

**LA RÉÉCRITURE DU PROVERBE DANS L'ŒUVRE
POÉTIQUE DE CHARLES NOKAN : L'EXEMPLE DU *COMBAT
DE SROANKPAH***

K'Monti Jessé DIAMA*

« La partie
la plus
obscurer
de la
nuit
annonce déjà

l'aube »¹.

« La fleur répand
son parfum avant
de se faner »².

« La disparition à venir
du rossignol n'oblitére
pas son chant harmonieux »³.

À lire ces énoncés extraits de quelques poèmes de Nokan, on est frappé par un certain paradoxe. Le proverbe qu'il emprunte à la tradition

* Université Alassane Ouattara (UAO), Côte d'Ivoire

¹ NOKAN, Charles, *Le Combat de SroanKpah*, Lomé, Les Éditions de la Rose Bleue, 2006, p. 61-62.

² NOKAN, Charles Zégoua Gbessi, *L'Être, le désêtre et le non-être*, Abidjan, PUCI, 2000, p. 22.

³ *Ibid.*

orale africaine – lui-même étant anthropologiquement africain – est réutilisé dans sa pratique sous une forme originale qui le démarque singulièrement.

Alors que, en effet, le proverbe, en son usage traditionnel, est souvent comme une dramatisation, une mise en scène où se partage la parole entre des énonciateurs (avec tous les effets poétiques qui en dérivent s'entend), chez Nokan, il s'agit plutôt d'une tentative de composition poétique dont les effets sémantiques sont tout aussi pertinents. C'est cet écart entre ces deux pratiques pour lesquelles on s'attendrait à davantage de proximité que la présente étude va tenter de disséquer et d'en comprendre les fondements. Dans ce contexte, nous présenterons d'abord les attributs formels et rythmiques du proverbe, de même que son fonctionnement dans la tradition orale africaine. Dans un second temps, nous verrons l'emploi que fait Nokan du proverbe quand il l'intègre au poème et, pour finir, ce vers quoi il nous conduit, autrement dit son sens. Dès lors, le plan de notre étude s'ordonne autour des trois points: des attributs formel et rythmique du proverbe dans la tradition orale africaine , la réécriture du proverbe ou le temps d'une nouvelle architecture et du sens de la réécriture du proverbe chez Nokan.

1. DES ATTRIBUTS FORMEL ET RYTHMIQUE DU PROVERBE DANS LA TRADITION ORALE AFRICAINE

Le proverbe, cette parole traditionnelle, a ses caractères essentiels qui l'identifient comme tel, tant sur le plan formel que sur le plan rythmique.

Caractérisation du proverbe sur le plan formel

Dans son ouvrage *Comprendre les Proverbes*⁴, Jean Cauvin identifie les attributs formels du proverbe. Pour lui, ce genre oral se caractérise par les aspects suivants :

- c'est une phrase assez brève ;
- c'est une phrase complète et elliptique ;
- sa structure est régulière ;

⁴ CAUVIN, Jean, *Comprendre les Proverbes*, France, Saint-Paul, 1981, p. 19-29.

- Il y a des assonances, répétitions et échos.

Sur la base de ces attributs formels du proverbe défini par Cauvin, analysons l'énoncé suivant extrait de « Yassoi Refusa l'orange mure de Nianga » :

« La nuit n'est pas infinie, le jour vient indubitablement » (p. 233).

L'observation sur le plan formel de la phrase énoncée par Nokan révèle qu'elle est assez brève, ce qui correspond à l'un des caractères essentiels du proverbe. Ainsi donc, Nokan dit en peu de mots une vérité fondamentale qui pourrait s'expliquer et se développer dans un long discours puisqu'il fait l'économie du détail. Il y a pour ainsi dire une sorte d'ellipse. À ce critère de concision de la phrase proverbiale, ajoutons qu'il faut aussi qu'elle soit complète, et l'énoncé ci-dessus obéit à cette autre norme formelle qui identifie le proverbe. Une phrase est dite complète, en effet, lorsqu'on y retrouve tous les éléments fondamentaux qui la constituent : le sujet, le verbe et le complément. Or, c'est ainsi qu'est composé le proverbe proposé par Nokan dont la structure est par ailleurs régulière en ce que ses différentes parties sont agencées de sorte à assurer sa cohésion.

