s'effrite tout doucement. Les Africains dégradent eux-mêmes leur terre africaine en vendant leurs richesses aux occidentaux qui les exploitent de façon anarchique avec leur complicité, et dénigrent les valeurs culturelles africaines qui font leur particularité, leur identité. D'où la mise en garde de Pacéré : il faut pérenniser la termitière. Les jeunes générations doivent la consolider avec les apports acquis au contact de la civilisation occidentale ; cette idée rejoint celle du concept de Négritude tel que l'a défini Senghor, définition relevée dans la citation notée plus haut et dans laquelle il concevait le concept de Négritude comme une idéologie dans laquelle

*« chaque génération, chaque penseur, chaque écrivain, chaque artiste, chaque homme politique doit, à sa manière et pour sa part, approfondir et enrichir la Négritude. »<sup>171</sup>*

La perte des repères culturels traditionnels implique la perte d'identité des Africains et surtout, elle augure la disparition de la culture africaine si rien n'est fait pour la tirer du vent de l'acculturation qui envahit tout le continent.

Parmi les éléments sociaux qui favorisent l'effritement de la culture africaine, on note l'école occidentale. Avec l'accès à l'école occidentale, les jeunes Africains sont obligés de se séparer de leur milieu traditionnel naturel, et par ricochet, de rompre avec le suivi initiatique des valeurs traditionnelles. Cette

---

<sup>171</sup> Senghor, in Léopold Sédar Senghor et la revue Présence Africaine, op. cit.

nouvelle forme d'éducation leur impose une assimilation de nouvelles valeurs culturelles : les valeurs occidentales. Il n'est pas évident, dans de telles conditions, d'allier équitablement les deux cultures : celle acquise dans le milieu traditionnel et celle acquise dans le milieu moderne qui, forcément, prend le dessus sur les valeurs culturelles africaines au point de déclencher le processus d'aliénation des jeunes Africains; d'où le sentiment d'échec ressenti par les « pères africains » face au comportement des jeunes Africains scolarisés qui ne reconnaissent plus tout-à-fait leurs valeurs traditionnelles. Cela, Pacéré le relève à la page 58, lorsqu'il dénonce le comportement des jeunes Africains scolarisés qui ont perdu ou oublié leur culture traditionnelle après leurs études à « l'Ecole des Blancs » :

*« Il n'y a plus  
Que,  
De loin en loin,  
Le tam-tam lourd des hérauts  
Appelant des initiés,  
Qui n'entendent plus ! »*

Dans cette image culturelle, le tam-tam, particulièrement le tam-tam parleur symbolise la tradition profonde africaine, un langage codé qui n'est compris que par les initiés. Or les initiés dont il est question dans cette image poétique représentent aussi les Africains déculturés qui n'arrivent plus à reconnaître et à décoder les différents sons émis par le tam-tam. Ce langage est devenu incompréhensible à la nouvelle génération d'Africains qui s'accoutume et s'assimile de plus en plus aux nouvelles technologies occidentales, jugeant parfois d'obsolètes

les valeurs traditionnelles. Il s'agit d'une image déplorable que donnent les jeunes Africains d'aujourd'hui qui perdent leurs repères culturels. D'où les multiples dénonciations et interpellations des poètes sur ces déviations comportementales comme c'est le cas par exemple dans La prophétie de Joal :

*« Cessez de vous tourmenter enfants  
de Joal... »* p.24.

et les encouragements à ceux qui, bien qu'en nombre réduit, croient encore aux valeurs culturelles africaines, et dont Pacéré dit qu'ils sont :

*« ceux des trempes exceptionnelles,  
Qui ne se désillusionnent pas encore,  
Et qui s'ignorent  
Comme centre de la terre ! »* P. 52

Il s'agit de l'élite rare qui demeure convaincue des aspects positifs de la culture traditionnelle et essaient de la maintenir en vie en dépit de l'avancée galopante du modernisme et à qui Eno Belinga donne des recommandations à la page 27 :

*« Et si vous vous taisez  
soucieux de construire  
avant tout l'arche qui  
perce les nues ils diront  
vous refusez le dialogue »*

Le dialogue symbolise ici l'échange culturel entre ces deux civilisations différentes : la civilisation africaine et la civilisation occidentale. Déjà diminués culturellement par le modernisme

envahissant, les Africains, du moins cette élite qui croit encore en la tradition, doivent se concentrer autour de leur culture, essayer de la revaloriser, de bien asseoir leur socle culturel afin d'avoir une bonne avant-garde dans la suite de ce « dialogue » avec l'Occident. Cette élite qui constitue une poignée de personnes qui ont compris le danger de la déculturation. Ce danger se manifeste à plusieurs niveaux. Nous en avons un exemple avec ces images qui traduisent le flou culturel dans les esprits des Africains modernes qui, tiraillés entre les deux civilisations, n'arrivent plus vraiment à se retrouver :

*« Il n'y avait  
Sous le ciel sans nuage,  
Que des frères retrouvés  
Mais,  
Perdus  
Qui se suicident !  
...  
Ils perdirent  
Dans la mêlée  
Cette fraternité  
A laquelle aspirent  
Les peuples qui n'ont pas retrouvé  
Leur enfance ! »*

Nous avons une autre image illustrative de la désillusion des africains plongés dans le modernisme par ces autres vers de Pacéré Titinga :

*Adieu*

*Tous les amis  
Des bancs universitaires !  
Adieu  
Tous ceux qui crurent  
En la fraternité  
Entre les hommes !  
...  
J'ai appris à dire  
Oui à mes pères  
Et  
Non à mes frères !  
La civilisation universelle  
Est une  
  
Chimère ! 52*

Les vers qui terminent cette illustration sont d'une puissance symbolique certaine. Ils mettent en scène deux générations différentes : celle des pères qui représentent la tradition et celle des frères qui représente la jeune génération, celle qui s'est plongée dans le modernisme exacerbé, aveugle. Le choix opéré par le poète entre ces deux générations est très révélateur : l'Occident a proposé de faire de la rencontre des cultures une civilisation universelle dans laquelle seraient pris en compte les apports de chaque culture, de chaque civilisation. Or avec la politique néocolonialiste, la culture africaine s'est vue grandement étouffée par le modernisme. D'où échec de cette « civilisation universelle » et révolte du poète devant cette illusion. Cette image qui met en exergue la désillusion et la révolte face aux séquelles constatées de la civilisation occidentale sur la civilisation africaine met un doute sur cette

civilisation universelle tant prônée par l'Occident et dont le poète dit d'elle qu'elle est une « chimère ».

Eno Belinga s'en prend, quant à lui, aussi bien aux destructeurs internes qu'aux destructeurs externes de l'Afrique lorsqu'il dit à la page 39 de La prophétie de Joal :

*« J'aurai satisfaction de tous les adversaires d'Agisymba<sup>172</sup>  
Du dehors et du dedans sur eux je prendrai ma revanche »*

Les poètes ont foi en l'avenir de l'Afrique de demain. Et ils ne manquent pas de le clamer, comme le fait si bien Zadi Zaourou dans Fer de lance II avec une ferme conviction:

*Nous marcherons et nous vaincrons  
Car l'Afrique impatiente attend de nos exploits guerriers  
L'heure de lever son deuil séculaire  
La suprême occasion de vêtir d'un bleu perpétuel son ciel rouge  
Du sang des martyrs  
Marchez !*

Il en est de même de l'image futuriste de l'Afrique par laquelle Eno Belinga termine son texte poétique et qu'il identifie à la Jérusalem nouvelle, encore une image biblique. Le ton réconciliateur sur lequel Eno Belinga termine son texte le confirme :

*« Enfants de Joal, réveillons-nous de nos songes agités  
Mettons-nous au travail et construisons la grande demeure  
Pour accomplir, avant la fin des temps, l'œuvre de nos  
pères. »*

---

<sup>172</sup> Nom scientifique de l'Afrique.

Il s'agit de la construction de l'Afrique qui renaît de ses cendres, par ses enfants à partir des acquis culturels que les générations à venir consolideront avec les apports culturels modernes, par une juste synthèse de la rencontre des deux civilisations en scène. Eno Belinga préconise de connaître d'abord sa culture avant d'embrasser la culture étrangère.

Voyons à présent comment ces poètes traduisent leurs idéologies dans leurs textes respectifs, à partir des influences subies dans la société et qu'ils traduisent dans les mots et les images de leurs textes poétiques.

## **II – Analyse idéologique des images du corpus**

Les idéologies, en tant que prises de position par rapport à des situations sociales données, sont véhiculées dans les textes poétiques par les images symboliques à travers les éléments de l'énonciation. Ces images sont donc, en quelque sorte, des vecteurs d'idéologies. Elles nous serviront de base d'analyse pour relever les idéologies des poètes de référence dans leurs œuvres. Nous ne reviendrons plus en profondeur sur les aspects sémantiques de ces images symboliques. Ce point a été analysé dans le troisième chapitre de la deuxième partie. Notre analyse consistera à partir du matériau verbal élémentaire du texte qu'est le mot poétique générateur d'image pour ressortir la charge sémantique et surtout, les idéologies du texte. Nous ne travaillerons pas sur l'entièreté des textes du corpus, mais sur des extraits de textes constitués que nous aurons pris soin de relever et auxquels nous appliquerons la méthode sociocritique en mettant l'accent sur l'un de ses aspects qui est la méthode

de la dialectique matérialiste préconisée par Zadi Zaourou. Il ne s'agit pas de prendre en compte tous les mots des textes poétiques du corpus, mais de considérer ceux dont la densité est révélatrice et pertinente dans l'analyse dialectique que nous voulons faire. Nous ne prétendons pas que les autres mots à charge dialectique que nous n'aurons pas pris en compte ne sont pas importants. Le mouvement dialectique d'un texte n'a pas forcément besoin de l'entièreté des mots à charge dialectique du texte pour se révéler. Nous aborderons séparément chaque œuvre.

### **1) L'idéologie dans La prophétie de Joal.**

La prophétie de Joal est un poème-symbole qui met en scène la situation sociopolitique de l'Afrique, et particulièrement la situation socioculturelle des Africains face au modernisme occidental. Ce texte poétique de Eno Belinga présente des images qui mettent en exergue la dénonciation du comportement irresponsable des Africains qui, sous l'influence du modernisme, se laissent aller à l'acculturation et au pillage de leur patrimoine culturel qu'ils vendent aux occidentaux, compromettant ainsi la sauvegarde et la pérennité des valeurs traditionnelles africaines.

Eno Belinga est l'un de ceux qui croient à une éventuelle amélioration de la situation dégradée de l'Afrique. Il s'agit pour lui de réveiller la conscience des Africains sur la dégradation de leur patrimoine culturel qu'ils délaissent pour se tourner vers la culture occidentale.

Cette œuvre poétique de Eno Belinga regorge d'une pléthore d'images assez variées et révélatrices d'idéologies diverses. Nous nous proposons d'appliquer notre analyse idéologique des images de cette œuvre poétique sur des fragments regroupés du recueil extraits des pages 26, 30-31, 34-36, 39-40 et 42 que nous donnons ci-dessous :

- 1 - *Voici enfants de Joal*
- 2 - *à quoi vous reconnaîtrez*
- 3 - *les adversaires vos ennemis*
- 4 - *qui sèment le doute et dans*
- 5 - *vos cœurs la confusion.*
- 6 - *Quand à vos fils vous dites*
- 7 - *parlant de vos pères*
- 8 - *leurs talents sont cité*
- 9 - *d'élection ville de justice*
- 10- *et haute montagne d'Ifé.*
- 11- *Ils vous répondront railleurs*
- 12- *Ouvrez vos mains et montrez*
- 13- *nous cette élection ces talents*
- 14- *qui élevèrent ville de justice*
- 15- *et haute montagne d'Ifé.*
- 16- *Et si vous vous taisez*
- 17- *soucieux de construire*
- 18- *avant tout l'arche qui*
- 19- *perce les nues ils diront*
- 20- *vous refusez le dialogue.*
- ...
- 21- *Mais viendront les temps*
- 22- *De la grande colère du maître et tout puissant*
- 23- *La grande colère du maître*

- 24- *Eprouvera profondément la maison de Joal*
- 25- *Les enfants et les enfants des*  
26- *Enfants de Joal seront tourmentés le jour la nuit durant*
- 27- *Eprouvés ils le seront bien*  
28- *Par la grande colère du grand maître juge et tout puissant*
- 29- *L'abandon des talents*  
30- *Sera la cause de cette colère redoutable contre eux*
- 31- *Les enfants et les enfants des*  
32- *Enfants de Joal seront divisés entre eux dans la confusion*
- 33- *Les procès se multiplieront*  
34- *La division s'accroîtra à travers tout le royaume*
- 35- *Les enfants et les enfants des*  
36- *Enfants de Joal ne se reconnaîtront plus ils se battront*
- 37- *Comme une épidémie la peste*  
38- *Sera leur maladie leur misère l'ignorance de la loi*
- 39- *Domineront sur la maison*  
40- *De Joal toutes les nations étrangères venues de loin*
- 41- *Les enfants et les enfants des*  
42- *Enfants de Joal contre leur gré seront échangés*
- 43- *Contre son gré et à prix d'argent*  
44- *Sera échangée la descendance de Joal à prix d'argent*
- 45- *Le sanctuaire de Gorée sera*

- 46- *Devenu dépôt d'esclaves des chaînes des peines*
- 47- *Le vent de la colère soufflera*
- 48- *Dans les voiles la dispersion en pays lointains*
- 49- *Au-delà des mers des océans sera*
- 50- *Conduite en esclavage la descendance de Joal*
- 51- *Séviront ensuite contre le royaume*
- 52- *De Joal les conquérants venus des quatre coins du monde*
- 53- *Les conquérants viendront*
- 54- *Des terres lointaines du ciel des mers d'outre-tombe*
- ...
- 55- *Régnera la perversité comme peste*
- 56- *Régneront le délit le stupre la traite la sodomie*
- 57- *Alors le grand maître dira*
- 58- *C'est la limite de ma patience je dois punir désormais*
- 59- *Que périssent tous ceux qui*
- 60- *Ont perdu la lumière des talents la lettre et la loi.*
- 61- *Les enfants et les enfants de Joal*
- 62- *Seront tourmentés ils seront hantés dans leurs songes*
- 63- *Le sommeil ressuscitera la voix de la prophétesse disant :*
- 64- *La prophétie de Joal*
- 65- *Est une, ne se démontre point*
- 66- *Comme chant de kora musique pour*
- 67- *Le cœur ne se démontre point*
- 68- *Montagne d'Ifé terre promise cité d'élection*
- 69- *De notre dame femme nue aux attaches célestes*

- 70- *Comment es-tu devenue ville sacrilège une prostituée ?*
- 71- *La prophétie de Joal*
- 72- *Est une, ne se démontre point*
- 73- *Comme chant de kora musique pour*
- 74- *Le cœur ne se démontre point*
- 75- *Toi la fidèle jadis pleine de grâce et de vérité*
- 76- *Pleine de talents et de justice tu étais l'asile*
- 77- *De femme nue femme noire notre dame de la montagne*
- 78- *La prophétie de Joal*
- 79- *Est une, ne se démontre point*
- 80- *Comme chant de kora musique pour*
- 81- *Le cœur ne se démontre point*
- 82- *Tu es devenue un repaire d'assassins ton goût*
- 83- *De vin de palme est frelaté aussi tes princes coutumiers*
- 84- *Sculpteurs et chantres sont dissolus se font complices des voleurs*
- ...
- 85- *La prophétie de Joal*
- 86- *Est une, ne se démontre point*
- 87- *Comme chant de kora musique pour*
- 88- *Le cœur ne se démontre point*
- 89- *J'aurai satisfaction de tous les adversaires d'Agisymba*
- 90- *Du dehors et du dedans sur eux je prendrai ma revanche*
- 91- *Et bientôt royaume de Joal je te purgerai de ton alliage*
- ...
- 92- *Enfants de Joal, réveillons-nous de nos songes agités*
- 93- *Mettons-nous au travail et construisons la grande demeure*
- 94- *Pour accomplir, enfants de Joal, l'œuvre de nos pères,*
- 95- *Nos pères entreprirent à l'aube de construire*
- 96- *La grande demeure qui abritera les nations*
- 97- *Du monde, faisons de nos mains nos cœurs unis,*
- 98- *Faisons l'arche qui perce les nues, car l'arche*

99- *Est la grande demeure dans le soleil levant,*

100- *La grande demeure qui est le fondement du royaume de Joal.*

### **a) Relevé des mots à charge dialectique**

- *Les nominaux et adjectifs*

Les adversaires (v 3, 89) – vos ennemis (v 3)– dépôt d'esclaves – Conquérants (vv 52, 53) - tu étais l'asile

- *Les verbaux :*

Vous refusez (V 20) - domineront – séviront – je dois punir (v 58) – que périsse (v 59) - tu étais ... tu es devenue (v 82) – j'aurai satisfaction (v 89) – je prendrai ma revanche (v 90) – je te purgerai (v 91) – je restaurerai

- *Indices de la contradiction*

Mais viendront les temps ( v 21) - alors le grand maître dira (v 57) – toi la fidèle jadis pleine de grâce ( v 75) – et bientôt ... je te purgerai (v 91) – les temps verbaux (futur de l'indicatif, imparfait du subjonctif).

Ce relevé des mots à charge dialectique nous met dans une atmosphère conflictuelle. En effet, les substantifs « adversaires », « ennemis », « esclaves », et les verbaux « refusez », « domineront », « je prendrai ma revanche » nous confortent dans notre position. A ce relevé, nous adjoindrons les indices de contradiction qui sont à forte connotation conflictuelle : « alors » marque un rapport de cause à conséquence entre deux événements. Cet adverbe marque ici un

changement de situation et le point de départ d'un antagonisme dans la situation que vivent les deux parties en conflit ; « jadis », adverbe d'opposition temporelle qui marque une rupture de situation entre un passé et un présent qui rompt en quelque chose de primordial avec ledit passé ; « bientôt », autre adverbe temporel qui projette une action dans un avenir proche. Suivi du futur de l'indicatif, cet adverbe implique la détermination dans la décision qui motive son emploi.

Ces éléments sont des pistes qui nous mèneront vers la découverte de relations contradictoires qui déboucheront sur un antagonisme.

### **b) Caractérisation et analyse des pôles de la contradiction**

L'image principale que nous relevons de la lecture de ces extraits reliés de La prophétie de Joal est celle des « enfants de Joal » en proie aux conséquences d'une accommodation mal négociée avec la civilisation occidentale. Cette image met en opposition implicite deux classes sociales dont la domination de la plus forte se traduit par des manifestations phénoménologiques relevées dans les attitudes et comportements de l'autre. L'aspect conflictuel se traduit par la présence des nominaux tels « adversaires », « ennemis », « esclaves », « esclavage », et les verbaux « je prendrai ma revanche », « vous refusez », « domineront » qui, de par les charges sémantiques qu'ils drainent, signalent la présence en leur sein de deux notions contradictoires et en lutte.

Seulement, il ne s'agit pas d'adversaires passifs, mais d'adversaires bien en action avec d'un côté un pôle dominant et de l'autre un pôle dominé. Le nominal « esclaves », qui se réitère dans « esclavage », laisse sous-entendre la présence d'un maître qui domine sur un sujet. Dans ce contexte d'énonciation, cela nous ramène à l'idéologie de la traite négrière où les maîtres blancs, les européens, traitaient les noirs comme des esclaves, des êtres inférieurs de moindre importance. Quant au verbal « vous refusez », il marque de par sa charge sémantique interne le rejet, le refoulement, la non acceptation d'une chose offerte et relève de l'idéologie de la révolte.

Nous parlions tantôt de l'existence de deux pôles en contradiction à savoir le pôle dominant et le pôle dominé. Cette contradiction, qui caractérise généralement des conflits sociaux, nous servira de fondement dans notre analyse et nous conduira au cœur même de l'idéologie politique de Eno Belinga.

La contradiction principale est celle qui oppose le pôle dominant (les Blancs, ou mieux l'Occident) au pôle dominé (les Noirs, ou mieux l'Afrique traditionnelle). Les deux pôles sont représentés dans le texte par les manifestations phénoménologiques. Certaines ne sont compréhensibles qu'en faisant référence à l'histoire de l'Afrique.

**Le pôle dominant.** Il est encore appelé pôle positif. Le déictique « ceux-là » et les pronoms « leur », « eux » et « ils », qui désignent ce pôle, sont généralement utilisés pour marquer une distance dans la désignation que l'on fait des agents sociaux nommés. Il s'agit ici d'un acte de rejet dû à un climat de

méfiance à l'égard de ces agents sociaux qui, sommes toutes, se sont disqualifiés par leurs agissements fondamentalement négatifs. Les caractérisations de ce pôle, que nous relevons par les nominaux « conquérants », « méchanceté » et l'adjectival « railleurs » traduisent, par leur charge sémantique interne, des comportements antipathiques manifestes. Leur suffisance est telle qu'ils se permettent des comportements sadiques : ils sont « railleurs ». Le « doute » et la « confusion » sont les moyens psychologiques dont use le pôle positif pour asseoir sa domination sur le pôle dominé. Ces nominaux renvoient à des états psychologiques qui traduisent un trouble psychique qui conduit irrémédiablement vers la perte de repères essentiels, en l'occurrence des repères éthiques et culturels et une déchéance morale pitoyable du pôle dominé comme nous le verrons ci-dessous dans l'analyse y afférente. Tous ces éléments linguistiques dénotent de la diabolisation du pôle dominant.

**Le pôle dominé**, est le second aspect de la contradiction principale. Il est celui qui subi l'influence du pôle dominant. Il est présent dans le texte par les manifestations phénoménologiques résultant des conséquences de l'influence écrasante du pôle dominant et relevées non seulement par les actions subies sous la dominance du pôle positif, mais aussi par l'éclairage que nous apportent des allusions à l'Histoire des Noirs.

Le pôle dominé est marqué par une isotopie à forte coloration de la douleur, de la souffrance, maux dus aux conséquences de la mauvaise gestion du brassage culturel. On

la relève par les mots et expressions suivantes : « tourmentés », « éprouvés », « amertume », « peines », « misère », « grande famine », « stupre », « sodomie », « peste » qui renvoient à des souffrances morales profondes et caractérisent l'état psychologique dans lequel se trouve le pôle dominé. Il s'agit de la traduction d'un malaise intérieur, d'un manque de paix et de sérénité, état moral lamentable accentué par « la tourmente », « la confusion », « la division », la « perversité », qui se répercutent sur un quotidien qu'alimente l'« amertume ». Tous ces éléments énonciatifs relèvent de l'idéologie de la pauvreté.

La « déportation » et l'« esclavage » qui, de par la charge dialectique qu'ils renferment sur l'axe syntagmatique présupposent l'existence d'un maître en relation conflictuelle avec un esclave privé de tout droit et réduit à la chosification, renvoient aux souffrances qu'ont subi les Noirs pendant la traite négrière. Toutes ces souffrances subies par le pôle dominé constituent une accumulation quantitative qui permettra d'aboutir à l'antagonisme et de créer ainsi les conditions du saut qualitatif.

### **c) De la contradiction à l'antagonisme**

L'antagonisme est le point névralgique de toute contradiction, point auquel, en dialectique de la société, la lutte entre les deux parties en conflit atteint son seuil culminant et se solde généralement par un départage définitif des deux camps. Il achève de révéler l'idéologie principale vers laquelle penche le poète à partir de sa prise de position dans la situation que vivent les agents sociaux en présence. On relève ici, la

sympathie du poète, sa compassion pour les souffrances des Noirs, justifiée entre autres par l'emploi du pronom personnel de la première personne du pluriel « nous » qui implique sa participation active dans l'action à mener, et les injonctions données à la deuxième personne du pluriel à l'impératif : « *cessez de vous tourmenter* ».

Ainsi, le degré poussé de perversion dans lequel se trouvent les enfants de Joal, et par transposition, les Africains, amènera le poète à s'indigner devant l'état de détérioration dans lequel se trouve la ville de Joal symbole de l'Afrique : une « *ville sacrilège* », un « *repaire d'assassins* », elle qui, autrefois, regorgeait de grâce et de vertus multiples. La sacralité de l'Afrique est profanée et ce continent fait maintenant figure de lieu de réunion des malfaiteurs. Cette idée est illustrée par cet extrait :

*« Toi la fidèle jadis pleine de grâce et de vérité  
Pleine de talents et de justice tu étais l'asile  
De femme nue femme noire notre dame de la montagne...  
Tu es devenue repaire d'assassins... »* P. 36.

Auront attiré notre attention ici, le pronom démonstratif « toi », pronom qui désigne d'un ton accusateur l'Afrique, et l'adverbe temporel « jadis » qui, de par sa structure interne, marque l'opposition entre un temps révolu et le présent. Il s'agit d'une rupture de situation entre un passé et un présent qui rompt en quelque chose de primordial avec le passé en question : le passé glorieux de l'Afrique, du temps où elle était fidèle à ses vertus, temps qui fait place aujourd'hui à des réalités malheureuses et désolantes, avec la détérioration et l'abandon

de ses richesses culturelles. En effet, l'Afrique qui était autrefois un « asile », un lieu de paix, de fraternité et de d'hospitalité devient aujourd'hui un « repaire d'assassins », c'est-à-dire un endroit déconseillé, répugnant, à cause de la grande insécurité qui y règne, insécurité favorisée par la complicité de ses propres enfants. Cette rupture est accentuée par l'emploi du verbal « devenue » qui marque la fin d'une transformation d'un état antérieur à un état présent. D'où la décision du poète de passer à une étape supérieure de son action en organisant des stratégies de riposte contre ceux qui participent à la dégradation de l'Afrique, aussi bien les adversaires de l'extérieur que ceux de l'intérieur.

*J'aurai satisfaction de tous les adversaires d'Agisymba  
Du dehors et du dedans sur eux je prendrai ma revanche  
Et bientôt royaume de Joal je te purgerai de ton alliage p.39*

En effet, les adversaires de l'Afrique sont nombreux et d'horizons divers : on en trouve aussi bien parmi les africains eux-mêmes que parmi les occidentaux. Ces derniers ne sont plus seuls responsables de la destruction du continent africains ; ils y sont aidés par certains africains qui acceptent de piller leur patrimoine culturel en prostituant les valeurs ancestrales et leurs richesses culturelles. Le volte face du poète se traduit dans le verbal « je te purgerai » qui traduit l'élimination, le nettoyage de tout ce qui est jugé mauvais, idée renforcée par le nominal « alliage » qui indique un mélange qui altère la pureté d'un métal. Il s'agit de vider l'Afrique de tous ceux qui empêchent son développement en l'appauvrissant. Le

nettoyage terminé, le poète peut alors procéder à la phase suivante de sa stratégie. Il s'agit de la reconstruction de l'Afrique par le rétablissement de ses institutions autrefois bafouées. Cette idée est justifiée par les extraits suivants tirés de la page 40 :

*« je restaurerai tes juges »*

...

*Bientôt je ressusciterai tes conseillers ».*

L'imminence de cette action de renaissance est marquée par l'adverbe temporel « bientôt » qui apparaît de façon réitérée aux pages 39 et 40 et qui projette une action dans un avenir très proche. Suivi du futur de l'indicatif, cet adverbe implique la détermination, la fermeté dans la décision qui motive son emploi. Le choix des temps verbaux utilisés n'est pas gratuit : le futur de l'indicatif est d'usage fréquent chez les poètes révolutionnaires. Il permet d'exprimer le résultat de l'aboutissement d'une contradiction. Ici, le futur de l'indicatif est plutôt l'expression d'un projet dans l'esprit du poète. Pour ce qui est du verbal « prendre sa revanche », le nominal « revanche » qui compose ce groupe verbal traduit une tentative de conversion des forces contraires. Ce groupe verbal marque un antagonisme projeté dans un futur, temps justifié par l'aspect verbal utilisé, le futur de l'indicatif qui favorise l'action du verbal « prendre sa revanche », action menée par le poète. Ce

groupe verbal traduit la détermination dans un temps à venir très proche d'inverser la situation conflictuelle.

Cette action, le poète ne peut l'effectuer seul. Elle nécessite la participation de tous. D'où l'interpellation qu'il lance aux siens :

*« Enfants de Joal, réveillons-nous de nos songes agités  
Mettons-nous au travail et construisons la grande demeure »*

p.42

« Réveillons-nous » sous entend le passage d'un état de passivité, d'assoupissement à un état de réveil, d'activité. Nous retrouvons ici encore le mode impératif qui est un mode d'injonction, et qui indique la prise d'autorité... Il s'agit d'un impératif qui cache mal une exhortation, une invitation, un cri du cœur que lance le poète aux africains. Tout cela dénote de la prise de position du poète qui œuvre pour une vie sociale beaucoup plus sereine, plus paisible et plus équilibrée en Afrique. A cela, nous voulons adjoindre la seconde idéologie dominante du texte qui est l'idéologie religieuse.

### **c) Conclusion des idéologies sur l'analyse des images dans La prophétie de Joal**

Le choix des mots, des temps verbaux et des images utilisés n'est pas un fait de hasard et relève bel et bien d'un choix volontaire et intentionné du poète, d'une sélection rigoureuse effectuée sur les axes paradigmatique et syntagmatique en fonction des intentions idéologiques de Eno Belinga. Il s'agit

pour ce poète, à travers l'analyse de la contradiction entre le pôle dominé et le pôle dominant, de présenter la situation sociopolitique des Africains qui se laissent aller aveuglément à l'assimilation des valeurs occidentales au détriment des valeurs traditionnelles africaines. Le poète s'insurge contre toute injustice sociale et œuvre pour l'unité, l'égalité et l'amour entre les hommes. Nous relevons à ce niveau, l'impact de l'idéologie chrétienne qui est fondée sur l'amour de tous les hommes et même l'amour de ses ennemis. L'idéologie religieuse sert surtout ici de soutien à la pensée du poète. L'objectif de Eno Belinga est, par ces macro images, de mettre les Africains en garde contre leur comportement irresponsable, de se ressaisir et de se concentrer sur la construction de leur continent en valorisant ses vertus ancestrales. Il présente par la même occasion sa vision eschatologique de ce continent qui lui est si cher mais qui est exposé à la dérive de certains Africains.. C'est une vision futuriste qu'il traduit par la cité lumineuse, la nouvelle Jérusalem telle que celle présentée dans la Bible.

## **2 – Les idéologies des images dans Fer de lance II**

L'œuvre poétique de Zadi Zaourou Fer de lance II présente des images poétiques qui mettent en scène les rapports sociaux entre l'Occident et l'Afrique, particulièrement l'impact du néocolonialisme sur le continent africain. Il s'agit d'images fortes qui dénotent d'un climat conflictuel entre ces deux continents, mettant en scène le pillage exacerbé des pays occidentaux qui exploitent abusivement les ressources vitales des pays africains.

Nous nous proposons d'analyser idéologiquement ces images en nous appuyant sur un texte constitué d'extraits du texte poétique Fer de lance II et choisis par nous-même pour faciliter notre analyse :

*Didiga mon retour insensé.*

*Du fond de mes siècles de haine le rire de l'étoile*

*Son chant*

*L'hymne si pur et si pur*

*Mon chant Douré*

*Le raide vertical rugissement de fauves*

*Mes lions à moi*

*Mes fauves à moi*

*Mes guépards à moi*

*Mes fauves*

*Mes léopards mouchetés dont le regard à mon signal se teinte du sang neuf de mes veines qui se distendent et s'ouvrent enfin au clair guilleret soleil de mes chauves prairies.*

*Pp. 9-10*

*O ! NAMIBIE*

*NAMIBIE !*

*Je crucifierai leur christ à Pretoria.*

*...*

*Le barde ne s'émeut qu'en secret*

*Car qui retiendrait le flot de leurs peines s'il me fallait gémir et languir moi aussi ?*

*p. 17*

*...*

*Ils sont venus du nord*

*Du nord et de l'est*

*Du sud*

*Ils sont venus d'occident*

*Ils sont venus Douré*

*Des rives de trahison*

*Et déjà les hameaux de mes bourgs faubourgs et bourgades*

*Frémissaient du bruit de leurs bottes :*

*Montjoie ! Hurlaient-ils.*

*Même le nègre hurlait Montjoie ! 25*

...

*Douré*

*A quand mon soleil de résurrection-mon-attente-éssouflée ?*

*Ils chantent et dansent*

*Et tu ris*

*Et la foule trépigne*

*La foule frappée d'amnésie !*

*Ils s'évertuèrent des décades durant à truquer son cœur et son  
âme,*

*La foule,*

*Cette immensité d'effroi, si belle et remarquable de promesse  
naguère, aux temps heureux des luttes-épiques-le-cauchemard-des-  
bataillons-de-mouches-tsé-tsé.*

*La foule, Douré,*

*Mon peuple sa fleur neuve assise maintenant comme un bouddha  
pétrifié dans le silence éternel d'une pierre d'Asie ! 29*

...

*« Signe*

*Légion de mouche tsé-tsé sur ma terre anémiée*

*Signe*

*Légion de fourmis-lions sur le foie de ma terre en gésine*

*Signe*

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

*Signe*

*Que de vautours et de sangsues sur le gris de ma peau !*

*Mon corps si perclus d'anémie*

*Douré*

*Voici venir le temps des crimes salubres p.39*

...

*Douré*

*Dans mon cœur des larmes de sang*

*Le souffle d'une âme en éveil*

*Le cri de mon cœur dessus le cliquetis des tanks*

*Un idéal qui mûrit*

*Et se fraie sa route au matin d'apocalypse*

*Dans l'inexplicable désolation d'une terre violée*

*Ma patrie auréolée de palmes neuves*

*Mon cœur tressaille et se rompt soudain !*

...

*Halte là ! langue sorcière et cœur rebelle aux caresses du vent  
sacré mon retour printanier !*

*Et vous ! Lions chauves du Djebel,*

*Envahissez les chemins interdits,*

*Justiciers au front de silex.*

*Marchez !*

*Des profondeurs de sa tanière le monstre vous observe*

*Son long gosier héberge la tempête aveugle*

*Mais vous étranglerez de vos mains vengeresses*

*Le monstre traqué*

*Vous en ferez trois quartiers qu'aux portes de Gilbratar, à l'endroit  
où l'Afrique chenu interroge l'Espagne de Franco, vous livrerez en  
pâturage à Mamie Watta.*

*L'orage alors se déchaînera comme par une nuit d'hivernage  
et le rire des tabalas reprendront en échos l'appel de leurs obus de mort*

*Mais vous boirez, soldats, l'orage aux traits de feu*

*Vous armez vos bras de ses foudres*

*Et nous marcherons*

*Toujours*

*Sans trêve*

*De jour comme de nuit*

*Nous marcherons et nous vaincrons*

*Car l'Afrique impatiente attend de nos exploits guerriers  
L'heure de lever son deuil séculaire  
La suprême occasion de vêtir d'un bleu perpétuel son ciel rouge  
Du sang des martyrs*

*Marchez !* P.39-41.

...

*Eh !*

*Vous autres venus de si loin pour empester mes jours  
Coqs gaulois à crête-fausse-flamme-arrogante  
Gallinacés futiles  
Vous savez si peu rythmer nos haines de vipère  
Je vous salue pieusement, bourreaux à genoux dont la ruse  
harcèle et me traque et me nargue jusque dans le secret de ma rare  
intimité.*

*Co-opérants*

*Conseillers ethniques*

*Experts toutes catégories*

*Colons frais*

*Colons fumés, grillés ou gelés*

*Colons en conserve livrés gros ou demi gros et franco de port*

*Colons à vie*

*Colons à naître*

*Blancs colons de gaule*

*Blanblanblancs : moisson neuve de colons !*

*Vous voilà*

*Maîtres d'hier aujourd'hui et faussement pétrifiés dans la fausse  
prosternation du palefrenier servile et désuet.* Pp. 56-57

...

*« Vois comme ils s'acharnent !*

*Ces vautours à mandibules de fourmis-magnans*

*Comme ils s'acharnent sur la carcasse délabrée du pachyderme.*

*Ils ont bivouaqué*

*Deux décades bientôt en ce marais putride à s'acharner ainsi tels de vils chacals - ô charognards à grognements félins- sur la carcasse délabrée du pachyderme.*

*Bivouac !*

...

*Vingt années bientôt bivouaqué pour la joie de leur panse à contrefort bivouaqué !*

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

*Dévorée la trompe, Mézis.*

*Ils ont dévoré la trompe*

*Dévorée la patte*

*Ils l'ont dévorée la patte si grasse*

...

*Dévorées les tripes*

*Rognons et tripes*

...

*ILS ONT DEVORE MEME L'IVOIRE »*

pp. 58-60.

*« Mais le peuple*

*Que fait le peuple ?*

*Il rampe*

*Partout*

*Dans les rues*

*Sur les ponts*

*Sur les toits*

*Incredible invasion de fourmis-magnans ! »*

p. 61

...

*Et le soir se lève sur l'Occident*

*Brume sereine aux allures de déclin !*

*Douré,*

*Triste temps que le temps d'un triomphe agonisant*

*Si près de nous le rôle du vainqueur :*

*La victoire s'effare*

*Elle si volage*

*p. 67*

...

*J'entends au loin le rire des grenades :*

*Non, ce n'est pas celle si propice au poète l'alchimiste ;*

*Jamais on ne la transmute, la grenade au rire funèbre, au sein  
radieux trouant le corsage de flanelle. 69*

### **a) Relevé des mots, syntagmes et phrases à charge dialectique**

#### *- Les nominaux et adjectifs*

Haine - rugissement de fauves - peine - nègre - trahison - crimes salubres - cœur rebelle - larmes de sang - monstre traqué - rire des grenades - nuit de vengeance - rôle du vainqueur - sang des martyrs,

#### *- Les verbaux*

Je crucifierai - gémir - larmoyer - languir - envahissez - vous étranglerez de vos mains vengeresses - nous vaincrons.

#### *- Les indices de la contradiction*

le futur de l'indicatif - les pronoms personnels - sangsues - se déchaînera -

Ce relevé nous plonge dans une atmosphère violente de belligérance. En effet, parler d'atmosphère de belligérance sous-entend la présence de deux parties en conflit. Le relevé des mots du texte nous permet de le dire : « ennemi », « haine », « rives de trahison », « mains vengeresses », « sang des martyrs »,

« bourreau à genoux », « râle du vainqueur », « haine de vipère », « rire des grenades », « trahison » et les verbaux « vous étranglerez », « nous vaincrons », « envahissez », « marchez ». Tous font partie de l'isotopie de la belligérance et dénotent d'un climat conflictuel ouvert de par leur charge sémantique.

De par les manifestations phénoménologiques qui se dégagent des mots relevés, il ressort que nous sommes en présence de deux parties inégales en opposition qui se mènent une guerre ardue si l'on s'en tient aux syntagmes « vengeance », « bourreau à genoux », « râle du vainqueur », « triomphe agonisant »... qui sous-entendent la présence d'une partie dominante et d'une partie dominée qui se bat pour résister à l'assaut de la partie dominante.

### **b) Caractérisation et analyse de la contradiction**

La lecture de ce texte constitué présente l'atmosphère d'un climat de combat implicite. Parler de combat sous-entend la présence de deux parties conflictuelles. Ce conflit est attisé par une accumulation de haine, un sentiment très fort de répugnance à l'égard d'un agent social contre lequel on éprouve une forte antipathie. « Rapace » qui, sur l'axe des sélections, est le nom attribué aux oiseaux prédateurs qui se jettent sur leurs proies pour les dévorer, acquiert, replacé sur l'axe syntagmatique, une certaine densité par le transfert métaphorique qui est effectué dans le texte où il représente le pôle dominant. L'évocation du « sang des martyrs » prouve les atrocités des traitements subis par ces individus sous l'effet de la partie dominante du conflit. Pour ce qui est du nominal « *rire*

*des grenades* », nous nous attarderons sur la particule « grenades ». Ce mot qui est du langage de l'armée désigne un projectile qui, en explosant, fait un bruit énorme. Considéré sur l'axe des combinaisons comme complément déterminatif de « rires », ce groupe nominal renvoie, par métaphorisation du son que produit le rire, au bruit saccadé de plusieurs grenades qui explosent successivement. Cette idée de guerre est renforcée par les autres nominaux relevant de l'isotopie de l'artillerie : « tanks », « obus de mort », « soldats »...

Quant aux verbaux, la forme impérative à laquelle ils sont tous conjugués dénote d'un ordre intimé et qui pousse à l'action. « *Etranglez* », « *envahissez* », « *marchez* » sont tous des verbes d'action qui traduisent un mouvement ferme et déterminé vers l'avant dans l'affront mené contre l'adversaire à anéantir. Leur utilisation dénote la position du poète qui se met du côté du peuple opprimé à qui il intime des ordres.

Ces relevés nous mettent bien dans une atmosphère guerrière détectée à travers la charge sémantique de ces mots à charge dialectique relevés de façon éparsée dans le texte. Nous ne prétendons pas avoir fait le relevé complet des mots de cette isotopie dans le texte. L'essentiel pour nous était de faire ressortir, à travers cette atmosphère conflictuelle, l'idéologie de la belligérance. Ce climat qui relève de la belligérance relève aussi de l'idéologie socialiste qui est, par essence, une idéologie révolutionnaire.