Au demeurant, soulignons que tous les proverbes n'obéissent pas strictement, du point de vue de la forme, à l'ensemble des caractères essentiels énumérés par Cauvin. Cependant on peut s'attendre à y retrouver certains qui les élèvent au statut de proverbes, comme c'est le cas dans l'énoncé que nous analysons.

Mais les attributs de la parole traditionnelle qu'est le proverbe ne se limitent pas qu'à la forme. Ils touchent aussi au rythme.

Attribut du proverbe sur le plan rythmique

L'observation de l'architecture rythmique de l'énoncé ci-dessus révèle qu'il a une structure binaire et est construite sur la forme responsoriale, un mode de structuration du proverbe qui produit un effet d'appel-réponse. Sous l'influence de ce mode, le texte est réparti entre ses deux versants que sont respectivement la protase et son apodose, avec en son acmé, c'est-à-dire son point culminant, une virgule.

Schématiquement, cette organisation rythmique comporte une apodose qui intervient comme une réponse à la protase. La forme

responsoriale en tant que mode de structuration rythmique du proverbe, est donc ce qui gouverne ici la phrase de Nokan. Et selon cet exemple, nous avons :

Protase	Acmé	Apodose
La nuit n'est pas infinie	,	le jour vient indubitablement.

Le proverbe étant un genre relevant de la tradition orale, la forme responsoriale qui y est très présente prend ses origines dans l'Afrique traditionnelle dans le cadre de la socialisation de la parole où le texte se repartit entre un émetteur et son récepteur, un noyau rythmique (Nr) et sa variable (v).

Maintenant, comment l'effet d'appel-réponse se perçoit-il à l'écoute ? Sur la base du schéma précédent, il va sans dire qu'énoncé à l'oral, ce proverbe présente dans sa première phase un ton ascendant (la protase). Cette ascendance se poursuit jusqu'à son point culminant (l'acmé), matérialisé à l'écrit par la virgule, ce qui crée un effet suspensif. Puis, vient la seconde phase caractérisée par un ton descendant (l'apodose). Ceci dit, notons que l'intégration des caractères essentiels du proverbe dans l'œuvre de Nokan produit ce que nous appelons le proverbe degré zéro, c'est-à-dire un proverbe qui se présente simplement sous la forme classique de l'écriture proverbiale. Il obéit donc à ses canons formel et rythmique, comme en témoigne l'énoncé analysé.

Cependant, ainsi que l'indique Jérôme Kouadio Yao, « le proverbe n'existe que par son emploi vivant, car c'est grâce à cet emploi qu'il a un sens précis »⁵. Sur cette base, examinons comment Nokan réécrit ce proverbe à travers la mise en place d'une hybridité littéraire qu'on pourrait qualifier de « proverbe en vers libres ».

⁵ KOUADIO, Yao, « Le problème du fonctionnement du proverbe dans la communication », in *Lettres d'Ivoire* n°3, deuxième semestre 2007, p. 212.

2. LA RÉÉCRITURE DU PROVERBE OU LE TEMPS D'UNE NOUVELLE ARCHITECTURE

Une recherche sémantique s'appuyant sur différentes entrées dictionnaires démontre que réécrire revient à écrire un texte à nouveau, en améliorer la forme ou l'adapter pour l'intégrer à d'autres textes. Réécriture désigne aussi bien l'acte de réécrire que le produit textuel qui en résulte. On peut également observer que des notions telles que transposition, métamorphose, déplacement, détournement ou encore réinvention lui sont souvent associées. La réécriture correspond donc à la modification d'un texte source, d'un « déjà - là textuel », établissant de ce fait un lien entre ce dernier et le texte qui le réécrit. Ainsi, quand certains réorganisent leur propre partition relevant de la pratique génétique, d'autres réinventent à partir d'un autre texte. C'est le cas de Charles Nokan dans son rapport au proverbe en tant que richesse de la tradition orale. La réécriture tend dès lors vers le Moi et vers l'Autre, rappelant les différents rapports intertextuels possibles qui peuvent lier un texte à un autre. Les champs des possibles de la réécriture sont variés. En effet, cette pratique peut prendre d'autres formes : la traduction ; l'adaptation ; l'adaptation intermédiaire. Par ailleurs, si la réécriture peut être considérée comme une écriture seconde suivant une écriture première, les pratiques auctoriales montrent bien que, dans le cadre de la transposition fictionnelle du réel, les récits historiques et les faits divers représentent des sources de réécriture. Enfin, le mythe se voit fréquemment réapproprié par les auteurs, il est à l'origine d'une longue tradition littéraire de transcription et de réécriture qui se poursuit à ce jour. Mais, en ce qui concerne Nokan, sur quel aspect sa réécriture du proverbe insiste-t-elle ? Dans son recueil de poèmes intitulé *Le Combat de SroanKpah*, il récupère le même proverbe cité plus haut, à quelques variantes près, et lui attribue une forme nouvelle. Dès lors son organisation formelle et rythmique change, concentrant d'emblée l'attention du lecteur. Il se présente comme suit :