**Le pôle dominant**, qui représente l'Occident, se caractérise dans le texte, particulièrement par des nominations des

fonctions qu'il assume et qui sont quelquefois présentées de façon ironique par le poète. Ainsi : « *co-opérants* », « *conseillés ethniques* », « *experts toutes catégories* » ; ou encore : « *coqs gaulois* », « *colons frais* », « *colons fumés, grillés ou gelés* », « *colons en conserve* », ironie qui dénote d'une idéologie dépréciative et qui marque l'antipathie que leur porte le poète. On relève aussi les manifestations phénoménologiques de leur action sur la partie adverse et que nous présentons ci-dessous.

**Le pôle dominé**, qui représente le second pôle de la contradiction, représente l'Afrique. Il est présenté dans le texte par des expressions relatives à l'assujettissement résultant de la domination, à la souffrance : « *peuple infirme* », « *boulimie pétrifiée* », « *foule frappée d'amnésie* », « *gémir* », « *languir* », « *larmoyer* », « *survie* », « *soif vengeresse* », « *mains vengeresses* », « *sang des martyrs* », « *corps perclus d'anémie* », « *peine liquide de mon peuple* »... Ce sont manifestations phénoménologiques de l'expression d'une douleur profonde. Cette douleur traduit l'état d'âme du poète face à la situation misérable du peuple. C'est un « *peuple infirme* », une « *foule frappée d'amnésie* ». Arrêtons-nous un peu sur ces expressions : l'expression métaphorique « *peuple infirme* » laisse sous entendre, par la présence de l'adjectif « *infirm* » qui qualifie métaphoriquement « *peuple* » un déséquilibre notoire d'un pôle dominé qui ne jouit pas de toutes ses facultés physiques, un peuple invalide. Cette invalidité est accentuée par l'« *amnésie* » qui frappe la foule, maladie psychique caractérisée par une diminution ou une perte de la mémoire.

### **c) De la contradiction à l'antagonisme**

L'accumulation quantitative de tant de maux ne peut que faire naître une haine grandissante chez le poète. Nous le relevons par une série d'expressions y relatives : « *siècle de haine* », « *trop plein de haine* », « *haines rebelles* », « *haines de vipère* », un excès de haine qui, par un bond qualitatif pousse le pôle dominé à se convertir en son contraire. L'expression « *mes siècles de haine* », qui rappelle la durée pendant laquelle les générations d'esclaves noirs ont subi les sévices et les mauvais traitements que leur infligeaient les colons Blancs pendant la traite négrière, traduit par transposition une période assez importante pendant laquelle le poète, désigné par le pronom de la première personne « *mes* », et qui s'identifie ici au peuple noir, traîne avec lui un sentiment de vengeance, d'hostilité voire de répugnance à l'égard du pôle dominant. Dans cette identification métaphorique au peuple, le poète fait siens le peuple, ses souffrances, et toutes les injustices sociales dont il souffre. Ainsi des expressions : « *mes siècles de haine* », « *mon peuple* », « *Que de vautours et de sangsues sur le gris de ma peau* », « *mon corps perclus d'anémie* »... qui témoignent de la sympathie du poète à l'égard de son peuple, et par ricochet, de la part active qu'il prend dans le combat que mène le peuple contre son bourreau. Les initiatives et les décisions vengeresses sont donc prises par le poète qui donne des directives à son peuple. L'emploi du mode impératif n'est pas gratuit. Mode par excellence des injonctions, il renforce l'autorité que prend le poète dans la conduite du combat, comme nous le voyons dans cet extrait :

*Et vous ! Lions chauves du Djebel,*

*Envahissez les chemins interdits,*

*Justiciers au front de silex.*

*Marchez !*

*Des profondeurs de sa tanière le monstre vous observe*

*Son long gosier héberge la tempête aveugle*

*Mais vous étranglerez de vos mains vengeresses*

*Le monstre traqué*

*Vous en ferez trois quartiers qu'aux portes de Gibraltar, à  
l'endroit où l'Afrique chenu interrogé l'Espagne de Franco, vous  
livrerez en pâture à Mamie Watta.*

pp 40-41.

Les injonctions se multiplient : « Et vous ! », cette interjection qui interpelle le peuple, destinataire de l'interpellation est faite sur un ton ferme témoignant de la fermeté et de la détermination du poète dans l'accomplissement de l'action à mener. Cette fermeté est renforcée par la valeur émotive du point d'exclamation que nous relevons également dans le verbal « Marchez ! ». Il signale le mouvement que doit faire la foule, le peuple opprimé. Le verbal « *vous étranglerez* » de par sa charge sémantique et le temps verbal auquel il est conjugué, dénote d'une détermination certaine d'éliminer physiquement le bourreau dans ce combat. Le futur de l'indicatif employé ici, traduit la ferme conviction qu'a le poète de l'aboutissement de l'action d'étrangler le monstre que doit mener le peuple. Il s'agit de la mise en perspective d'une situation par rapport à d'autres événements passés.

L'aboutissement de ce combat doit être la livraison en pâture du « *monstre traqué* », syntagme nominal à forte charge dialectique qui désigne le pôle dominant. Les résultats de la riposte du pôle dominé sur le pôle dominant sont tangibles. A preuve, ce relevé qui présente la décadence de l'autorité du pôle dominant :

*Si près de nous le rôle du vainqueur :*

*La victoire s'effare*

*Elle si volage*                      P. 67

Il s'agit d'une situation d'antagonisme. Dans ce renversement de situation, le pôle dominé se convertit en son contraire et prend la place du pôle dominant. Cette idée est renforcée par ces belles images d'oxymore teintées d'humour que nous notons dans les vers suivants :

*Et le soir se lève sur l'occident*

*Brume sereine aux allures de déclin !*

*Douré,*

*Triste temps que le temps d'un triomphe agonisant*

p. 67

Le soir représente une période qui marque la fin du jour, la période de cessation d'activité, et de tout mouvement. Par cette expression, il s'agit de l'annonce de la décadence de l'Occident, c'est-à-dire du pôle dominant. Cette idée est renforcée par celle émise dans le second vers dans lequel est mise en exergue la fin du triomphe de l'Occident par une image « contradictoire » : « triomphe agonisant ». En effet, le rapprochement de ces deux termes contradictoires qui s'opposent sémantiquement est très

révélateur : le triomphe, par son contenu sémantique renvoie sur l'axe paradigmatique à une victoire éclatante, à un succès qui déchaîne l'admiration du public. Replacé sur l'axe des combinaisons, sa liaison à l'adjectif verbal « agonisant » qui le qualifie affaiblit sa charge sémantique. Agonie, moment de la vie qui précède immédiatement la mort vient ternir le plein de vitalité que laisse sous-entendre la victoire éclatante du triomphe. Ainsi, « *triomphe agonisant* » renvoient donc aux derniers instants d'un moment de gloire. Les injonctions du poète s'accélèrent. Il faut parer au plus pressé car la victoire est certaine et imminente comme le laisse voir cet extrait :

*Mais vous boirez, soldats, l'orage aux traits de feu  
Vous armerez vos bras de ses foudres  
Et nous marcherons  
Toujours  
Sans trêve  
De jour comme de nuit  
Nous marcherons et nous vaincrons  
Car l'Afrique impatiente attend de nos exploits guerriers  
L'heure de lever son deuil séculaire*

*La suprême occasion de vêtir d'un bleu perpétuel son ciel  
rouge du sang des martyrs*

*Marchez !*

p.41.

Les expressions « *vous armerez vos bras* », « *nous marcherons* », « *nous marcherons et nous vaincrons* » qui, de par leur charge sémantique et le temps verbal utilisé, marquent une

ferme détermination dans cet élan de combativité qui ne laisse pas de place au répit, comme le relèvent les vers suivants :

*« Et nous marcherons*

*Toujours*

*Sans trêve*

*De jour comme de nuit*

Cette constance dans la marche en avant du peuple (des « soldats ») projette une victoire certaine du pôle dominé sur le pôle dominant :

*Nous marcherons et nous vaincrons »*

Le verbal « *nous vaincrons* » dénote de l'assurance qu'a le pôle dominé de sa victoire très prochaine. L'utilisation du futur de l'indicatif, qui est le temps de la projection d'une action certaine dans un avenir très proche, n'est pas un fait de hasard. Ce temps présage l'éviction complète très prochaine du pôle dominant et l'accomplissement de l'antagonisme qui se traduit par le « rôle du vainqueur » et l'évocation du « triomphe agonisant » du pôle dominant qui impliquent sa défaite. Le pronom de la première personne du pluriel « nous », dénote de la sympathie du poète à l'égard des couches sociales défavorisées dans ce combat.

Il est une autre dénonciation des injustices sociales que le poète nous révèle par une image symbolique qui voile mal sa colère face au comportement raciste de l'Occident :

*« Je crucifierai leur christ à Pretoria »*

Le contenu sémantique du verbal « je crucifierai » conjugué au futur de l'indicatif, qui est à forte charge dialectique, traduit une action d'une violence physique inouïe dirigée contre l'adversaire, ici le pôle dominant. Dans cette même lancée, le pronom possessif « leur » qui est un indice de contradiction dénote d'une distance observée avec l'agent social désigné.

Cette image complexe qui met en exergue la dénonciation de l'hypocrisie religieuse de l'Occident et le régime ségrégationniste de l'apartheid en Afrique du sud et particulièrement à Pretoria, marque d'un doigt accusateur les injustices sociales de l'Occident. Ce vers fait ressortir une double image : une image chrétienne relative à la crucifixion du Christ, et une image politique relative au système ségrégationniste de l'apartheid en vigueur en Afrique du sud. L'aspect sémantique de cette double image ayant été analysé dans le troisième chapitre de la deuxième partie, nous n'y insisterons pas ici. Le jumelage de ces deux images dans ce vers n'est pas gratuit. Il met en exergue deux idéologies majeures : l'idéologie chrétienne et l'idéologie raciste de l'apartheid.

L'idéologie chrétienne prône l'amour du prochain, l'amour de tous les hommes sans distinction de race, l'égalité de tous les hommes devant Dieu, quelles que soient leurs races ou leurs conditions sociales. La crucifixion du Christ au mont Golgotha est un acte expiatoire accompli pour sauver la race humaine et par lequel Dieu assure les hommes du salut éternel. Quant à l'idéologie de l'apartheid, elle est un système d'idées fondé sur le régime racial ségrégationniste selon lequel les Blancs sont

supérieurs aux Noirs. Un écrivain Sud-africain, Breyten Breytenbach, dit de l'apartheid que c'est « *une idéologie de la survie* »<sup>173</sup>. En effet, dans le système de l'apartheid, les Noirs sont obligés de faire face au racisme pour survivre, car ce régime met tout en œuvre pour les anéantir, comme le relève le Président Denis Sassou Nguesso alors Président en exercice de l'OUA dans son discours d'ouverture du premier symposium littéraire international anti-apartheid du 25 au 31 Mai 1987 :

*« En faisant de l'apartheid une institution, une triste ironie du sort confortée par l'escroquerie intellectuelle a voulu que les tenants du racisme tentent d'asseoir leurs forfaits sur le socle de la Bible.*

*C'est l'allusion au Dieu Tout Puissant qui les a conduits à la terre promise... Les premiers occupants, les autochtones sont voués soit au génocide quand les conditions s'y prêtent, soit à un statut de peuples inférieurs soumis à toutes les avanies de la déshumanisation.*

...

*Aux yeux des tenants de l'apartheid, la violence est le seul moyen de communiquer avec la majorité noire... La logique de la violence est la seule valable aux yeux des tenants de l'apartheid ; cette voie qui charrie la haine, privilégie la torture, les geôles, les chaînes, le sang, devait aboutir le 21 Mars 1960 au massacre de Sharpeville.*

---

<sup>173</sup> Breyten Breytenbach, in Anthologie Universelle de poésie anti-apartheid, Ed. Maguilen, Dakar, 1991, P. 25.

*Pretoria, dans sa rage d'être incontesté même par la voie pacifique, interdit l'ANC et accentua la répression. »<sup>174</sup>*

On nous excusera d'avoir cité si longuement cet extrait du discours du Président Denis Sassou Nguesso. Cet extrait du discours sur l'idéologie de l'apartheid nous aura cependant apporté des compléments d'informations sur le système ségrégationniste de l'apartheid, système dont il est question dans cette image que relève le poète Zadi. Il s'agit pour lui, à travers cette double évocation de l'image de la crucifixion du christ à Pretoria, de dénoncer le racisme exacerbé qui prévaut en Afrique du Sud, et à travers cette dénonciation, de pointer un doigt accusateur sur la violation de la doctrine chrétienne par les Blancs d'Afrique du Sud. Ainsi la crucifixion de LEUR christ à Pretoria traduit tout simplement une seconde mort du Christ pour ces Blancs de l'Afrique du Sud qui n'ont rien compris à cette religion qu'ils ont eux-mêmes enseignée aux Noirs d'Afrique. On retrouve encore le futur de l'indicatif, temps verbal de prédilection des poètes révolutionnaires dont Zadi est un exemple palpant. Sa grande compassion pour le peuple opprimé témoigne de la part active qu'il prend dans la lutte pour l'égalité sociale. C'est également un cri de cœur qu'il lance, parallèlement à la dénonciation qu'il fait, pour une vie communautaire plus juste entre tous les hommes sans distinction de race ni de classes sociales.

---

<sup>174</sup> Colonel Denis Sassou-Nguesso, in Anthologie Universelle de poésie anti-apartheid, op. cit., pp. 17 - 18.

### **3 – Les idéologies des images dans Quand s’envolent les grues couronnées**

Titinga est un poète traditionnaliste qui se préoccupe du devenir de la culture traditionnelle africaine face à la grande avancée du modernisme. Son œuvre poétique Quand s’envolent les grues couronnées nous présente d’ailleurs une macro image mettant en scène la dégradation de la culture traditionnelle africaine au détriment de la civilisation occidentale, dégradation due à un brassage culturel inéquitable ou, pour reprendre les termes de l’auteur, à l’échec de « la civilisation de l’universel ».

Nous nous proposons de faire notre analyse idéologique de cette macro image en nous appuyant sur des extraits de l’œuvre poétique Quand s’envolent les grues couronnées que nous présentons ci-dessous :

*Ici,*

*C’est Manéga !*

*Ici,*

*La bataille eut lieu !*

*C’est ainsi*

*Que,*

*Toutes les nuits,*

*Nous apprenions ensemble,*

*L’histoire et la grandeur*

*De la terre de Zida !*

*Ici,*

*C’est Manéga !*

*Ici,*

*Furent ensevelis des Grands !*

*La Patrie  
De tes Pères  
Est la Patrie  
D'autres Pères,  
Et tous  
Fraternellement  
Construisirent la terre de Manéga !  
Vaincus,  
Il n'y avait pas  
De vaincus !  
Et tous  
Fraternellement  
Construisirent la terre de Manéga !  
Ceux  
Qui vinrent de loin  
Furent les maîtres du Politique ;  
Les Nakomsé  
En sont les illustres descendants !  
Les autochtones  
Gardèrent la Puissance  
Du sacré  
Et la conduite des Armées !  
Vaincus,  
Il n'y avait plus  
De vaincus ! ...7  
...  
Cette année là !  
Celui qui n'a jamais  
Séparé les hommes  
Est venu  
Ce soir  
Il veut que Tibo  
Soit*

*A l'école,  
A l'école des Blancs !  
Moi !  
Je n'irai jamais  
A l'école des Blancs !  
Mais,  
Tout est trouble  
Ce soir !  
Il faut que le fils qu'on enfante  
Puisse choisir,  
Et que les Timini  
Après nous,  
Puissent dire  
Qui était le père !  
Il faut qu'il aille  
Là-bas,  
Mais qu'il revienne  
Ici !  
Nous avons perdu  
Mais le verdict éternel  
Appartient à ces fils !  
Demain  
Il ira à l'école des Blancs !*      *P. 23*

...

*Ici,  
C'est la vieille Terre !  
L'école  
Est une vieille case  
Jetée en son centre !  
Quatre-vingt et un enfants  
Y crient désespérément  
Que B plus A égale TI,  
Avant de retenir*

*Que B plus A égale BA !*  
*Ici,*  
*C'est la vieille Terre !*  
*L'école est une case*  
*Construite sur*  
*Des patates douces,*  
*Des rôtis,*  
*Des oignons !*  
*Au loin*  
*Il y a des manguiers importés*  
*Par les Pères des Missions !*  
*Au loin ;*  
*Des masques gourounsi*  
*Dansent tous les quatorze juillet !*  
*Ce sont les vacances ! ... 25*  
*Et puis,*  
*Et puis,*  
*Manéga,*  
*Manéga !*  
*Plus rien du passé,*  
*Plus rien du passé !*  
*Manéga,*  
*Manéga !*  
*Il ne reste que de loin en loin*  
*Adieu grandeurs et termitières,*  
*Le tam-tam lourd des hérauts*  
*Adieu forêts de Koumbaongo*  
*Qui n'appellent plus les initiés*  
*Adieu forêts et termitières,*  
*De l'antique terre des princes,*  
*Adieu tam-tams sylphides !*  
*Ainsi*  
*Ainsi*

*Battent les tam-tams*

*Près*

*Des Murs Maudits,*

*Quand s'envolent*

*Les grues*

*Couronnées ! » ...26*

*...*

*Demain,*

*Un oiseau s'envolera*

*Par delà les terres et les eaux,*

*Pour t'amener*

*Vers*

*Les apothéoses du septentrion !*

*Demain,*

*Tibo,*

*Un oiseau t'amènera*

*Aux sources des vies,*

*Aux sources des climats,*

*Aux sources des espoirs !*

*Demain,*

*C'est l'Europe ! 30*

*...*

*Si tu as froid l'hiver,*

*Retourne dans ton Sahel*

*Le bois de France coûte cher*

*Et ne peut servir aux mal lavés !*

*...*

*Ton pays a pour beaux noms*

*LA LIBERTE,*

*L'EGALITE,*

*LA FRATERNITE !*

*Peut-on oser,*

*Oser utiliser,*

*Ce fil de la maison,  
Pour appeler,  
Les hommes de la science ? 32*

...

*Nègre !  
Cela est vrai !  
On nous l'a dit,  
Notre Dieu est commun !  
C'est lui qui,  
En effet,  
A créé,  
Les hommes  
Et les bêtes !  
Nègre !  
Mais enfin !  
Regardez-vous  
Avant de gravir les marches d'un palais !  
C'est aux hommes  
Que les hommes louent la maison !  
Non aux créatures qui portent la balafre ! ... 35*

...

*Quand tu reviendras  
Du pays des Blancs,  
Tu m'amèneras  
Un foulard de tête  
Rouge !  
Il y a dessus,  
Des oiseaux pleureurs  
Sur du sang  
Rouge !  
C'est le souvenir  
Que par delà les eaux,  
Des civilisations ont apporté*

*A tes mères ! 38*

...

*Adieu !*

*Tous les frères nègres ethnocidés*

*Qui prirent Tibo pour un moaga*

*Et le couvrirent d'anathèmes !*

*C'était*

*En mil neuf cent soixante-huit !*

*Il n'y avait*

*Sous le ciel sans nuage,*

*Que des frères retrouvés*

*Mais*

*Perdus*

*Qui se suicident !*

...

*Ils perdirent*

*Dans la mêlée*

*Cette fraternité*

*A laquelle aspirent*

*Les peuples qui n'ont pas retrouvé*

*Leur enfance ! » P. 50*

...

*Adieu*

*Tous les amis*

*Des bancs universitaires !*

*Adieu*

*Ceux qui crurent*

*En la fraternité*

*Entre les hommes !*

*Courage*

*A ceux des trempes exceptionnelles,*

*Qui ne se désillusionnent pas encore,*

*Et qui s'ignorent*

*Comme centre de la terre !  
J'ai retrouvé  
Mort,  
Le philosophe à la barbe de poussière  
Qui chantait tous les soirs  
Ses refrains à l'aube !  
« J'ai appris à dire  
OUI à mes pères  
Et  
NON à mes frères !  
La civilisation universelle  
Est une  
Chimère ! »  
...  
Adieu  
Tous les amis  
Des bancs universitaires !  
Nos pensées iront  
Vers les cimetières !  
Nos écrits,  
Vers les cimetières !  
Nos vies,  
Vers les cimetières ! ...53  
...  
Adieu,  
Tous les amis !  
La terre,  
J'ai retrouvé,  
La terre en feu !  
Il n'y a plus  
Que,  
De loin en loin,  
Le tam-tam lourd des hérauts*

*Appelant des initiés,  
Qui n'entendent plus !*

### **a) Relevé des mots et expressions à charge dialectique**

#### *- Les nominaux et adjectifs*

L'école des Blancs – Nègre – Blancs – Pays des Blancs – frères nègres ethnocidés – mort – cimetières.

#### *- Les verbaux*

ensevelis – Vaincus – oser – se suicident – ils perdirent – aspirent.

#### *- Les indices de la contradiction*

Jamais – Mais – vieille Terre – Vieille case – Adieu – OUI – NON.

Le relevé des mots à charge dialectique révèlent des images qui mettent en exergue deux cultures opposées, opposition dans laquelle règne une lutte d'influence que justifie le nominal « bataille ». Ce relevé des mots et expressions à charge dialectique que nous avons opéré nous met d'emblée en présence de deux pôles en opposition : d'un côté les Blancs et d'un autre les Nègres. Au premier abord, ces deux mots à charge dialectique renvoient à un contexte culturel. En effet, « Nègre », terme péjoratif que les colonisateurs Occidentaux utilisaient pour appeler les esclaves Noirs au temps de l'esclavage à cause de la couleur sombre de leur peau, a conservé, avec la Négritude, une connotation culturelle,

renvoyant alors à tout ce qui est relatif à la culture Noire. « Blancs », renvoie non seulement à la couleur claire de la peau des Occidentaux par opposition à la couleur sombre des Noirs, mais aussi, à l'idéologie coloniale qui faisait de la race blanche la race supérieure. Par ailleurs, les verbaux « Vaincus » et « se suicident » qui se joignent aux mots à charge dialectique que nous venons de relever permettent de dire que nous sommes en présence d'un conflit. Le syntagme nominal « *frères nègres ethnocidés* » dont le contenu sémantique renvoie à la destruction d'une ethnie, en particulier au plan culturel renforce cette idée de conflit de culture avec un pôle dominé et, logiquement, un pôle dominant. Ce conflit culturel se terminera sur un antagonisme que justifient les syntagmes « frères nègres ethnocidés », « mort », « cimetière », « ensevelis », « se suicident » et l'interjection « Adieu » dont les charges dialectiques évoquent l'idée de séparation définitive entre la vie et la mort.

### **b) Analyse de la contradiction**

L'image principale que nous relevons de la lecture de ces extraits est celle de la culture traditionnelle africaine qui se dégrade sous la dominance du néocolonialisme. L'analyse de la contradiction nous présente les rapports sociaux tendus entretenus entre deux civilisations opposées à savoir la civilisation occidentale et la civilisation africaine traditionnelle qui constituent les deux pôles en contradiction. C'est cette contradiction qui nous servira de fondement dans notre analyse, et nous conduira au cœur de l'idéologie de Pacéré Titinga. La civilisation occidentale représente de pôle dominant

tandis que la civilisation africaine traditionnelle représente le pôle dominé.

**Le pôle dominant**, qui représente les Blancs est représenté dans le texte par des désignations multiples relatives à l'Occident telles : « *le pays des blancs* », « *l'Europe* », « *France* », « *l'école des blancs* », les « bancs universitaires », « *l'hiver* », « le quatorze juillet », ou la devise de la France : « *LA LIBERTE,/ L'EGALITE,/ LA FRATERNITE!* ». Les appellations « pays des blancs » et « école des blancs » dénotent d'une certaine distance prise par rapport aux réalités désignées.

L'appellation « *école des Blancs* », laisse sous entendre une particularisation par rapport à l'école initiatique de Afrique que dirigent les sages. « *L'école des Blancs* », désignation exclusiviste qui relève de l'idéologie du rejet, de la distanciation que manifestent les Africains à l'égard de cette nouvelle institution qui leur est étrangère et à laquelle ils ne sont pas accoutumés. La présentation et la situation géographique de cette « école » ne sont pas gratuites :

« *Ici,*

*C'est la vieille Terre !*

*L'école*

*Est une vieille case*

*Jetée en son centre !*

*Quatre-vingt et un enfants*

*Y crient désespérément*

*Que B plus A égale TI,*

*Avant de retenir*

*Que B plus A égale BA ! »*

Dans cette double image très expressive et teintée d'humour que nous offre Pacéré, l'accent est mis sur deux aspects spécifiques : la présentation physique de l'école et la difficulté de l'apprentissage dans un système nouveau et différent de celui auquel sont habitués les enfants.

Le poète veut, par cette présentation de « l'école des Blancs » mettre l'accent sur l'école en tant que corps étranger. Cette idée est renforcée par l'image donnée du système éducatif présenté de façon humoristique qui, parce que nouveau aux jeunes Africains, est difficile d'assimilation. La présentation physique de l'école, l'aspect extérieur ne manque pas d'attirer l'attention : il s'agit d'une « case », habitation typiquement africaine traditionnelle qui, en fait, n'est qu'un déguisement du modernisme à travers le matériau local. L'adjectif « vieille » qui qualifie la bâtisse qui abrite l'école traduit le degré d'attachement moindre que lui accordent les habitants de Manéga, les Africains. Ce sentiment antipathique se confirme par le verbe « jeter » qui signifie “ se débarrasser d'une chose gênante ” et qui décrit en quelque sorte le traitement accordé à cette « école des Blancs ». Ce verbal « jetée » indique que cette école n'a pas de racine profonde sur cette terre africaine où elle est installée. Elle est « jetée » au « centre » de la « vieille Terre », le centre désignant un point de convergence. Cette position stratégique n'est pas gratuite ; elle dénote de la volonté de convergence de toute les cultures vers ce pôle, ce qui traduit simultanément la volonté de déculturer les Africains. Ce

« centre » émet donc un rayonnement nocif. L'Occident est prêt à utiliser tout ce qui lui est offert comme matériel, fut-il vétuste, pourvu qu'il atteigne son objectif : s'insérer dans la communauté africaine et y agir de l'intérieur ; ce à quoi le poète veut amener à faire échec.

Les enfants, les jeunes constituent l'avenir d'une nation, ceux qui sont chargés de prendre la relève des générations vieillissantes. Ils sont donc une cible sensible que va exploiter l'Occident dans sa politique d'implantation, par l'imposition de l'Ecole occidentale. Cette stratégie relève de l'idéologie coloniale selon laquelle il faut envahir les civilisations traditionnelles et leur imposer la culture occidentale, quitte à ce que cette nouvelle donne se fasse au détriment de la leur ; ce qui implique l'obligation d'une accommodation culturelle des populations colonisées.

**Le pôle dominé** qui constitue le second pôle de la contradiction représente les Noirs. Il est présent dans le texte par les désignations relatives à la culture traditionnelle africaine : Manéga, « *le philosophe à la barbe de poussière* », « *case* », « *masques gourounsi* », « *tam-tam* », « *forêts de Koumbaongo* », « *termitière* », « *Sahel* », « *créatures qui portent la balafre* »... Il subit les influences écrasantes du pôle dominant dans cette opposition culturelle, situation qui met en face à face deux camps désignés de façon spécifique : d'un côté les « autochtones » et de l'autre « ceux / qui vinrent de loin ». L'utilisation du nominal « *autochtones* », qui s'emploie par opposition à « *étrangers* », et qui désigne des populations

originaires du pays ou de la terre qu'elles occupent n'est pas gratuite : elle relève d'une volonté manifeste du poète de mettre l'accent sur la légitimité de l'occupation des autochtones de la terre sur laquelle a lieu cette « bataille », en l'occurrence Manéga, et une position exclusiviste par rapport aux autres peuples venus d'ailleurs mais qui veulent s'imposer culturellement.

Le pôle dominé, se caractérise, par des manifestations phénoménologiques résultant de la forte pression dominante du pôle dominant, pression qui dont les conséquences sont fatales au pôle dominé. A preuve les nominaux « mort », « frères nègres ethnocidés » qui l'indiquent. Par ailleurs cette pression a aussi une action perturbatrice, que l'on peut relever dans cet extrait :

*« Il n'y avait*

*Sous le ciel sans nuage,*

*Que des frères retrouvés*

*Mais*

*Perdus*

*Qui se suicident ! »*

Les verbaux « perdus » et « se suicident » sont indiciels de par leur contenu sémantique : « perdus » qui se dit d'une chose dont le cas est désespéré et « se suicident » qui renvoie à l'action de se donner volontairement la mort marquent le malaise que vit ce pôle dominé. La conjonction « mais » qui introduit une opposition à ce qui a été affirmé précédemment, à savoir « les frères retrouvés » vient créer une rupture nette à ces

retrouvailles fraternelles pour donner directement dans la douleur.

La mort constatée du « philosophe à la barbe de poussière » qui incarnait le gardien de la tradition africaine, symbolise les germes de la détérioration, voire de la disparition de la tradition africaine et l'achève :

*« J'ai retrouvé*

*Mort,*

*Le philosophe à la barbe de poussière*

*Qui chantait tous les soirs*

*Ses refrains à l'aube ! »*

Cette évocation de la mort du « philosophe à la barbe de poussière » chargée d'affectivité, souligne simultanément la nostalgie des enseignements que prodiguait ce dernier. « Le philosophe à la barbe de poussière », enseignait « l'histoire et la grandeur/ De la Terre de Zida ! » transmettant ainsi aux jeunes générations la sagesse culturelle. La période de la mort du « philosophe à la barbe de poussière » n'est pas gratuite : elle fait suite aux séquelles du contact avec le modernisme. Tibo, de son retour du « pays des Blancs » ne retrouve plus « le philosophe à la barbe de poussière » vivant. Cette mort, qui, par la charge dialectique qu'il renferme, renvoie à une cessation définitive de vie, augure un mauvais présage à la survie de la culture traditionnelle. Les tenants de la sagesse disparaissant, ils emportent avec eux les repères culturels sur lesquels doivent s'appuyer les jeunes générations.

Le contact des civilisations a eu un tel impact sur le pôle dominé que les valeurs culturelles sacrées n'ont pas été épargnées tel que nous le voyons dans cet extrait plein d'humour :

*« Des masques gourounsi  
Dansent tous les quatorze juillet !  
Ce sont les vacances »*

La date du quatorze juillet marque la fête Nationale de la France et pour les élèves, c'est également le début de la période des vacances. Le fait que cette fête soit fêtée en Afrique par des éléments sacrés de la culture africaine, par les éléments de la culture profonde africaine en l'occurrence les masques, dénote du degré poussé de profanation de la sacralité des valeurs traditionnelles que le poète dénonce aussi.

### **c) De la contradiction à l'antagonisme**

La vue de tant de gâchis culturel ne peut que faire naître un sentiment de révolte chez le poète, défenseur du pôle dominé. En effet, certaines images mettent en exergue l'idéologie de la révolte ; il s'agit, entre autres, des images relatives à la dénonciation de l'injustice sociale et de l'hypocrisie religieuse des Blancs. La dénonciation marque la phase la plus significative du combat mené par les poètes. Elle fait suite à la désillusion constatée des fausses promesses utopiques des Blancs sur la modernisation

*« Frères*

*En*  
*Dieu !*  
*On nous a dit que nous étions,*  
*Frères*  
*En*  
*Dieu !*  
...  
*Nègre !*  
*Cela est vrai !*  
*On nous l'a dit,*  
*Notre Dieu est commun !*  
*C'est lui qui,*  
*En effet,*  
*A créé*  
*Les hommes*  
*Et,*  
*Les bêtes !*  
*Nègre !*  
*Mais enfin !*  
*Regardez-vous*  
*Avant de gravir les marches d'un palais !*  
*C'est aux hommes*  
*Que les hommes louent la maison !*  
*Non aux créatures qui portent la balafre ! » 34-35.*

Les Blancs ont amené avec la colonisation une nouvelle religion, la religion chrétienne, qui devait se substituer à la religion animiste, religion de base des africains. Les aspects positifs de la religion chrétienne sont brandis : un Dieu commun à tous les hommes de toutes les races, faisant d'eux

des frères. Si le Dieu est commun aux Blancs et aux Noirs, comme l'indique le pronom possessif « Notre », c'est dire que tous les hommes se valent. Telle est la croyance chrétienne qu'ont inoculé les Blancs aux Noirs :

*« On nous a dit, que nous étions,  
Frères  
En  
Dieu !  
...  
On nous l'a dit,  
Notre Dieu est commun !  
C'est lui qui,  
A créé,  
Les hommes  
Et,  
Les bêtes ! »*

Quelle ne fut pas la déception de constater une réalité tout autre dans le quotidien par les injustices sociales multiples vécues par les Noirs ! Tout d'abord, l'appellation « Nègre » qui leur est attribuée est lourde de sens. « *Nègre* » nominal à charge dialectique de par la densité sémantique que requiert ce mot. En effet, « Nègre » est un terme péjoratif utilisé par les Blancs au temps de la traite négrière pour désigner les africains Noirs, les esclaves noirs qui étaient considérés comme des sous-hommes. L'évocation de ce terme à cette période post esclavagiste dénote de la continuité de cet esprit raciste des Blancs jusqu'à nos jours, si l'on considère que cette œuvre poétique de Pacéré est

écrite au lendemain des indépendances et que les images que présentent les poètes sont tirées de la société environnante.

Nous ajoutons à cela une autre injustice sociale, celle que dénonce Pacéré à travers une fraternité universelle illusoire à laquelle font croire les Blancs mais qui, dans la réalité, est stratifiée car relative aux races.

Toutes ces désillusions constatées par rapport à la civilisation occidentale vont pousser à une réaction violente de révolte. Ceci nous conduit vers l'antagonisme de cette contradiction des civilisations en présence. La couleur rouge du foulard que doit ramener Tibo du « pays des Blancs », et qui est un élément de l'idéologie de la révolte, ne manque pas de renforcer cet élan révolutionnaire. L'interjection « Adieu » employée trente quatre fois dans tout le texte poétique, et qui s'utilise généralement lors des séparations définitives en dit long. Elle marque ici le rejet total de tout ce qui relève des apports occidentaux : « les amis des bancs universitaires, « les pensées » alimentées par la culture occidentale, les « écrits », les « vies » que le poète oriente « vers les cimetières ». Cette interjection et tous ces aspects de la vie moderne que le poète veut enterrer en les orientant vers les cimetières dénotent de sa déception et de sa rogne à la vue des dommages causés par la civilisation occidentale sur la culture traditionnelle, socle identitaire des Africains.

Tout ceci laisse croire que Pacéré prône le repliement sur soi et le rejet de tout ce qui vient de l'Occident. Cette idée semble se lire dans cet autre extrait :

*« J'ai appris à dire  
OUI à mes pères  
Et  
NON à mes frères ! »*

Les pères représentant les ancêtres, les gages de la culture traditionnelle, et les frères, les jeunes générations qui, comme Tibo, se sont mis au modernisme. Ce sentiment d'amertume qui pousse le poète à rejeter de la sorte la civilisation occidentale fait suite à la compréhension de l'impossibilité des deux civilisations, à savoir l'africaine et l'occidentale de coexister. A défaut, cette coexistence ne peut se faire qu'au détriment de la culture traditionnelle africaine. D'où son exclamation :

*« La civilisation universelle  
Est une  
Chimère ! »*

En la qualifiant de chimérique, il fait d'elle un pur produit de l'imagination de l'Occident, quelque chose d'irréalisable, une utopie, car la civilisation occidentale phagocyte de plus en plus la culture africaine, parente pauvre de cette civilisation universelle. Raison pour laquelle il converge tous les efforts entrepris sous la domination occidentale vers les cimetières, marquant l'éviction compétitive du pôle dominant. Toutes ces dénonciations qui relèvent de l'idéologie de la révolte trahissent

l'attitude répulsive du poète et dénotent de son antipathie vis-à-vis des méfaits de la colonisation sur la culture africaine. Apparemment, Pacéré préfère la mort à l'acculturation, à l'assimilation et tire la sonnette d'alarme à tous les africains qui se laisseraient aller au jeu illusoire de l'Occident au détriment de leur culture traditionnelle.

Mais la rencontre des cultures est cependant un impératif. Le choix du verbal « il faut » qui renvoie à nécessité ou à une obligation n'est pas un fait de hasard. Cette nécessité est renforcée par l'aspect du mode impératif qui marque d'ailleurs une injonction par rapport à une action à mener ou à entreprendre. Le poète reconnaît en effet, que la civilisation occidentale n'a pas que des négatifs : elle ouvre à l'instruction.

*« Il faut que le fils qu'on enfante  
Puisse choisir,  
Et que les Timini  
Après nous,  
Puissent dire  
Qui était le père ! »*

Seulement, le retour aux valeurs traditionnelles reste un impératif pour une meilleure synthèse civilisationnelle :

*« Il faut qu'il aille  
Là-bas,  
Mais qu'il revienne  
Ici ! »*

L'acceptation de « l'école des Blancs » par les Africains est conditionnée par le retour à la terre natale, par l'alimentation régulière à la culture traditionnelle acquise auprès des sages ; d'où les recommandations par rapport au départ de Tibo pour l'école occidentale. Les déictiques « là-bas » et « ici » représentent respectivement l'Occident et l'Afrique et marquent l'itinéraire que doit suivre Tibo, et à travers le personnage de Tibo, tous les Africains : Afrique → Occident → Afrique. Il s'agit, par cet itinéraire schématisé, de repolariser la terre natale.

Le constat de la défaite de la résistance du pôle dominé est évident, même si des réserves sont prises :

*« Nous avons perdu*

*Mais le verdict éternel*

*Appartient à ces fils !*

*Demain*

*Il ira à l'école des Blancs »*

La résistance à l'implantation du modernisme en Afrique est un échec. Il faut composer avec lui. Cependant, la conjonction de coordination « mais » qui commence le vers introduit une opposition à ce qui a été dit plus haut et marque la détermination à relever cet échec « provisoire ». La véritable issue de cette bataille sera fonction de la place que feront les jeunes Africains à leur culture traditionnelle après leur contact avec la civilisation occidentale. Il revient à la jeune génération de faire la part des choses ; il lui revient de décider de ce qu'elle

veut faire de sa culture traditionnelle qui est son socle identitaire.

Poète subversif, Pacéré procède par des images dénonciatrices quelques fois violentes, quelques fois sous fond d'humour, dans un style poétique africain. L'analyse de l'idéologie politique que nous avons faite nous a fait découvrir, à travers les agents sociaux mis en présence dans le texte, deux civilisations en rapport antagonique avec une nette domination de la civilisation occidentale qui phagocyte la culture africaine par son système d'implantation, augurant la mort prochaine de la tradition africaine et par ricochet de l'Afrique traditionnelle.

## **Conclusion du chapitre deuxième**

Les œuvres du corpus présentent des images qui véhiculent des idéologies relatives à la situation sociale en Afrique au lendemain des indépendances, et plus particulièrement, aux années charnières de l'Afrique (1970 – 1980). Seulement, l'histoire étant diachronique, ces images ne se cantonnent pas seulement aux réalités sociales de cette seule période ; elles prennent appui sur des situations sociales en amont, c'est-à-dire avant 1970, situations qui permettent de mieux comprendre celles présentées dans le contexte d'énonciation des textes. Les problèmes sociaux sont nombreux en Afrique et tous conséquents au néocolonialisme. Ils nous sont présentés, du moins ceux sur lesquels les poètes de référence ont bien voulu mettre un accent, à travers des images très représentatives.

Défenseurs des couches sociales opprimées, nos poètes du corpus ils prennent position dans le combat social et fustigent tout ce qui empêche l'évolution normale de la société, que cet obstacle provienne de cette même société ou qu'il lui soit extérieur. Leurs prises de position par rapport aux multiples problèmes soulevés dévoilent les idéologies qu'ils défendent. Il s'agit pour les poètes Africains, à travers ces images qui sont leur langage de prédilection, de dénoncer les injustices sociales de tous ordres, de bousculer les consciences endormies des Africains, d'accuser avec violence les abus de l'Occident sur le continent africain, et l'irresponsabilité des Africains qui

négligent leur culture, vendent leur patrimoine culturel aux occidentaux et détruisent leur belle terre d'Afrique.

Cependant, il ne faudrait pas voir en ces images quelques fois violentes une façon pour ces poètes de tourner dos au modernisme. Ils reconnaissent tous le bien fondé du brassage culturel. Ce qu'ils déplorent cependant, c'est la part pauvre faite aux valeurs culturelles africaines qui se dégradent considérablement au fur et à mesure de l'implantation de la civilisation occidentale en Afrique. C'est la raison pour laquelle la critique portée contre les Africains sera aussi violente que celle portée contre les Occidentaux. Comme on le constate, l'occident n'est pas sorti de la trajectoire des flèches des poètes, bien que ces derniers s'en prennent maintenant beaucoup plus aux Africains eux-mêmes. Nos trois poètes de référence, posent les problèmes de synthèse sur les difficultés de l'Afrique de demain : ils traduisent leurs préoccupations face au climat sociopolitique et économique de l'Afrique de plus en plus alarmant et crient à la catastrophe. A travers les images présentées, ces poètes apportent leur contribution à la résolution des problèmes africains, à la reconstruction d'une Afrique moderne enracinée dans sa culture traditionnelle.