« La
 partie
 la plus
 obscure
 de la nuit
 annonce déjà

Alors qu'on s'attend, d'une part, à une phrase énoncée brièvement et d'un trait, ce qui correspond à l'écriture classique du proverbe, et, d'autre part, à un énoncé réparti entre deux versants, ce qui consacre le rythme binaire, Nokan opte ici pour des mots ou groupes de mots disposés en vers non rimés et d'inégales longueurs. Ainsi, ce proverbe est en réalité une strophe de 8 vers d'un poème en vers libres. Et sa disposition en escaliers, qui part du haut vers le bas, rappelle le style d'écriture chinois. Par le choix de cette réécriture du proverbe dans la forme du vers libre, Nokan prouve une fois de plus son attachement à l'esthétique du mélange. Il n'hésite pas à fusionner deux genres tout à fait différents du point de vue de la forme : le poème en vers libres et le proverbe. Le poème en vers libres est, en effet, une création d'origine occidentale qui connaît un essor dès le XX^e siècle, surtout chez les poètes de l'esprit nouveau ou chez les surréalistes. Ce type d'écriture poétique eut aussi un écho favorable chez les poètes de la négritude, à l'image de Césaire. Il se caractérise par l'écriture de syllabes d'inégale longueur et qui ne se soucie guère d'imiter et de reproduire le premier vers, comme c'est le cas de l'alexandrin. Le proverbe est, quant à lui, un genre littéraire relevant de la tradition orale. Les deux genres sont subitement unifiés par Nokan, de sorte que le proverbe se fonde dans le poème et que ce dernier déteigne sur le premier.

Dans cette fusion, le poème en vers libres oblige le proverbe à la déstructuration et fait éclater en apparence la forme traditionnelle du proverbe, quand celui-ci contraint le premier à adopter des allures de parole proférée. Ainsi, c'est la structure fondamentalement binaire du proverbe qui est reconstruite chez Nokan.

Donc, du poème on passe au proverbe, sans toujours s'en rendre compte. En réalité, Nokan procède par camouflage pour énoncer ce proverbe. Si l'on manque de vigilance, son identification échappe. On est bien en présence d'une « parole masquée », non du point de vue des transferts de sens, mais « des formes allusives, des associations de mots qu'impose l'exigence d'une musicalité du discours »⁶. Le poète donc,

⁶ HOURANTIER, Marie-José, « La parole poétique du *Didiga* de Zadi Zaourou », in *Notre Librairie*, n° 86, janvier-mars 1987, p. 85.

par contournement de l'architecture formelle et rythmique habituelle du proverbe, dissimule sa parole laconique, porteuse de vérité universelle dans son poème. Dès lors, tant qu'on n'est pas à la fin de la strophe, on ne peut cerner son mouvement d'ensemble qui est le véritable porteur de sens. Structure profondément brisée, phrase morcelée, formule allongée, tel est ce qui caractérise la réécriture du proverbe chez Nokan. De la brièveté qui caractérise le proverbe, Nokan passe à la prolixité dans un décor de poème en vers libres.

En renonçant à la structure fondamentalement binaire du proverbe, Nokan lui en impose une autre. L'analyse de cette nouvelle architecture rythmique trouve son éclairage dans la définition que propose Henri Meschonnic puisque, pour lui :

« Le rythme est l'ensemble synthétique de tous les éléments qui y contribuent, organisation de toutes les unités petites et grandes, depuis celles de la phrase jusqu'à celles du récit, avec toutes leurs figures (...). Le rythme dans le langage est l'organisation des marques par lesquelles les signifiants linguistiques et extralinguistiques produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul (...). Organisant ensemble la signifiante et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours »⁷.

La définition du rythme que propose Meschonnic permet de ressortir deux aspects fondamentaux.