Les œuvres poétiques du corpus se terminent somme toute sur des notes d'optimisme, ou mieux, sur des notes d'espoir pour l'Afrique de demain. Cependant, cet espoir est conditionné par l'accueil qui sera réservé aux multiples messages lancés çà et là par les poètes, par le retentissement des images que véhiculent leurs messages dans la société africaine actuelle.

## **CHAPITRE TROISIÈME :**

### **DES IDÉOLOGIES DU CORPUS AUX RÉALITÉS AFRICAINES ACTUELLES**

Les poètes sont généralement jugés de visionnaires, c'est-à-dire des gens qui prévoient l'avenir, des personnes qui observent les événements sociaux et les projettent dans l'avenir. Par leur attitude prévoyante, ils anticipent sur le déroulement des événements sociaux futurs de leurs sociétés. Plusieurs problèmes socioculturels ont été évoqués dans les textes de référence par des images présentant des faits sociaux précis et véhiculant avec elles des idéologies des poètes. Au nombre des multiples problèmes soulevés, nous pouvons relever les problèmes culturels des Africains, l'acculturation des jeunes Africains qui perdent de plus en plus leurs repères culturels, amorçant, par ce comportement irresponsable, l'effritement de ce qui fait leur identité noire, et la mauvaise gestion politique et économique des pays africains. Chaque peuple doit faire son histoire. L'histoire évolue avec le temps et se fonde sur les mouvements sociaux.

Les multiples interpellations faites à leurs concitoyens sont-elles entendues de la société africaine actuelle? Quel est l'écho réservé aux messages de nos auteurs de référence par rapport à tous les problèmes soulevés dans leurs textes? Leurs idéologies ont-elles eu un écho favorable dans la société africaine actuelle? Telles sont les interrogations sur lesquelles

nous nous pencherons dans ce troisième chapitre de la troisième partie de notre travail que nous répartirons en deux points principaux : après avoir fait un panorama qui nous présentera les positions des poètes par rapport aux problèmes sociaux posés à travers les images poétiques présentées, nous verrons dans le second point, si le vécu quotidien actuel de l'Afrique des années 2000 est conséquent aux mises en gardes et interpellations des poètes.

### **I – Les idéologies du corpus et les préoccupations des poètes de référence.**

Les images poétiques de nos textes de référence évoquent divers aspects sociaux du quotidien africain que les poètes veulent mettre en exergue. Etant des êtres sociaux et vivant les mêmes réalités que leurs concitoyens, ils prennent part, d'une façon ou d'une autre, aux mouvements sociaux de leur société, de leur pays, à la gestion idéologique qui en est faite. Si les poètes représentent un « état social », leurs poèmes doivent être le reflet des préoccupations immédiates de leurs concitoyens. Leur objectif est de conscientiser la société noir-africaine sur certains problèmes qui la minent. D'où la diversité de thèmes abordés à travers les images présentées et qui tournent autour de l'idéologie de la Négritude : l'attitude des Africains par rapport au modernisme, leur façon de gérer leurs Etats, leur économie, leur patrimoine culturel dans l'évolution économique mondiale dans laquelle tous sont plongés. Ce sont, en d'autres termes, les conséquences de la colonisation et du choc culturel entre la civilisation africaine traditionnelle et la civilisation

occidentale tant au point de vue social, culturel, économique que politique. Les multiples problèmes posés dans les textes poétiques à travers le choix des images poétiques révèlent simultanément les préoccupations socioculturelles des Africains.

### **1 – Problèmes culturels des Africains « modernes ».**

Le problème culturel occupe une place de choix dans les préoccupations de nos poètes. Par culture ici, nous entendons l'ensemble des outils, c'est-à-dire des valeurs, des idées, des techniques, par lesquels l'homme a modifié la nature qui constitue son milieu.

Ce problème est surtout ressenti chez les jeunes confrontés à un malaise identitaire dû au brassage culturel. Toute société qui veut évoluer doit s'ouvrir aux autres cultures. Cependant, ouverture ne signifie pas assimilation, mais plutôt acceptation de la différence, synthèse positive de cultures. Or, le choc culturel créé par la rencontre de la civilisation occidentale et la civilisation africaine a bouleversé la culture africaine, laissant les jeunes générations d'Africains dans un flou culturel, dans un flou identitaire.

La culture est le socle identitaire d'un peuple, et même d'une nation. On ne peut former une nation forte si le peuple ne connaît pas ses racines culturelles et son Histoire. Malheureusement de nos jours, la culture traditionnelle est, pour la plupart des jeunes Africains, une donnée mal connue, quand elle n'est pas tout simplement inconnue. Leur contact

permanent avec la civilisation occidentale les éloigne de plus en plus de leurs racines traditionnelles, au point où certains, amenés à se frotter régulièrement à la civilisation occidentale à cause de l'avancée technologique mondiale, se détournent de leur culture qu'ils jugent désormais caduque, dépassée.

Les poètes de référence ont, chacun à sa manière, abordé ces problèmes culturels des Africains au lendemain des indépendances dans leurs textes. Eno Belinga soulève ce problème par l'image des « talents » qui représentent les acquis tant culturels que politiques que les Africains ont reçu de leurs ancêtres et qu'ils doivent faire fructifier avec les apports reçus du modernisme. Or le constat fait par Eno Belinga, et que nous révèlent les images présentées dans La prophétie de Joal, est que les jeunes Africains se préoccupent beaucoup plus de la civilisation occidentale que de la leur, au point de dilapider leur patrimoine culturel traditionnel qui constitue pourtant leur base identitaire. D'où son interpellation :

*« Cessez de vous tourmenter enfants  
de Joal du quand et du comment  
au loin ceux-là selon leurs talents  
ont grossi la fortune du maître  
dans l'héritage séculaire de leurs pères »* P. 24

...

*« Enfants de Joal, réveillons-nous de nos songes agités  
Mettons-nous au travail et construisons la grande demeure  
Pour accomplir, enfants de Joal, l'œuvre de nos pères »* P.42

Il est question d'une mise en garde faite aux enfants de Joal qui symbolisent dans ce texte les Africains, contre la mauvaise gestion de l'héritage séculaire (le patrimoine culturel) reçu de leurs pères.

Pacéré Titinga quant à lui relève ce problème culturel par plusieurs images qui posent le problème identitaire des jeunes Africains scolarisés. La dégradation culturelle des Africains a atteint un tel degré que les valeurs culturelles se plient aux civilités occidentales. Pacéré l'illustre en utilisant une image forte de l'aliénation des Africains que nous relevons à la page 25 :

*« Des masques gourounsi  
Dansent tous les quatorze juillet !  
Ce sont les vacances ! »*

Ces vers, qui mettent en exergue la désacralisation des masques africains, montrent le degré avancé d'aliénation culturelle des Africains qui spolient jusque leurs valeurs sacrées qu'ils soumettent à la civilisation occidentale. Le quatorze juillet marque la date de la fête nationale de la France. Que cette fête française soit fêtée en Afrique par les valeurs sacrées africaines telles que les masques, fruits du bois sacré, c'est-à-dire ce que les Africains ont de plus intime, dénote d'une dégradation alarmante de la tradition africaine face au modernisme.

Pacéré met également en exergue le danger que peut représenter l'école occidentale dans le brassage culturel. Nous le relevons dans son texte dans l'image que donnent les jeunes

Africains qui, de retour de leur études universitaires, ne reconnaissent plus leur culture traditionnelle qui leur est désormais étrangère.

*« Il n'y a plus*

*Que,*

*De loin en loin,*

*Le tam-tam lourd des hérauts*

*Appelant des initiés,*

*Qui n'entendent plus ! »*

Toutes les connaissances reçues pendant l'école de la vie, pendant l'éducation à la sagesse africaine, se sont dissipées avec le contact permanent avec « l'école du Blanc » qui enseigne surtout des valeurs de la civilisation occidentale, faisant une part très réduite sinon inexistante à la culture africaine. La synthèse des civilisations ne peut, dans de telles conditions d'éducation, être facile pour les jeunes Africains, et même pour certains universitaires qui pourtant, avec leur niveau intellectuel un peu plus élevé que celui des autres jeunes scolarisés, devaient plus aisément opérer une synthèse de civilisations. Avec un tel comportement des jeunes qui constituent l'avenir d'une nation, Pacéré ne peut qu'être pessimiste sur l'existence d'une civilisation universelle vraie dont il dit d'ailleurs qu'elle est une « chimère ».

*« J'ai appris à dire*

*OUI à mes pères*

*Et*

*NON à mes frères !*

*La civilisation universelle*

*Est une*

*Chimère » 52*

Les « pères » représentent ici les ancêtres Africains, et les « frères », les jeunes Africains scolarisés, qui ont perdu de leurs valeurs culturelles. Il ne faut cependant pas voir dans cette attitude de rejet de Pacéré le reniement de la civilisation occidentale. Cette dernière est une donnée incontournable dans la société africaine d'aujourd'hui. Cette image n'est qu'une mise en garde faite aux Africains qui manqueront leur retour aux sources, ceux qui n'auront pas su garder le cordon ombilical avec la terre nourricière, comme le dit Pacéré à travers le personnage de Timini qui recommandait au fils qui s'en allait à « l'école des Blancs » :

*« Il faut qu'il aille*

*Là-bas,*

*Mais qu'il revienne*

*Ici ! » p. 23*

Les déictiques locatifs « là-bas » et « ici » représentent respectivement l'Europe et l'Afrique traditionnelle. Ce retour doit être une occasion de faire la synthèse, voire le bilan entre les apports occidentaux et les valeurs traditionnelles positives. Heureusement qu'il en existe, bien qu'en nombre réduit, qui réussissent à opérer la synthèse par le retour aux sources. Pacéré les qualifie de « *centre de la terre !* » :

« *Courage*

*A ceux des trempes exceptionnelles,  
Qui ne se désillusionnent pas encore,  
Et qui s'ignorent  
Comme centre de la terre ! »*

P.52

Ils représentent ceux qui auront su « garder la tête dans le modernisme et les pieds bien ancrés dans la tradition ». En d'autres termes, il s'agit pour Pacéré d'encourager une version moderne de l'africanité dans ce choc culturel, de s'approprier les apports positifs de la civilisation occidentale tout en valorisant les aspects positifs de la culture africaine.

## **2 – Problèmes de l'unité de l'Afrique**

L'unité de l'Afrique constitue un autre des points majeurs sur lesquels se penchent les poètes de référence.

Eno Belinga relève le problème de l'unité des Africains par des images de convergence d'efforts autour d'un objectif commun comme nous le voyons dans les pages 24 et 42 :

« *Que s'assemble la terre entière  
autour de la montagne d'Ifé »* 24

« *Enfants de Joal, réveillons-nous de nos songes agités*

...

*Faisons de nos mains nos cœurs unis »* 42

Ces images de réunification qui renvoient à des exhortations à l'unité des Africains sont des interpellations des poètes aux

Africains afin qu'ils reviennent sur les pas des valeurs africaines relatives à la culture de la solidarité. En effet, la civilisation africaine est une civilisation de solidarité, une société de participation qui avait atteint un degré d'humanisme. La solidarité africaine se manifestait à plusieurs domaines : solidarité dans le travail grâce à la propriété commune et aux associations de travail, mais excluant tout parasitisme ; solidarité de la famille qui était une communauté de sang, de travail, de biens matériels et spirituels, un vecteur essentiel de la culture du groupe en tant que chargé de l'éducation ; solidarité socioéconomique enracinée dans l'âme intime du peuple et qui devra s'épanouir entre le précipice étriqué de l'individualisme et le marécage de l'étatisme exagéré ; solidarité sociopolitique qui implique une intégration politique, une fraternité inter étatique. Or on constate que ces belles valeurs perdent leurs lettres de noblesse de nos jours.

### **3 – Problèmes de la gestion des pays africains**

La dégradation culturelle a grandement influencé la gestion politique des pays africains. L'apparition de ces problèmes dans les textes poétiques de référence dénote de l'intérêt que leurs auteurs portent à la résolution des problèmes épineux de la gestion politique des pays africains.

Zadi Zaourou soulève particulièrement le problème de la mainmise de l'Occident sur la gestion politique et économique des pays africains en dépit de la proclamation de l'indépendance de ces pays. En effet, les indépendances des pays africains n'ont pas changé grande chose à l'impérialisme occidental. La

mainmise des puissances occidentales sur les pays africains continue de façon indirecte à travers les dirigeants placés à la tête de ces nouveaux Etats et qui ne sont que des marionnettes. Ces puissances sont présentes sur le sol africain, contrôlant de la sorte tous les mouvements tant économiques que politiques. D'où les appellations de ces puissances occidentales qu'en fait Zadi notamment dans Fer de lance II dans des images qui en disent long :

*« Eh !*

*Vous autres venus de si loin pour empester mes jours*

*Coqs gaulois à crête-fausse-flamme-arrogante*

*Gallinacés futiles*

*Vous savez si peu rythmer nos haines de vipère*

*Je vous salue pieusement, bourreaux à genoux dont*

*la ruse harcelle et me traque et me nargue jusque*

*dans le secret de ma rare intimité.*

*Co-opérants*

*Conseillers ethniques*

*Experts toutes catégories*

*Colons frais*

*Colons fumés, grillés ou gelés*

*Colons en conserve, livrés en gros ou en demi-gros »*

Le peuple innocent subi, impuissamment, les affres de la situation politique à laquelle les soumettent leurs dirigeants politiques. Les séquelles en sont la souffrance, la faim, la misère. Zadi le relève par une image symbolique d'un peuple qui ploie sous le poids d'une misère atroce :

*Mais le peuple  
Que fait le peuple ?  
Il rampe  
Partout  
Dans les rues  
Sur les ponts  
  
Sur les toits*

*Incroyable invasion de fourmis-magnans !» PP 56 et 61.*

Ces images fortes et dénonciatrices que brandit Zadi traduisent, de manière oblique, des interpellations lancées aux dirigeants africains qui laissent piller leurs pays et omettent de défendre et de protéger les populations qui pourtant comptent sur eux.

Chez Eno Belinga, ce problème de la gestion des pays africains se relève dans l'image de la ville symbolique de Joal. Joal, nous l'avons dit, est la ville symbolique de l'Afrique Noire. L'image qui en est présentée dans La prophétie de Joal est celle d'une ville jadis paisible, riche et prospère et que les habitants pillent maintenant en vendant les richesses aux « étrangers venus d'outre mer », dilapidant et prostituant leur patrimoine :

*« Toi la fidèle jadis pleine de grâce et de vérité  
Pleine de talents et de justice tu étais l'asile  
De femme nue femme noire notre dame de la montagne  
...  
Tu es devenue un repaire d'assassins ton goût  
De vin de palme est frelaté aussi tes princes coutumiers*

*Sculpteurs et chantres sont dissolus se font complices des voleurs. »*

P. 36.

Il s'agit pour ces poètes, par ces dénonciations multiples, d'interpeller les Africains sur la gestion de leurs cités, de leurs pays afin qu'ils fassent l'effort de se prendre en charge, qu'ils se mettent au travail pour construire eux-mêmes leurs pays et développer leur continent. C'est en prenant conscience de leur situation et en prenant leur destin en main qu'ils pourront construire leurs pays, et par ricochet, développer et rendre vraiment indépendante l'Afrique.

## **II – Les réalités africaines actuelles**

Les problèmes sociaux présentés dans les trois textes poétiques constituant notre corpus sont ceux des années charnières de l'Afrique, c'est-à-dire la période située entre 1970 et 1980. Tous évoquent la situation déplorable dans laquelle s'enfonce l'Afrique après une décennie glorieuse au lendemain des indépendances et tirent des sonnettes d'alarme pour l'avenir. Cette situation se justifie par la mévente des produits des matières premières. Ces interpellations sont des signaux lancés à la jeunesse d'aujourd'hui, aux dirigeants Africains de demain, pour bousculer leurs consciences passives afin qu'ils relèvent leurs pays qui chancellent.

### **1 – Au plan socioculturel**

Toute civilisation, toute culture qui veut vivre ne peut se replier sur elle-même. Elle a besoin de l'apport enrichissant des autres cultures, non pour l'étouffer, mais pour l'enrichir et si

possible, améliorer ses côtés négatifs. Il revient alors aux Africains de faire la part des choses en évitant de se laisser engouffrer complètement dans la civilisation occidentale au point de renier la leur ; ce qui ferait d'eux des déracinés culturels, des personnes sans identité culturelle, des personnes ni Blanches, bien qu'elles aient assimilé la civilisation occidentale, ni Noires parce qu'ayant tout oublié de leur culture traditionnelle africaine qui faisait leur identité, leur spécificité.

La situation socioculturelle en Afrique après les années 80 est quelque peu mitigée. La scolarisation des jeunes est de plus en plus encouragée, avec cependant quelques précautions prises au niveau culturel : la jeunesse est l'avenir d'une nation, a-t-on l'habitude de dire. En tant que tel, on comprend l'importance accordée à l'éducation des jeunes dans ce défi de brassage culturel. Il ne s'agit pas d'embrasser ce qui est nouveau et de renier ses acquis ; il s'agit d'aller à cette rencontre de cultures armé de sa propre culture afin de pouvoir faire une bonne synthèse. Beaucoup d'efforts sont faits dans ce sens : on note dans les programmes scolaires, l'intrusion d'œuvres littéraires écrites par des Africains et qui reflètent des réalités africaines ; on note également l'intrusion de l'enseignement de l'histoire et de la culture africaines dans les écoles, bien que cela se fasse encore de façon très timide.

Signalons à ce niveau que les jeunes Africains, poussés de plus en plus vers le modernisme, ne connaissent pas bien, ou encore, ont une mauvaise connaissance de leur histoire et de leur culture. Du moins, ils connaissent les brides de leur

histoire que le système éducatif colonial a bien voulu leur faire connaître. Les figures de proue de l'Histoire de l'Afrique sont laissées pour compte au détriment des piètres figures dictatoriales africaines, laissant dans l'ombre ou cherchant à effacer de l'Histoire et de la mémoire des jeunes générations Africaines ces grands hérauts qui ont fait l'histoire de l'Afrique. Une façon d'effacer de la mémoire des nouvelles générations d'Africains leur Histoire et leur culture ?

Il revient aux Africains eux-mêmes de développer l'enseignement des valeurs culturelles africaines aux jeunes qui sont l'Afrique de demain, afin qu'ils connaissent leur Histoire réelle, leur culture, bref, qu'ils aient au moins un point d'attache culturelle dans ce brassage auquel ils sont confrontés, et qu'ils ne soient pas complètement coupés de leur cordon ombilical avec leur terre. Ces connaissances culturelles peuvent s'acquérir dans les écoles. L'enseignement des valeurs culturelles africaines dans les écoles est encore insuffisant dans le système pédagogique, la tradition étant parfois considérée comme dépassée, et contraire au modernisme. Une façon d'étouffer les germes de la culture africaine et de créer un flou culturel dans les esprits des jeunes ? Les intellectuels, les universitaires, les chercheurs Africains doivent ressortir l'histoire véritable de l'Afrique des « tiroirs » où les avaient enfouis les Occidentaux, afin de redorer le blason de l'Histoire de l'Afrique et d'instruire les jeunes générations qui se laissent aller au vent de l'aliénation.

En effet, l'université et les intellectuels Africains en général ont un rôle primordial à jouer dans cette tâche d'éducation de la population et des générations futures. Ayant atteint une sphère de réflexion assez élevée par leur niveau intellectuel, ils sont censés être dotés d'une faculté suffisante de synthèse culturelle - à condition qu'ils aient maintenu le contact avec leur culture d'origine. L'intelligentsia africaine doit donc jouer un rôle dans la migration spirituelle du peuple sans pour autant occasionner de déracinement.

Les universités africaines se sont mises dans cette reconquête culturelle. Des départements entiers sont réservés à la littérature négro-africaine, avec des programmes étendus sur des recherches en tradition orale, en ethnologie africaine, en sociologie africaine, en philosophie, en pharmacopée africaine, en poésie africaine, à la linguistique africaine, des études approfondies en Histoire de l'Afrique et autres. Par ailleurs, les universités africaines font de grandes avancées dans plusieurs domaines qui mettent en exergue les valeurs positives de la culture traditionnelle africaine. C'est le cas de la pharmacopée, la sociologie, la philosophie, la psychologie... Temple du savoir, et lieu par excellence de la floraison intellectuelle, l'université met son intellect au service du développement de l'Afrique en valorisant les acquis traditionnels africains que l'Occident jugeait inexistants ou de moindre importance. Elle est cependant confrontée au problème de manque de financement de ses projets et des recherches ; ce qui handicape quelque peu la bonne volonté des intellectuels. Nous pouvons tout de même

dire que le retour aux sources préconisé par les aînés essaye de suivre son cours.

Par ailleurs, on note le développement de centres de formation de l'enseignement technique et artisanal pour les jeunes ; ce qui est non seulement un facteur de promotion de la culture africaine, mais aussi une politique sociale qui permet, en plus de la résolution du problème de chômage des jeunes, de faire vivre, de vulgariser et de valoriser la culture africaine. Elle devient d'ailleurs de plus en plus un pôle d'attraction de l'Occident qui n'arrête pas de s'y émerveiller. L'artisanat africain est très riche et très varié, avec des secteurs tels le chant traditionnel, la sculpture, le travail du fer, la poterie, la danse traditionnelle, le théâtre africain, la bijouterie africaine, le travail des tisserands, la liste est loin d'être exhaustive. Peut-être faudrait-il faire de certains villages africains, des foyers d'épanouissement culturel pour les enseignements techniques et artisanaux ; ceci permettrait non seulement aux apprenants de vérifier l'authenticité de leur apprentissage auprès des vieux qui connaissent mieux ces arts auxquels ils veulent s'initier et qu'ils veulent développer. On constate aussi beaucoup d'innovations culturelles chez ces artistes africains qui modernisent les acquis artistiques culturels.

Plusieurs entreprises sont faites pour pérenniser la tradition et la transmettre aux jeunes enfants par des méthodes fort diverses afin de leur montrer l'importance de l'identité culturelle d'un peuple. Ainsi des programmes éducatifs élaborés pour aider les plus jeunes à s'accoutumer à la culture africaine. C'est

le cas des fêtes scolaires des tous petits dans certains établissements scolaires où les enfants sont habillés en tenues traditionnelles de leur régions d'origine, par exemple ; ce qui favorise, déjà dans l'esprit des plus jeunes, une ouverture culturelle et l'acceptation de la différence dans la culture.

Par ailleurs, les programmes télévisés donnent leur participation à la valorisation de la culture universelle en réservant dans leurs minutes des espaces non seulement aux cultures nationales, mais aussi aux cultures étrangères.

Il faut cependant reconnaître que la civilisation occidentale a apporté beaucoup d'aspects positifs dans le développement de l'Afrique : nous citerons entre autres l'ouverture aux cultures étrangères favorisant les échanges culturels qui ont toujours des aspects enrichissants, l'ouverture vers d'autres horizons culturels, l'apprentissage des techniques modernes nouvelles, les technologies nouvelles qui facilitent et améliorent de plus en plus la vie en Afrique. La mondialisation pousse les Africains à se plonger dans les nouvelles technologies européennes pour ne pas être des restes dans l'avancée technologique de l'Occident.

## **2 - Au plan économique**

Depuis l'ère de la colonisation, l'Occident revigore son économie à partir des richesses minières et naturelles variées de l'Afrique. Jusqu'à nos jours, en dépit de l'indépendance des pays africains, la mainmise occidentale et son droit de regard sur les fluctuations économiques africaines ne cessent de faire obstacle à l'autonomie économique des pays africains.

L'indépendance économique de ces pays traduirait pour ces occidentaux, dans de telles conditions, l'affaiblissement de l'économie occidentale ; ce qu'ils ne sont pas prêts d'admettre. D'où les multiples procédés pour « freiner » le décollage économique de l'Afrique tels les dettes échelonnées à n'en plus finir que leur infligent les puissances européennes pourtant déjà si riches, les institutions financières internationales (FMI, Banque Mondiale), qui, pourtant censés être des appuis au développement des pays en voie de développement, s'imposent un droit de regard sur la gestion économique de l'Afrique et tiennent au collet les pays africains déjà si amortis par la pauvreté...

L'Afrique regorge d'un sol et d'un sous-sol très riches en ressources minières et d'une main d'œuvre paysanne abondante et très laborieuse. Les récoltes fructueuses des produits agricoles africains intéressent à un haut point le commerce international avec l'Occident. Mais ce dernier, faisant valoir ses droits de colonie sur le continent africain, en profite pour imposer ses prix sur les produits agricoles africains. Ces produits achetés bruts à des prix relativement bas, sont revendus aux mêmes Africains après transformation en produits finis à des prix exorbitants. Les pays africains ne peuvent donc bénéficier de la richesse de leur sol et de leur sous-sol qui tous profitent aux puissances coloniales plus industrialisés et donc plus équipés pour la transformation de ces matières premières.

Le manque d'industries de transformation surplace en Afrique est donc, de ce fait, une grande entrave au développement économique de l'Afrique. Le développement de la société passe aussi par l'industrialisation du pays. Or la situation socioéconomique déplorable des pays africains constitue une entorse au développement industriel de ces pays dits en voie de développement, car l'industrialisation nécessite des moyens financiers énormes, moyens dont ne disposent pas toujours les pays africains courbés sous le poids des dettes qui n'en finissent pas. Ils ne peuvent, de ce fait, transformer leurs produits bruts surplace.

Il faut cependant reconnaître que certains projets de développement sponsorisés par l'Occident n'arrivent pas à réalisation parce que les fonds sont détournés par les responsables Africains eux-mêmes, avides de cupidité et qui privilégient leurs intérêts personnels. Ceci contribue à maintenir leurs pays dans le sous-développement.

L'autre facteur du retard économique est le degré de pauvreté avancé des pays africains qui subissent une exploitation injuste et un pillage exacerbé de leurs terres alors que le poids du sous développement plie énormément leur échine. Cette situation critique et difficile dans laquelle les plonge leur économie ne peut qu'avoir des incidences énormes sur la vie sociale ; ce qui a contribué à favoriser l'exode des jeunes Africains vers les pays industrialisés qui offrent des conditions de vie et d'épanouissement meilleures qu'en Afrique. La rupture avec les racines culturelles ne peut donc être évitée.

On note cependant des efforts notoires de la part des Africains dans le sens de la prise en main de leur économie et de sa relève. Plusieurs actions sont menées telles le développement de la coopération sud-sud qui encourage l'entraide entre pays dits du sud par plusieurs opérations à l'instar de la libre circulation des biens et des personnes dans les sous régions, de l'échange des expériences entre pays africains pour promouvoir le développement industriel et commercial, la création d'un marché commun africain, la création des banques africaines régionales (BEAC, l'UEMOA, BECEAO...), celle des banques interafricaines (AFRIXIMBANK), la planification économique à l'échelle continentale.

### **3 – Au plan politique**

Nous considérons la politique ici comme l'art de la gestion de la cité. Les nombreuses revendications des étudiants, des intellectuels, et des partis d'opposition ont aboutit, aux années 90 à l'avènement du multipartisme en Afrique. Cet avènement a vu la création de plusieurs partis d'opposition qui luttèrent pour la liberté d'expression et la dénonciation des dérives du pouvoir. Le multipartisme fait place au parti unique qui a écrasé pendant longtemps le peuple. La dictature étatique est modérée et les intellectuels peuvent s'exprimer avec plus de liberté, même si l'on constate encore des oppositions brimées dans certains pays dans lesquels les dirigeants veulent toujours imposer leurs idéologies à tout le peuple, empêchant l'opposition de jouer son rôle d'arbitre politique du pays. A preuve, les emprisonnements fréquents et multiples des

journalistes et des leaders de l'opposition dans plusieurs pays africains, des manifestations politiques de l'opposition sévèrement réprimées par les forces de l'ordre qui massacrent la population pour « ramener l'ordre ». La lutte pour la libération du peuple du joug dictatorial des dirigeants et l'avancée de la démocratie en Afrique prend de plus en plus de l'ampleur malgré des lourdeurs constatées. Les hommes politiques et particulièrement certains dirigeants Africains sont manipulés généralement par l'Occident qui tient à défendre ses intérêts à travers eux. Par ailleurs, le peuple africain, en grande partie analphabète n'est pas suffisamment préparé à vivre la (écueils naturels et artificiels) démocratie tel qu'apportée par l'Occident à cause des nombreux écueils tant naturels (milieu naturel de vie défavorable : désert aride,) qu'artificiels. Par ailleurs, les dirigeants africains ont du mal à se défaire du pouvoir et des nombreux honneurs y afférant.

Pour ce qui est de l'unité entre les Africains, les appels lancés par les poètes de référence ont reçu un écho très nuancé. Ici encore, on relève l'action de l'impérialisme occidental qui n'arrête pas de trouver des voies et moyens pour empêcher une entente entre Africains et exciter leurs ardeurs égoïstes. En effet, l'égoïsme poussé des hommes politiques Africains les amène à accepter les propositions somme toute alléchantes que leur font les occidentaux en échange du pillage des ressources minières de leur sous-sol et ce, au détriment de la population qui subi, impuissante et innocente, les représailles. Ces sombres marchés conclus entre des groupes différents dans de

mêmes pays causent des guerres fratricides et ne peuvent favoriser le rapprochement de peuples.

On constate une course effrénée des intellectuels Africains et des leaders à des intérêts égoïstes au détriment du peuple. Cette attitude favorise des conflits humains qui vont jusqu'à aboutir à des guerres fratricides telles que relevées dans certains pays africains. En plus de l'égoïsme des intellectuels et des leaders Africains, un des facteurs importants de ces guerres est le manque de communication ou encore la mauvaise communication entre les intellectuels censés informer le peuple et le peuple lui-même, analphabète et/ou ignorant.

Les dirigeants des pays africains sont généralement soutenus par les puissances occidentales pour se maintenir au pouvoir. Ce soutien extérieur n'est pas gratuit : il facilite l'ingérence politique de ces puissances dans ces pays africains. Occupés qu'ils sont à négocier -si tant est qu'il faut parler de négociations- avec les occidentaux sur les problèmes politiques de leurs pays, ils n'arrivent pas à se donner un modèle d'homme africain pour une Afrique future libre et debout. Cela contribuerait pourtant à forger une génération nouvelle avec des Africains plus nationalistes, plus consciencieux, et plus constructeurs.

La main sournoise de l'Occident agit efficacement en Afrique. C'est ainsi qu'on assiste à l'effritement de la fraternité africaine qui justifie ces multiples guerres répandues sur la quasi totalité du continent africain où parfois les frères de même pays prennent les armes les uns contre les autres pour

des intérêts égoïstes, à des guerres entre pays voisins, à de génocides... L'union des pays africains pourrait, en effet, être une force sociopolitique et économique redoutable pour l'Occident. Il lui faut donc, comme le dit un adage, « diviser pour mieux régner » sur les pays africains.

Cependant, plusieurs organisations sont en œuvre pour arrêter l'effritement de la fraternité africaine et renforcer la solidarité entre frères africains afin de promouvoir un meilleur développement de l'Afrique. C'est ainsi que nous citerons entre autres les organisations régionales telles que la C.E.D.E.A.O. (Communauté des Etats de l'Afrique de l'Ouest), la C.E.M.A.C. (Communauté des Etats de l'Afrique Centrale), la S.A.D.E.C. (Communauté des Etats de l'Afrique Australe) pour ne citer que celles-là, qui multiplient des rencontres entre chefs d'Etats des pays en belligérance pour les amener à la raison et essayer de régler à l'africaine les conflits qui les divisent. D'autres organisations d'envergure internationale africaine comme l'O.U.A. (Organisation de l'Unité Africaine), devenu depuis 2003 U.A.(Union Africaine). L'O.N.U. (Organisation des Nations Unies) dont l'existence date de l'ère coloniale, continue son jeu d'arbitre, mais un arbitre qui semble avoir oublié les règles du jeu politique, favorisant plutôt les nations riches. Les Africains doivent comprendre de plus en plus qu'ils doivent arrêter de toujours recourir à l'Occident pour résoudre leurs problèmes de quelque ordre que ce soit, et qu'ils doivent plutôt se retrouver entre eux, comme sous l'arbre à palabre du village, pour éradiquer les conflits qui n'arrêtent pas de les diviser et de les freiner dans le développement de leurs pays qui accusent déjà

un retard considérable par rapport aux pays occidentaux très industrialisés.

## **Conclusion du chapitre troisième**

Les inquiétudes des poètes de référence sur les problèmes sociaux de l'Afrique à la deuxième décennie après les indépendances semblent fondées, au regard la vie sociale en Afrique aujourd'hui. Leurs objectifs, en les présentant dans leurs textes poétiques, étaient de mettre les Africains en garde contre la mauvaise pente qu'ils avaient abordée par rapport à la dégradation de leur culture traditionnelle et au développement de leurs pays, afin qu'ils se ressaisissent et sortent leur continent de l'impasse dans laquelle il s'engouffre.

Des problèmes récurrents sont relevés parmi lesquels celui de mauvaise synthèse culturelle des Africains face à la civilisation occidentale, celui de la fraternité ou de l'union entre les Africains qui a du mal à se mettre en place et qui se traduit sur le terrain par les multiples guerres fratricides observées un peu partout en Afrique ; celui de la méconnaissance de la culture africaine par les Africains ; et celui de la gestion politique des Etats africains, gestion qui laisse entrevoir l'ombre du néo-colonialisme. L'exhortation de Eno Belinga : « *Faisons de nos mains nos cœurs unis* » reste donc toujours d'actualité.

Les appels lancés par les poètes n'ont cependant pas été complètement vains. En effet, beaucoup d'efforts ont été observés de la part des Africains qui, de plus en plus, prennent conscience de leur retard socio-politico-économique par rapport aux pays développés, de la dégradation de leur culture et de l'aliénation culturelle de la jeunesse. Les jeunes sont d'ailleurs

de plus en plus initiés à la vie politique afin de se préparer à assurer la relève politique de leurs pays.

L'Afrique peut, si elle le veut, trouver en elle-même les ressources intellectuelles et morales nécessaires pour se développer. Elle doit pour cela comprendre que c'est d'abord sur elle-même qu'elle doit compter pour restaurer une néo-civilisation africaine autonome. Pour ce faire elle doit s'appuyer premièrement sur ses acquis culturels en évitant de faire le culte du passé dans le retour opéré sur ses sources ancestrales.

Par ailleurs, l'Afrique doit se battre pour éviter d'accuser un grand retard par rapport à la mondialisation, et se mettre au pas de l'évolution de l'essor technologique mondial. Ceci ne sera possible qu'en encourageant la scolarisation des jeunes, leur formation dans les écoles occidentales déjà si développées. Il faut former les jeunes afin qu'ils reviennent développer leur continent. D'où l'importance de « l'école du blanc » en dépit des désagréments culturels causés aux africains. Mais il faudrait d'abord initier les jeunes africains à leurs valeurs culturelles, leur inculquer l'importance de leur identité culturelle, qui les distinguera des autres peuples, et leur faire connaître leur histoire ; car la connaissance de notre histoire est indispensable pour établir notre personnalité et notre identité d'africains. Il s'agit pour les jeunes africains, comme le disait La Grande Royale dans L'aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane, d'« aller apprendre l'art de vaincre sans avoir raison ». Ce sont ces fils « sacrifiés » qui relèveront le défi africain car, comme l'a dit Pacéré dans Quand s'envolent les grues couronnées, « *Le*

*verdict éternel (de l'Afrique) / Appartient à ces fils »*. Ce sont eux qui seront chargés d'écrire l'histoire de l'Afrique de demain.

## CONCLUSION TROISIÈME PARTIE

Les images poétiques de nos textes de référence nous ont présenté des situations sociales des Africains à un moment donné de leur histoire. Il s'agit de la deuxième décennie après les indépendances de nos pays, période qui suit celle de leur stabilité et de leur gloire. Elles présentent les multiples problèmes auxquels sont confrontées les populations africaines : problèmes socioculturels, sociopolitiques, socioéconomiques. Ces images ne sont pas gratuites ; elles véhiculent, à travers leurs aspects formels et sémantiques, les idéologies spécifiques des poètes.

Nous avons retenu des idéologies qu'elles sont des attitudes des hommes par rapport aux mouvements sociaux qu'ils vivent, ou encore, leurs prises de positions, dans des conditions déterminées, par rapport à des situations sociales données. Ces idéologies se reflètent dans les images poétiques, à travers les représentations que les poètes se font de la société. Elles se manifestent dans les textes poétiques à travers le choix des mots utilisés, leur agencement, bref tous les éléments de l'énonciation qui permettent de représenter subjectivement la réalité objective que traduisent les images poétiques.

Le contexte social que présentent les poètes dans les images poétiques de leurs textes est surtout conséquent aux séquelles du néocolonialisme en Afrique. Les représentations des problèmes sociaux qui s'en suivent et les idéologies qu'elles véhiculent sont en fait des appels lancés par les poètes aux Africains sur les dangers que court la société africaine par rapport à la mauvaise gestion politique et socioculturelle de leurs pays.

Par ailleurs, la conscience de l'unité des africains tant prônée se met très timidement en place. Elle est freinée dans sa mise en pratique par les manipulations extérieures de l'Occident qui voient en cette union une force redoutable et un adversaire de taille dans le partenariat.

Les poètes, à travers les images qui sont leur langage de prédilection, parlent surtout des préoccupations sociales de leurs contemporains. S'ils en parlent, c'est pour leur renvoyer leur propre image sociale afin qu'ils s'y mirent, qu'ils reconnaissent leurs erreurs, qu'ils se ressaisissent et prennent le développement de leur cité en main.

Mais les images poétiques des poètes sont-elles vraiment comprises des Africains qui considèrent encore les poètes comme des rêveurs, des gens hermétiques ?

# CONCLUSION GÉNÉRALE

Imitation, représentation, expression, illustration, mode de pensée, vision subjective du monde, ... tous ces termes définissent l'image littéraire. Elle répond à un arrangement lexico-syntaxique précis. En littérature où elle se manifeste dans le langage verbal, elle se réalise à travers les sens des mots utilisés. Ces derniers acquièrent des valeurs nouvelles en fonction de la place qu'ils occupent dans la chaîne parlée et du contexte d'énonciation. Dans le langage, elle émerge du choix des mots sur l'axe paradigmatique et de leur nexus sur l'axe syntagmatique. Le mot a une place capitale en poésie, de par le rôle qu'il joue dans le langage où il peut acquérir plusieurs sens et valeurs en fonction de l'utilisation qu'en fait le poète. Il renvoie à un référent, fut-il réel ou abstrait et sert de trait d'union entre l'idée et la réalité à représenter. Il facilite ainsi la réalisation de l'image poétique. Cette image, qui est un signe, un symbole, une représentation idéogrammique, relie le lecteur à l'objet, et à l'idée, et en révèle la face cachée. Cette dernière peut être morale, spirituelle, ou mystique.

En Rhétorique elle est utilisée comme un ornement ou comme un raccourci langagier. Elle embellit alors le langage en rendant l'expression plus belle ou en rendant l'idée à exprimer plus digeste. Sa propriété de langage elliptique lui permet de transmettre un maximum d'informations à partir de peu de mots, et donc de faciliter une transmission plus rapide des messages par son jeu de représentation pictural qui se fait au niveau psychologique.

En effet, le rôle des images est fondamental dans l'expression de la pensée des poètes. En plus de leur rôle esthétique dans le langage, elles ont aussi des rôles poétiques et éthiques : elles relèvent du choix des mots et de leur agencement lexico-syntaxique qui traduit une adéquation entre les idées à transmettre et la réalité représentée ; à travers cette transe verbale, elles servent des desseins éthiques précis. De manière générale, l'image, en poésie, n'est pas le fruit d'un automatisme quelconque, mais le résultat d'une recherche parfois éreintante de la part du poète. Elle résulte de l'association d'idées faite à partir de l'observation de la réalité et des rapports analogiques ou contiguës que créent les poètes entre les faits observés et les idées qu'ils veulent traduire. De par son caractère suggestif, elle a un sens illimité dans les textes littéraires en ce qu'elle transcende le simple jeu connotatif des mots pour s'étendre aux reflets de la vie quotidienne.

Mais dans la poésie africaine, l'image revêt une autre particularité à cause du style de certains poètes tournés vers l'oralité – ce qui est le cas des poètes africains de la deuxième génération -, ou encore à cause de leur encodage symbolique. Les poètes ne cherchent pas l'image pour elle-même. Sa trop grande fréquence, -ce que Henri Hell appelle « le papillotement »-, n'est pas gratuite, ainsi que l'a expliqué Senghor en réponse à ce dernier dans sa Post face à Ethiopique<sup>175</sup>. Elle n'est pas non plus écran entre le lecteur et la réalité ; elle est la manifestation

---

<sup>175</sup> Léopold Sédar Senghor, « Ethiopiques » in Œuvre poétique, op. cit. p. 163.

poétique de la réalité. Gusine Gawdat Osman<sup>176</sup> explique que le recours du poète nègre à l'image est un signe de fidélité à sa civilisation de l'oralité qui procède du symbole. Cette civilisation, typiquement orale, fait porter son effort sur les représentations physiques de la pensée par le dessin, par l'image qui associe rêve et réalité, vie et face cachée de la vie.