Premièrement, plusieurs facteurs concourent à la production du rythme. Il peut s'agir de sonorité vocalique et consonantique ou même de jeu de répétition de mots, de phrases, de figures de style, etc., mais aussi de fréquence régulière ou faible d'un noyau rythmique quelconque dans un texte. C'est tout cet ensemble, organisé en unités, qui crée le rythme.

Deuxièmement, le rythme, c'est aussi l'organisation des marques. Elles peuvent se situer aux niveaux accentuel, prosodique, lexical, syntaxique. Celles-ci participent à la production d'une sémantique spécifique qui diffère du sens lexical. Ainsi, la présente définition sort

⁷ MESCHONNIC, Henri, *Critique du Rythme*, Paris, Verdier/Poche, 1982, p. 216-217.

des sentiers battus de la théorie traditionnelle du rythme⁸. Théorie qui voit en elle la cadence régulière d'une phrase poétique ou musicale, le retour périodique des mêmes combinaisons de durée qui se reproduisent plus ou moins symétriquement.

À partir de la définition que propose Meschonnic, on découvre que le rythme ne peut plus être uniquement phonique, encore moins métrique. Il est discours, non un discours parallèle, intérieur, caché sous les mots, mais le discours même car il n'est pas uniquement l'accentuel. Le rythme a, dès lors, une part certaine au sens, car le sens n'est plus dans les mots lexicalement.

C'est d'ailleurs cet aspect du rythme qui conduit Zadi Zaourou à une opération qui consiste à « régulariser les rapports entre contenu du message et forme du message »⁹. Son opération produit la fonction rythmique. Abondant dans le même sens, Locha Matéso¹⁰, parlant de la fonction rythmique africaine, reconnaît qu'elle a une vocation magico-religieuse qui la différencie de la fonction métrique européenne, phénomène purement musical et sémantique. Cette fonction est mise en œuvre à travers « le dialogue à trois voix, reflet du circuit à triple relais qu'emprunte la parole africaine et constitue, du reste, l'originalité de celle-ci »¹¹.

Au demeurant, la question d'unité évoquée par Meschonnic, en tant qu'élément définitionnel du rythme, se rapproche de l'idée d'Amadou Koné. Pour ce dernier, les proverbes, notamment ceux que l'on découvre dans les romans, sont « des unités rythmiques en même temps qu'ils transfèrent la sagesse populaire dans ces nouveaux

⁸ À ce propos, MESCHONNIC dresse un répertoire des nombreuses théories et définitions du rythme dans son ouvrage *Critique du Rythme, op. cit.*, aux pages 145 à 272.

⁹ ZADI ZAOUROU, Bernard, « Expérience africaine de la parole : problèmes théoriques de l'application de la linguistique à la littérature », in *Annales de l'Université d'Abidjan, Série D (Lettres, Tome 7, 1974, p. 63.*

¹⁰ MATÉSO, Locha, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-KARTHALA, 1986, p. 312.

¹¹ ZADI ZAOUROU, Bernard, « Expérience africaine de la parole... », p. 64.

textes»¹². Analysons donc le proverbe de Nokan, réécrit sous forme de vers libres, pour découvrir cette « unité rythmique », et le discours que produit sa structure.

“Le proverbe en vers libres”, une unité rythmique

Si l’on part du principe de Meschonnic selon lequel « le rythme met de la vision dans l’audition »¹³, on constate, en observant l’architecture rythmique du « proverbe en vers libres », que ce principe est inversé. Le rythme de ce proverbe, en effet, met plutôt de l’audition dans la vision, car on part du visuel pour atteindre l’auditif.

L’unité rythmique qui se dégage du proverbe de Nokan sera donc révélée par son dispositif visuel.

L’unité rythmique révélée par le dispositif visuel

« Le proverbe en vers libres » de Nokan présente la forme suivante : 1 2 2 2 2 1 4 1. C’est-à-dire :

vers 1 = 1 syllabe
 " 2 = 2 syllabes
 " 3 = 2 " "
 " 4 = 2 " "
 " 5 = 2 " "
 " 6 = 1 syllabe
 " 7 = 4 syllabes
 " 8 = 1 syllabe

L’on remarque que ce proverbe fait une part belle à la répétition, comme c’est le cas aux vers 1, 6 et 8 et aux vers 2, 3, 4 et 5. Mais cette répétition n’est pas d’ordre phonique. Il s’agit plutôt d’une répétition de mètre ou de nombre de syllabes. Dès lors, le décompte syllabique qu’impose la structure de ce proverbe montre que les vers 1, 6 et 8 présentent le retour d’un même mètre, c’est-à-dire celui d’une syllabe.