La poésie nègre est une poésie à contours, contours parfois longs et complexes par lesquels se dévoile la pensée du poète. Le poète nègre, malgré l'écriture, reste rivé sur ses origines de par la pratique langagière de l'oralité qu'il utilise. C'est ce qui fait la particularité de son langage et l'hermétisme de certaines de ses images. Traduites à travers des récits fabuleux, les images des textes poétiques de référence, comme celles des textes poétiques en général, présentent des réalités sociales bien reconnaissables et sont toujours faites à dessein. Ainsi, bien qu'elles découlent de leur moi profond, les images que créent les poètes négro-africains en général sont d'une manière ou d'une autre influencées par des facteurs extérieurs qui facilitent leur réalisation à savoir l'environnement socioculturel. Elles présentent ainsi des assises fort diverses, l'écriture poétique prenant racine dans le contexte matériel et social des poètes avant d'intégrer leur tissu inventif.

Les poètes Africains présentent des spécificités liées à leur appartenance culturelle ; ce qui rend parfois certaines de leurs images incompréhensibles à toute personne étrangère à leur milieu culturel. En effet, l'accès à l'univers textuel poétique africain relève d'une certaine culture. Cet univers, l'on ne peut

---

<sup>176</sup> Gawdat Osman Gusine, *L'Afrique dans l'univers poétique de Senghor*, NEA, Dakar, 1978.

le comprendre et l'apprécier qu'en le saisissant de dedans même si, comme c'est le cas pour tous les faits de culture et voire, au plan universel, des facteurs extérieurs peuvent largement entrer en ligne de compte pour son élucidation. L'hermétisme de la plupart des poèmes africains relève non seulement de l'inspiration poétique de chaque poète, mais aussi du choix des mots utilisés parmi ceux qui se présentent à eux sur l'axe paradigmatique. La plupart des mots et des expressions utilisés constituent un code qu'il s'agit de décrypter afin d'accéder à l'essence de l'œuvre et de mettre à nu la pensée du poète. Le mot transfiguré véhicule la pensée du poète, son idéologie. Si donc l'image y paraît énigmatique, cela répond à une pression de genre et à une nécessité culturelle au sein de la société concernée.

Les images que produisent ces poètes répondent ainsi à des démarches tant analogiques que structurelles et sont fonction du type de relation entretenu avec le référent concerné. L'image est une représentation mimétique des faits réels. Elle représente des aspects de la réalité sous l'angle choisi par son auteur, cet angle pouvant être objectif ou subjectif. Elle peut ainsi servir d'outil de connaissance dans la mesure où elle sert à voir le monde et à l'interpréter. L'image a ainsi un impact considérable en psychologie parce qu'elle permet d'agir facilement sur les consciences des uns et des autres et peut influencer les comportements ou les idéologies. Mais dans le cadre de notre travail, nous nous sommes appesantis sur l'image littéraire, et particulièrement sur l'image en poésie africaine.

Les mots dans le contexte symbolique négro-africain spécifiquement, sont suggestifs. Ils présentent et représentent en même temps. Ce sont ces rapports entretenus avec la nature qui régissent la poétisation qu'ils veulent faire du référent concerné. Dans le langage poétique, la poétisation se fait par le biais des mots. Ce sont eux qui sont chargés, de par leur nature et leur structure, de renvoyer l'image ou l'idée que l'esprit a observée et que le poète veut reproduire de façon analogique, contiguë ou symbolique. Tout dépend du degré de l'encodage choisi par le poète.

La création des images poétiques est conditionnée par des prédispositions tant internes qu'externes du poète. Elles reflètent ses convictions personnelles, la vision qu'il a de la société dans laquelle il vit, de celle qu'il a du monde et des problèmes socio-politico-économiques qui l'entourent. Il faut relever que, en même temps que l'image exprime la subjectivité propre au poète, elle exprime aussi sa réalité extérieure, réalité rendue poétique par la vision qu'il a du monde, par le regard qu'il porte sur le réel et par sa façon de le signifier. Un poème est une œuvre de l'esprit et comme tel, il reflète une réalité sociale.

Ainsi, au-delà des aspects esthétiques et ludiques, l'image en poésie est un outil de communication pour les poètes. Langage par excellence des poètes, elle vise à l'interprétation de couches de l'expérience humaine, sociale et psychologique par des désignations obliques telles que les formes métaphoriques ou symboliques. Elle est un idéal subjectif de la société. Elle révèle en cela le côté social de la poésie. Le poète a un rôle

social très important. Si les poètes représentent un « état social », leurs poèmes doivent être le reflet des préoccupations immédiates de leurs concitoyens. Il s'agit, dans le cadre de notre travail, de certaines réalités sociales africaines que les poètes du corpus veulent mettre en exergue.

Nous avons donc affaire ici au rôle didactique des images poétiques. La question est de savoir comment s'opère la médiation entre l'image poétique et les réalités sociales de l'Afrique. Autrement dit, comment les images des poètes de la deuxième génération servent les idéologies sociales.

L'idéologie est un fait social qui se coule dans les mots par lesquels elle révèle la société. Les idéologies traduites dans les textes à travers les images présentées donnent de connaître les problèmes sociaux de l'Afrique au lendemain des indépendances et les prises de position des poètes par rapport à ces problèmes. Il s'agit pour eux, en tant que défenseurs du peuple opprimé et éveilleurs de conscience, de soulever les problèmes socioculturels et politiques de l'Afrique, de mettre le peuple en face de ses responsabilités afin qu'il prenne son destin en main.

En tant que membres d'une société, les poètes vivent au quotidien les réalités sociales, politiques, culturelles et idéologiques de leur société. Plusieurs aspects de la vie sociale africaine sont représentés à travers les différents aspects thématiques abordés par les images poétiques et les traitements qui leur sont accordés. Elles traduisent d'une manière ou d'une autre une situation quelconque relative au vécu quotidien du peuple Africain. Les idéologies présentées dans les textes de

référence font mention des problèmes des pays africains au lendemain des indépendances, et particulièrement, ceux de l'Afrique à la deuxième décennie après les indépendances : problèmes sociopolitiques, socioéconomiques, socioculturels. En effet, avec le néocolonialisme, on assiste à une dégradation tant culturelle que sociale de l'Afrique : l'exploitation abusive des matières premières et le pillage exacerbé des ressources minières et agricoles des pays africains par les pays colonisateurs plongent le peuple Africain dans une grande pauvreté. Sur un autre plan, les dirigeants Africains se font complices des pays colonisateurs dans la « destruction » du patrimoine économique et culturel africain, laissant le peuple dans la misère. Par ailleurs, le contact entre la civilisation occidentale et la civilisation africaine a eu un impact néfaste sur la culture africaine qui s'est dégradée considérablement ; ce qui conduit les Africains dans une situation de perte de repères identitaires et culturels, le brassage culturel ayant été mal négocié.

Il est question pour les poètes Africains du corpus, à travers les images poétiques qui révèlent les problèmes de l'Afrique à la deuxième décennie après les indépendances, d'interpeller les Africains sur la construction de la nouvelle société africaine qui se fera, en corrigeant les erreurs des aînés et en se basant sur une synthèse de civilisation qui valorise les acquis culturels positifs. Il revient donc à chaque Africain, à chaque génération d'Africains de forger, jour après jour, cette néo-culture née du brassage culturel. Il ne s'agit donc plus de chanter la négritude, mais d'agir ; il ne s'agit pas non plus de se

lamenté sur un paradis perdu, ni de célébrer nos valeurs, mais de transformer notre propre moi afin d'y trouver des raisons d'espérer.

L'Afrique regorge en elle-même les capacités de se relever. La seule chose qui lui manque est la volonté. La renaissance du continent africain exigera des africains et de leurs partenaires un effort exceptionnel de dépassement et de reconversion. Senghor posait comme préalable et fondement à l'unité africaine « la prise de conscience et l'africanité ». Il ne s'agit pas de tourner dos au modernisme, ce qui est impossible, le modernisme étant une donnée incontournable de développement, mais plutôt de prendre appui sur les acquis culturels africains sur lesquels greffer les apports occidentaux, de manière à se les approprier. Il faut aussi reconnaître que la civilisation occidentale n'a pas fait que détruire la culture africaine ; elle a simultanément apporté beaucoup d'aspects positifs tels l'ouverture aux cultures étrangères par l'école et les échanges de développement industriel et infrastructurel des pays africains, le développement intellectuel, etc.

Ainsi, l'image dans la poésie africaine de la deuxième génération est, comme toutes les images poétiques, un élément capital du langage des poètes par lequel ils s'expriment, par lequel ils parlent à leurs contemporains, à leurs frères de race ou de classe, gens d'une même époque, d'une même collectivité, qui vivent les mêmes événements, les mêmes situations sociopolitiques. Elle va donc au-delà de la danse des mots et au-delà de la figuration pour atteindre une valeur éthique, un rôle didactique de par les idéologies qu'elle véhicule.



# BIBLIOGRAPHIE

## I – CORPUS

- BELINGA ENO**                    La prophétie de Joal, Editions CLE,  
**Samuel Martin**                    Yaoundé, 1975, 61p.
- PACERE TITINGA**                Quand s’envolent les grues couronnées,  
**Frédéric**                            Fondation Pacéré, Ouagadougou, 1993,  
66p.
- ZADI ZAOUROU**                Césarienne (Fer de lance II), CEDA ?  
**Bernard**                            Abidjan, 1984, 164p.



**de langue française**, NEA, Abidjan, 1984,  
134p.

**GAUDAT Osman** **L'Afrique dans l'univers poétique de Senghor**  
**Gusine** NEA, Dakar, 1978, 274p.

**HAUSSER Michel** **Pour une poétique de la négritude**, Editions  
Nouvelles du Sud, T1, 406p., T2 503p., 1992

**JANHEINZ Jahn** **Muntu**, Seuil, Paris, 1961, 302 p.

**KESTELOOT Lylian** - **Comprendre les poèmes de Senghor**,  
Editions Saint-Paul, Paris, 1986, 143p.

- **La poésie traditionnelle**, Nathan, Paris, 1971,  
63p.

- **Les écrivains Noirs de langue française :  
naissance d'une littérature**, Editions de  
l'Université de Bruxelles, 1977

**MAKOUTA** - **Introduction à la littérature Noire**, éd. Clé,  
**MBOUKOU Jean-** Yaoundé, 1970, 140p.

**Pierre**

- **Les grands traits de la poésie négro-  
africaine**, NEA, Abidjan, 1965, 347p.

**MATESO Locha** **La littérature africaine et sa critique**, ACCT,

Paris, 1986, 400p.

**MAUNICK Edouard** **Itinéraire et contacts de culture,**  
L'Harmattan/ CRI, Paris, 1992, 206p.

**MVENG Engelbert** - « Introduction à l'herméneutique négro-africaine », Colloque de Yaoundé sur la critique africaine, Présence Africaine, Paris, 1973.

- **L'art d'Afrique Noire. Liturgie cosmique et langage religieux,** Clé, Yaoundé, 1974, 158p.

- **Structures fondamentales de l'art négro-africain. La symbolique,** Présence Africaine, Paris, 1964.

**NESPOULOS-NEUVILLE Josiane** **Léopold Sédar Senghor, de la tradition à l'universalisme,** Seuil, Paris, 1988.

**NGAL Georges** **Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie,** Présence africaine, Paris, 1994, 328p.

**NGANDU-NKASHAMA Pius** - **Comprendre la littérature africaine écrite,** Editions Saint-Paul, 1979' 127p.

**SENGHOR Léopold Sédar** - **La poésie de l'action, conversation avec Mohamed Aziza,** Point, Stock, 1980.

- **Liberté I, Négritude et Humanisme**, Seuil, Paris, 1964, 144p.

- **Négritude, Arabisme et Francité. Réflexion sur le problème de la culture**, édition Dar Al-Kitab allubnani, Beyrouth, 1967, 182p.

**YEPRI Léon**

**Titinga Frédéric Pacéré, le tambour de l'Afrique poétique**, L'Harmattan, Paris, 1999, 378p.

**ZADI ZAOUROU  
Bernard**

**Césaire entre deux cultures**, NEA, Abidjan-Dakar, 1978, 249p.

**ZAHAN Dominique**

**La dialectique du verbe chez les Bambara**, Mouton, Paris-Haye, 1963.

### III – OUVRAGES DE LINGUISTIQUE

#### 1 - Sur la poétique

- ARISTOTE** La poétique, éd. Belles Lettres pour la traduction des extraits de Platon et d'Aristote, Librairie Générale française, Paris, Seuil, 1990, 216p.
- BACHELARD Gaston** - La poétique de l'espace, PUF, Paris, 1981, 214p.
- L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière, Librairie José Corti, 1942, Edition de Mars 1993, 221p.
- BARTHES Roland** Le degré zéro de l'écriture, Seuil, Paris, 1972, 187p.
- Le plaisir du texte, Seuil, Paris, 1973, 105p.
- COHEN Jean** Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1966, 218p.
- FONTANIER Pierre** Figures du discours, Flammarion, Paris, 1968, 505p.1
- GLISSANT Edouard** L'intérieur poétique, Seuil, Paris, 1969, 252p.

- GREIMAS Algirdas** Essais de sémiotique poétique, Larousse, Paris, 1972, 239p.
- HJELMSLEV Louis** Prolégomènes à une théorie du langage, Minuit, Paris, 1971, 231p.
- JAKOBSON Roman** Questions de poétiques, Seuil, Paris, 1973.
- KRISTEVA Julia** La révolution du langage poétique, Seuil, Paris, 1974, 646p.
- MESCHONNIC Henri** Pour la poétique I , Gallimard, Paris, 1970, 179p.
- RIGOLOT François** «Le poétique et l'anaphorique» in Sémantique de la poésie, Seuil, Paris, 1979, 183p.
- TODOROV Tzvetan** Poétique: qu'est-ce que le structuralisme? Seuil, Paris, 1973, 112p.

## 2 – Sur la linguistique générale

- AUERBACH Eric** Mimésis, la représentation de la réalité, Gallimard, Paris, 1978.
- AUSTIN Jean-Louis** Quand dire c'est faire, Seuil, Paris, 1970.

- BENVENISTE Emile** Problèmes de linguistique Générale, Gallimard, Paris, 1966, 356p.
- CHOMSKY Noam** Langue, linguistique, politique, Flammarion, Château, 1977, 210p.
- DUCROT Oswald** Les mots du discours, Minuit, Paris, 1973.
- GENETTE Gérard** Figures I, Seuil, Paris, 1966, 265p.
- Figures II, Seuil, Paris, 1972.
- JAKOBSON Roman** Essais de linguistique générale. Rapports internes et externes de langage, Minuit, Paris, 1973., 317p.
- JAKOBSON Roman** Essais de linguistique générale, Minuit, Paris, 1986/1963, 255p.
- JOUBERT Jean-Louis** La poésie, Armand Colin, Paris, 1998, 165p.
- MARTINET André** Eléments de linguistique générale, Armand Colin, Paris, 1986, 221p.
- SAUSSURE** Cours de linguistique générale, Payot, Paris,

Ferdinand de 1969, 331p.

**3 – Sur la stylistique et la rhétorique**

**BACKRY Patrick** **Les figures de style**, Belin, Paris, 1966, 335p.

**BALLY Charles** **Traité de stylistique française**, Klincksieck, Paris, 1951.

**CRESSOT Marcel** **Le style et ses techniques**, PUF, Paris, 1966, 323p.

**DELOFFRE Frédéric** **Stylistique et poétique françaises**, SEDES, Paris, 1970, 214p.

**FROMILHAGUE Catherine,** **Introduction à l'analyse stylistique**, 2<sup>e</sup> édition, Dunod, Paris, 1996, 270p.

**SANCIER-CHATEAU Anne**

**GARDES-TAMINE Joëlle** **Stylistique**, Cursus, Armand-Colin, Paris, 1992,

**Groupe U** - **Rhétorique de la poésie**, Seuil, Paris, 1990.

- **Pour une rhétorique de l'image**, Seuil, Paris,

1992.

- GUIRAUD Pierre et KUENTZ Pierre** **La stylistique**, Klincksieck, Paris, 1975, 327p.
- HENRY Albert, KUENTZ Pierre** **Métonymie et métaphore**, Klincksieck, Paris, 1971, 160p.
- MOLINIE Georges** - **Éléments de stylistique française**, PUF, Paris, 1997, 213p.
- **La stylistique**, PUF, Paris, 1977, 211p.
- **La stylistique**, QSJ n° 646, Paris, 1989, 127p.
- MOREAU François** **L'image littéraire**, SEDES, Paris, 1982, 104 p.
- MOREL Mary-Annick, PETIOT Genevieve, ELUERD Roland** **La stylistique aux concours**, Champion, Paris, 1972., 300 p.
- RICOEUR Paul** **La métaphore vive**, Seuil, Paris, 1975, 411p.
- RIFFATERRE Michel** **Essais de stylistique structurale**, Flammarion, Paris, 1971, 365p.

#### IV – OUVRAGE SUR LA SEMANTIQUE ET LA SYMBOLIQUE

- ALLEAU René** - La science des symboles, Ed. Payot, Paris, 1982, 298p.
- De la nature des symboles, Flammarion, Paris, 1958.
- BENOIST Luc** Signe, symboles et mythes, QSJ n° 1605, Paris, 1979.
- CHOMSKY Noam** Essais sur la forme et le sens, Seuil, Paris, 1980, 278p.
- GREIMAS Algirdas** - Du sens. Essais de sémiotique, Seuil, Paris, 1970, 314p.
- Essais de sémiotique poétique, Point, Larousse, Paris, 1972.
- GUERN Michel Le** Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Larousse, Paris, 1973, 125p.
- MECZ TAMBA Irène** - La sémantique, QSJ, PUF, Paris, 1988, 127p.
- Le sens figuré, PUF, Paris, 1981.

- MICHEL Pierre**      Les grands écrivains français par la dissertation. XIXe siècle. La poésie symboliste des précurseurs à Baudelaire, Coll. Littérature, Ed. Foucher, Paris, 1931, 63 p.
- MIRCEA Eliade**      Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux, Gallimard, Paris, 1952.
- RIFFATERRE Michel** Sémiotique de la poésie, Seuil, Paris, 1983.
- TODOROV Tzvetan** Symbolisme et interprétation, Seuil, Paris, 1978, 165p.
- TODOROV Tzvetan** Théories du symbole, Seuil, Paris, 1985, 375p.

## V – ŒUVRES CRITIQUES ET OUVRAGES DIVERS<sup>177</sup>

- ARABYAN Marc**      Lire l'image, L' Harmattan, Paris, 2000. 115p.
- ARVON Henri**      L'esthétique marxiste, PUF, Paris, 1970, 110p.
- AUERBACH Eric**      Mimésis, la représentation de la réalité, Gallimard, Paris, 1968.

---

<sup>177</sup> Nous avons regroupé dans cette rubrique des ouvrages que nous ne pouvions pas classer dans les autres rubriques de notre bibliographie mais dont la contribution nous a été d'une grande importance dans nos recherches.

- AUSTIN Jean-Louis** Quand dire c'est faire, Seuil, Paris, 1970.
- BRETON André** Manifestes du surréalisme, Pauvert, Paris, 1962, 188p.
- CORMIER Jean** Che Guevara Compagnon de révolution, Gallimard, Italie, 1996, 143p.
- DUPRIEZ Bernard** Gradus, Les procédés littéraires, 10/18, Union générale d'Édition, 1995, 340p.
- ESCARPIT Robert** Le littéraire et le social, Flammarion, Paris, 1970.
- EYINGA Abel** L'U.P.C. une révolution manquée ?, Coll. Afrique contemporaine, Editions Chaka, Paris, 1991, 191p.
- HABSBURG Otto de)** Européens et africains L'entente nécessaire, Hachette, Paris, 1963, 286p.
- HAYAKAWA (S.I)** On pense avec les mots, traduit de l'anglais par Geneviève Brailon Zende, France-empire, Paris, 1986, 223p.
- JOLY Martine** Introduction à l'analyse de l'image, Nathan Université, 2001, 128p.

- KI-ZERBO Joseph**     **Histoire de l’Afrique Noire d’hier à demain,**  
Hatier, Paris, 1978, 731p.
- LALANDE Paul**     **DANTE, Le prophète d’un monde uni,** Ed.  
**Alexis**     Jacques Grancher, Coll. Les grands destins de  
l’ésotérisme, 1996, 183 p.
- MAUGENEST Denis**     **L’idéologie et les idéologies,** Coll. Comprendre  
N°1, Editions du CERAP, 2004, 63P.
- PREVOST Claude**     **Littérature, politique, idéologie,** Editions  
Sociales, Paris, 1973.
- ROBIN Régine**     **Histoire et linguistique,** Armand Colin, Paris,  
1973, 308p.
- SARTRE Jean-Paul**     **Qu’est-ce que la littérature?,** Gallimard, Paris,  
1990, 307p.
- STALINE**     **Le matérialisme dialectique et le**  
**matérialisme historique,** Editions Norman,  
Béthune, Paris, 1971.
- WELLEK René,**     **La théorie littéraire,** Seuil, Paris, 1971, 398p.  
**WARREN Austin**
- ZISS Avner**     **Eléments d’esthétique marxiste,** Edition du

progrès, Moscou, 1977, 303p.

## V – ACTES DE COLLOQUES, ET ARTICLES DE REVUES DIVERSES

### 1 – Actes de colloques

- ABDELAZIZ Chébil** « Les fondements de la création poétique en Tunisie : les traits généraux de la littérature tunisienne des années 90 », in **Regards sur la littérature tunisienne**, Bulzoni Editore, Roma, 1997, 239p.
- ALMEIDA (Fernando d')** «Masques nègres» ou la quête de la lumière d'Eno Belinga, in **l'Afrique littéraire et artistique**, n° 51, 1<sup>er</sup> trimestre, Paris, 1979.
- AMEGBLEAME Agbeko** «La poésie Ewé: structure formelle et contenu», in **Revue de la littérature et d'esthétique négro-africaine** n° 3, ILENA, Abidjan, NEA, 1981.
- BASSITCHE Adrien** « L'image dans le processus de transmission des connaissances », Enquête, Revue scientifique de la faculté des lettres, arts et sciences humaines, PUCI, N°2, Juin 1998, pp. 33-42, 208p.

- BELINGA ENO** « Négritude et science », Communication au séminaire sur la Négritude de l'Union Progressiste Sénégalaise (UPS), Dakar, 12-17 Avril 1971, Yaoundé, 1971, 23p.
- Samuel Martin**
- CAILLER** « Bernard Zadi Zaourou, Césaire entre deux cultures: problèmes théoriques de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui », **Cahiers Césairiens**,4, 1980.
- Bernadette**
- Christiane NDIAYE, Josias SEMUJANGA** **De paroles en figures. Essais sur les littératures africaines.** Réunis et présentés par Christiane Ndiaye et Josias Semujanga, L'Harmattan, Montréal, 1966.
- FAME NDONGO** « Eno Belinga, une oeuvre jaillie des profondeurs du peuple et du terroir africains », in Cameroon Tribune, 16 Décembre 1974.
- FONTAINE Jean** « La poésie tunisienne en français », in **Regards sur la littérature tunisienne**, Bulzoni Editore, Roma, 1997, 239p.
- MVENG Engelbert** «Introduction à l'herméneutique négro-africain», Colloque de Yaoundé sur la critique africaine, Présence africaine, Paris, 1973.
- N'DA Pierre** « Ce que les mots veulent dire ». Réflexion sur les

notions d'oralité, de tradition orale, de littérature orale, d'oraliture et d'orature, Enquête, Revue scientifique de lettres, des arts et sciences humaines, EDUCI, N° 6, 2000, pp. 149-163, 181p.

**SENGHOR Léopold**  
**Sédar**

«Comme les lamantins vont boire à la source», in Poèmes, Seuil, Paris, 1990, pp155-158, 430p.

**SERY Z. Bailly**

« A propos de la revalorisation actuelle de la forme chez les critiques africaines », in Revue de littérature et d'esthétique négro-africaine n°3, ILENA, Abidjan, NEA, 1981.

**ZADI ZAOUROU**  
**Bernard**

- « Aventure du mot et quête de l'universaliste dans l'œuvre d'Aimé Césaire» in Revue Œuvres critiques XIX, 2.

- La métaphore dans Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire, coll. Girafe, Revue ILENA, NEA, Abidjan, 1972.

- « Littérature et dialectique : une application du matérialisme dialectique à l'étude de la poésie », Enquête, Revue scientifique de lettres, arts et sciences humaines, EDUCI, N°9, 2002, pp 127-142, 162p.

## VI – MEMOIRES ET THESES

- ABOUBAKAR Ganougo** L'image métaphorique dans la poésie négro-africaine de la deuxième génération. Etude de cas. Mémoire, Université d'Abidjan, 1998.
- AFANKOE Yannick Olivier** Rendement sémantique de l'image dans d'Eclairs et de foudre de Jean-Marie Adiaffi. Exemple de la métaphore et de la comparaison, Mémoire, Université d'Abidjan, 1988.
- ATSAIN Ncho** Tradition orale et poésie négro-africaine d'expression française. Etude de cas. Thèse de 3è cycle, Université d'Abidjan, 1989.
- GAUTIER Michel** Les équations du langage poétique, Thèse Université de Strasbourg II, 1972, Service de reproduction des thèses, Université de Lille, 1973, 617 pages.
- IPOU Ludovic** Etude de la fonction initiatique du langage symbolique dans d'Eclairs et de foudre de Jean-Marie Adiaffi, Mémoire, Université d'Abidjan, 1996.
- KADIO Kablan** Le langage poétique à travers Les matins

**blafards de Joseph Anouma**, Mémoire, Université d'Abidjan.

**KOFFI Léon** **Traditions orales et formes d'expression littéraire. T1 (Etude comparative de trois poèmes africains d'expression française)**, Thèse de Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Strasbourg II, 1986, 274p.

**KOFFI Loukou Fulbert** **La fonction initiatique comme fondement de la parole poétique dans Césarienne de Zadi Zaourou**, Mémoire, Université d'Abidjan, 1998.

**N'TCHO Abbré** **Etude de l'image dans Kaïdara de Hampaté Bâ**, Mémoire, Université d'Abidjan, 1995.

**SORO Gabriel** **Jean Paulhan, Tristan Tzara et le poème nègre : un aspect du dialogue littéraire entre l'avant-garde française (XIX- XX e S) et les arts primitifs**, Thèse pour le Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1983, 282p.

**ZADI Zaourou** **La parole poétique dans la poésie africaine. Domaine de l'Afrique de l'Ouest francophone T1**, Université de Strasbourg, 1981, 476p.

## VII – ANTHOLOGIES ET DICTIONNAIRES

- AQUIEM Michèle et  
MOLINIE Georges**      **Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique**,  
Librairie Générale Française, Paris, 1996,  
757p.
- BREYTEN  
BREYTENBACH**      **Anthologie universelle de poésie anti-  
apartheid**, Editions Maguilen, Dakar, 2<sup>e</sup>  
édition, 1991, 472p.
- Collectif :**  
**« Association des  
écrivains d’Afrique  
centrale »**      **Anthologie universelle de poésie anti-  
apartheid**, Editions MAGUILEN, 2<sup>e</sup> édition,  
1991, 472p.
- Collectif**      **La littérature négro-africaine**, Théma,  
Anthologie, Hâtier, Paris, 1973, 158p.
- DAKEYO Paul**      **Poèmes de demain. Anthologie de la poésie  
camerounaise d’expression française**,  
Edition Silex, Paris, 1982, 286p.
- DUBOIS Jean  
et al.**      **Dictionnaire de linguistique**, Larousse, Paris,  
1991, 516p.
- DUBOIS Jean**      **Larousse de la langue française**, Lexis,  
Larousse, Paris, 1977, 2013p.

et al.

- DUCROT Oswald et TODOROV Tzvetan** Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972, 453p.
- DUPRIEZ Bernard** Gradus, les procédés littéraires, 10/18, Union Générale d'Éditions, 1995, 540p.
- HOUIS Maurice** Anthologie linguistique de l'Afrique noire, Paris, PUF, 1971, 232p.
- KESTELOOT Lylian**
- Anthologie négro-africaine : panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs au XX<sup>e</sup> siècle, Verviers, Marabout Université, 1978, 555p.
  - Anthologie négro-africaine, Verviers, Marabout Université, 1976, 426p.
  - Mémento de la littérature Africaine et Antillaise, Histoire œuvres et auteurs, Classiques africains, Versailles, 1995, 61p.
- MATESO Locha** Anthologie de la poésie d'Afrique Noire d'expression française, Hatier, Paris, 1981. 1987, (191p.)
- MAXENCE Jean-Luc** Anthologie de la poésie mystique

- contemporaine**, Presse de Renaissance, Paris, 1999, 441p.
- MOLINIE Georges et MAZALEYRAT Jean** **Vocabulaire de la stylistique**, PUF, Paris, 1974, 379p.
- MORIER Henri** **Dictionnaire de poétique et de Rhétorique**, PUF, 1<sup>ère</sup> édition, Paris, 1961, 181p.
- MOUNIN Georges** **Dictionnaire de la linguistique**, PUF, Paris, 1974, 340p.
- PAUL Robert et REY Alain** **Le grand Robert de la langue française, Dictionnaire alphabétique de la langue française**, 2<sup>e</sup> édition, Tome 5, Coll. Robert, Paris, 1987, 1055p.
- ROMBAUT Marc** **La poésie négro-africaine d'expression française**, Seghers, Paris, 1976, 333p.
- SENGHOR Sédar Léopold** **Anthologie de la nouvelle poésie nègre et Malgache de langue française (précédée de Orphée noir)**, PUF, Paris, 1969, 277p.
- VAILLANT Florence** **Poètes noirs d'Afrique du sud**, Présence Africaine, Paris, 1975, 190p.

# TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE.....</b>	<b>2</b>
<b>Première partie .....</b>	<b>16</b>
<b>Prolégomènes à l'étude de l'image dans la poésie négro- africaine.....</b>	<b>17</b>
<b>CHAPITRE PREMIER : ÉLUCIDATION DU CONCEPT D'IMAGE... 21</b>	<b>21</b>
<b>I – Généralités sur l'image.....</b>	<b>22</b>
1 - Approche définitionnelle .....	23
2 - Image et formes de présentation.....	25
a) Image picturale .....	25
b) Image psychologique .....	27
c) Image verbale .....	29
<b>II -Image et authenticité dans la représentation de la réalité... 33</b>	<b>33</b>
1- Les images naturelles ou images objectives.....	35
2 – Les images artistiques ou images subjectives .....	36
<b>III- Influence psychologique des images..... 39</b>	<b>39</b>
1 – Aspect esthétique de l'image .....	40
2 – Aspect didactique des images .....	41
<b>Conclusion chapitre .....</b>	<b>45</b>
<b>CHAPITRE DEUXIÈME : L'IMAGE LITTÉRAIRE .....</b>	<b>46</b>
<b>I – Problèmes terminologiques .....</b>	<b>47</b>
1 – Définition générale .....	48
2 – Différentes acceptions de l'image littéraire. ....	51
a) acception rhétorique.....	51
b) acception stylistique.....	56

3 - Conditionnalités de l'existence des images en littérature.....	58
<b>II – Mode de fonctionnement de l'image littéraire.....</b>	<b>61</b>
1 – Fonctionnement de l'image littéraire.....	62
2 – Mécanisme de l'image poétique .....	63
3 – L'image littéraire, une création linguistique .....	71
4 - Le mot poétique et la question du sens.....	77
<b>III – Typologie des images littéraires.....</b>	<b>82</b>
1- Les images issues du principe d'analogie.....	83
a) La comparaison .....	84
b) La métaphore .....	86
2- Les images issues du principe de contiguïté .....	96
a) La métonymie .....	96
b) La synecdoque .....	98
<b>IV - L'image et la création poétique.....</b>	<b>100</b>
1 – L'image poétique, une création d'inspiration.....	100
2 – La question de l'imagination dans la création de l'image poétique.....	103
<b>Conclusion chapitre .....</b>	<b>108</b>

**CHAPITRE TROISIÈME : PROBLÉMATIQUE DE L'IMAGE DANS  
LA POÉSIE NÉGRO-AFRICAINE DE LA DEUXIÈME  
GÉNÉRATION .....**

<b>I - Paramètres socioculturels qui influencent la création des images négro-africaines.....</b>	<b>112</b>
1 - Le problème culturel des poètes africains modernes ....	113
2 - La conception africaine de l'univers environnant.....	116
3 – Le traitement accordé au mot dans la tradition orale africaine .....	124
4 – L'influence du langage poétique traditionnel africain..	130
<b>II- Les poètes Africains et la poétisation du référent.....</b>	<b>134</b>
1 – La nomination par utilisation de termes propres au	

milieu culturel comme forme de poétisation du référent.	136
<b>2 - L'agglutination comme forme de poétisation du référent.</b>	<b>138</b>
<b>3 - La périphrase comme forme de poétisation du référent...</b>	<b>141</b>
<b>4 - L'identification comme forme de poétisation du référent..</b>	<b>142</b>
<b>a) l'identification métaphorique.....</b>	<b>144</b>
<b>b) l'identification symbolique.....</b>	<b>146</b>
<b>Conclusion chapitre.....</b>	<b>149</b>
<b>Conclusion première partie .....</b>	<b>151</b>
<i>Deuxième partie .....</i>	<i>155</i>
<i>Etude analytique des images des œuvres du corpus .....</i>	<i>156</i>
<b>CHAPITRE PREMIER : PROFIL STYLISTIQUE DES TROIS</b>	
<b>AUTEURS DE RÉFÉRENCE ET DE LEURS ŒUVRES : ÉTUDE A</b>	
<b>PARTIR DU RELEVÉ QUANTITATIF DES IMAGES.....</b>	<b>159</b>
<b>I – Analyse quantitative des images du corpus .....</b>	<b>161</b>
<b>1 – Analyse quantitative des images dans <u>La prophétie de</u></b>	
<u><b>Joal</b> .....</u>	<b>162</b>
<b>a) Nature des images .....</b>	<b>162</b>
<b>b) Sources d'inspiration.....</b>	<b>163</b>
<b>2 - Analyse quantitative des images dans <u>Les grues</u> .....</b>	<b>165</b>
<b>a) Nature des images .....</b>	<b>165</b>
<b>b) Sources d'inspiration .....</b>	<b>167</b>
<b>3 – Analyse des images dans <u>Fer de lance II</u> .....</b>	<b>169</b>
<b>a) Nature des images .....</b>	<b>169</b>
<b>b) Sources d'inspiration .....</b>	<b>173</b>
<b>4 – Tableaux récapitulatifs .....</b>	<b>177</b>
<b>II – Analyse structurale des images du corpus .....</b>	<b>181</b>
<b>1 - Les images simples .....</b>	<b>182</b>
<b>a - Les images à structures métonymiques et</b>	
<b>synecdochiques .....</b>	<b>182</b>

<b>b</b> - Les images à structures comparatives .....	184
<b>c</b> - Les images métaphoriques .....	188
i) Les métaphores nominales .....	189
ii) Les métaphores verbales .....	196
<b>iii</b> ) Les métaphores adjectivales .....	199
<b>II - Les images complexes .....</b>	<b>201</b>
<b>1</b> - Les images mixtes (métaphores et comparaisons .....	202
<b>2</b> - Les métaphores métonymiques et synecdochiques.....	208
<b>3</b> - les symboles .....	211
<b>Conclusion chapitre .....</b>	<b>213</b>
<b>CHAPITRE DEUXIÈME : THÉORIES ET APPROCHES DES</b>	
<b>IMAGES SYMBOLIQUES DU CORPUS.....</b>	<b>215</b>
<b>I - Analyse théorique du symbole.....</b>	<b>216</b>
<b>1</b> - Essai de définition du symbole.....	216
<b>a)</b> Le symbole littéraire.....	217
<b>b)</b> Le symbole, un signe figuratif.....	222
<b>c)</b> Le symbole, une donnée culturelle.....	226
<b>2</b> - Quelques réflexions de critiques littéraires sur la notion de symbole.....	228
<b>II - Le symbole et l'encodage symbolique.....</b>	<b>231</b>
<b>1</b> - Qu'est-ce que la symbolisation ? .....	232
<b>2</b> - Les formes de symbolisation .....	233
a) Les formes métaphoriques .....	233
<b>b)</b> Les formes allusives .....	233
<b>c)</b> Les formes anagogiques .....	234
<b>III - Repérage et interprétation du symbole dans un texte</b>	
<b>littéraire. ....</b>	<b>234</b>
<b>1</b> - Identification du symbole dans un texte .....	235
<b>2</b> - Méthode interprétative du symbole dans un texte .....	235

<b>IV - Méthodes d'approche analytique des symboles .....</b>	<b>244</b>
1 – La théorie de l'exégèse biblique .....	245
a) La théorie de Saint Augustin.....	246
b) L'opinion de Dante.....	248
2 – La théorie de la fonction initiatique du langage poétique proposée par Zadi Zaourou.....	249
a)- La théorie de Zadi Zaourou.....	251
3 – La théorie de la pensée imageante de Cauvin.....	255
<b>Conclusion chapitre deuxième .....</b>	<b>259</b>
<b>CHAPITRE TROISIÈME : ANALYSE STYLISTIQUE DES SYMBOLES DU CORPUS .....</b>	<b>261</b>
<b>I – Les symboles métaphoriques .....</b>	<b>262</b>
1 - Le noyau symbolique « fer de lance » dans <u>Fer de lance II</u> ...	263
2 – Le macro symbole « Joal » dans <u>La prophétie de Joal</u> .....	272
<b>II – Les symboles allusifs.....</b>	<b>283</b>
1- Allusions historiques.....	284
a) L'image de la crucifixion à Pretoria dans <u>Fer de lance II</u> .....	284
2 – Allusion culturelle .....	288
a) le Masque dans <u>Quand s'envolent les grues             couronnées</u> .....	288
<b>III – Les symboles anagogiques.....</b>	<b>292</b>
1- L'envol des grues couronnées dans <u>Quand s'envolent         les grues couronnées</u> .....	294
2 – Les talents dans <u>La prophétie de Joal</u> .....	315
<b>Conclusion chapitre troisième.....</b>	<b>329</b>
<b>Conclusion deuxième partie .....</b>	<b>330</b>

<b>Troisième partie .....</b>	<b>333</b>
<b>Portée sémantique et idéologique des images du corpus.....</b>	<b>334</b>

**CHAPITRE PREMIER : PROBLÈMES GÉNÉRAUX DU RAPPORT**

**DES TEXTES LITTÉRAIRES AUX IDÉOLOGIES..... 338**

**I – Textes littéraires et idéologies ..... 339**

**1 – Le concept d'idéologie ..... 339**

**a) Qu'est-ce que l'idéologie ? ..... 339**

**b) Quelques opinions des penseurs sur le concept  
d'idéologie..... 343**

**2 – Les différentes formes d'idéologies ..... 348**

**a) Le nationalisme..... 348**

**b) Le libéralisme. .... 349**

**c) Le socialisme..... 350**

**d) Le communisme ..... 351**

**II - Le rapport des idéologies aux images des textes**

**Littéraires ..... 353**

**1 – La critique littéraire et les idéologies ..... 354**

**2 - Méthode critique d'analyse des idéologies dans les  
textes littéraires..... 356**

**III – Influence idéologique du contexte sur les œuvres du**

**corpus..... 363**

**1 – Contexte sociopolitique de création des œuvres du  
corpus ..... 364**

**a) la situation sociopolitique. .... 364**

**b) les mouvements politiques..... 366**

**c) Le combat culturel de la négritude..... 368**

**d) Les mouvements des étudiants Africains..... 369**

**e) Répercussions de mouvements sociaux sur la  
littérature..... 372**

2 – Influence idéologique du contexte sociopolitique sur les poètes de référence.....	375
a) chez Eno Belinga .....	376
b) chez Pacéré Titinga .....	378
c) chez Zadi Zaourou .....	379
<b>Conclusion chapitre premier .....</b>	<b>382</b>

## **CHAPITRE DEUXIÈME : DE L'IDÉOLOGIE DANS LES ŒUVRES**

### **DU CORPUS..... 384**

#### **I – Fondement idéologique du choix des images des poètes**

##### **du corpus ..... 384**

1 – Rôle idéologique des images ..... 386

2 – Influence idéologique du contexte sur les images

    poétiques des textes de référence ..... 389

    a) Les images sociopolitiques ..... 390

    b) Les images socioculturelles ..... 400

#### **II – Analyse idéologique des images du corpus ..... 410**

1 – L'idéologie dans La prophétie de Joal ..... 411

2 – L'idéologie dans Fer de lance II ..... 425

3 – L'idéologie dans Quand s'envolent les grues couronnées 443

### **Conclusion chapitre deuxième ..... 466**

## **CHAPITRE TROISIÈME : DES IDÉOLOGIES DU CORPUS AUX**

### **RÉALITÉS AFRICAINES ACTUELLES..... 468**

#### **I – Les idéologies du corpus : reflets des préoccupations**

##### **des poètes de référence..... 469**

1 – Problèmes culturels des africains modernes..... 470

2 – Problème de l'unité de l'Afrique..... 475

3 – Problème de la gestion des pays africains..... 476

#### **II – Les réalités africaines actuelles..... 479**

1 – au plan socioculturel.....	479
2 – Au plan économique.....	484
3 – Au plan politique.....	487
<b>Conclusion chapitre troisième .....</b>	<b>492</b>
<b>Conclusion troisième partie .....</b>	<b>495</b>
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>	<b>498</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>508</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>532</b>