¹² KONÉ, Amadou, *Du récit oral au roman*, Abidjan, CEDA, 1985, p. 121.

¹³ MESCHONNIC, Henri, *Critique du Rythme*, op. cit., p. 299.

Quant aux vers 2, 3, 4 et 5, ils réitèrent un mètre de deux syllabes. Cette construction rythmique marque le retour de la même période pour chaque groupe de vers, à l'exception du vers 7. Il y a donc une alternance entre les vers d'une syllabe et ceux de deux syllabes. L'effet rythmique est par conséquent repris. On peut parler ici de parallélisme rythmique des vers 1, 6 et 8 et des vers 2, 3, 4 et 5. Le dispositif visuel de ce « proverbe en vers libres » révèle donc une nouvelle structure rythmique fondée sur le parallélisme. Bien que constituée d'une phrase fragmentée, cet éclatement n'altère en rien l'unité rythmique de ce proverbe. Bien au contraire, il y contribue car chaque vers est mis en parallèle avec son correspondant, à l'exception du vers 7. Dès lors, ces vers se veulent fusionnels dans leur unité rythmique et concourent, dans leur structuration, à la signification de ce proverbe. De quel impact est donc la réécriture du proverbe sur sa signification, quand Nokan passe du rythme binaire au parallélisme rythmique ?

3. DU SENS DE LA RÉÉCRITURE DU PROVERBE CHEZ NOKAN

Relevons, à ce stade de notre analyse, que le proverbe doit ses liens de parenté avec la poésie, entre autres, à l'image. Or, selon les résultats obtenus à l'issue de ses travaux portants sur l'image, la langue et la pensée, Jean Cauvin¹⁵ fait le constat de l'approche différente que la tradition orale a de l'image par rapport à la littérature écrite. Dans la tradition orale, en effet, rien ne signale la distorsion induite par l'image, contrairement à la littérature écrite où l'image est signalée dans une combinaison langagière. Pour remédier à ce problème que pose la parole africaine, Cauvin propose l'homothèse qu'il définit comme la figure qui « résulte de l'intention. Homothèse, car dans cette figure sont posées comme « semblable » une situation vécue et une situation signifiée par un énoncé, alors que cet énoncé semble n'avoir rien en commun et au besoin à l'encontre de la situation vécue »¹⁶. Recourir à l'homothèse pour signaler la distorsion revient donc à prendre en compte les

¹⁵ CAUVIN, Jean, *L'image, la langue et la pensée, l'exemple des proverbes du Mali*, Collectanea Instituti Anthroposhausvolkerunkulturen, Saint Augustin, 1980.

¹⁶ *Ibid.*, p. 438.

circonstances externes au discours, notamment la réalité vécue et l'habitude de la pensée traditionnelle.

Sur cette base, l'énoncé proverbial qui intervient à un moment du récit poétique n'a apparemment pas de rapport avec la situation vécue. En effet, le poète décrit dans sa narration le combat de SroanKpah, contre des systèmes mis en place par des nantis pour la domination du peuple. Ce sont, entre autres : le capitalisme, la démocratie bourgeoise (cf. p. 50). SroanKpah exhorte ses camarades à ne pas pactiser avec de tels systèmes, mieux, à s'y opposer car ils sont condamnables dans la mesure où ils sont oppressifs pour l'homme et peuvent être porteur de germes de révolte. Et tôt ou tard, cette révolte finit par surgir, nourrie de l'ardent désir de liberté, et vaincre l'oppression.

Cette situation objective que décrit la narration poétique semble ainsi s'opposer à l'énoncé proverbial car il ne s'agit ni de nuit, ni d'aube qui sont les images dominantes de cette relation contrastive. Néanmoins, en convoquant « l'intentation » que Jean Cauvin définit, par ailleurs, comme « l'acte par lequel on met en relation une situation vécue ou supposée telle avec un énoncé apparemment étranger à cette situation »¹⁷, il ressort que l'espérance de la liberté est représentée par l'aube qui finit toujours par dominer la nuit. L'adverbe de temps déjà, associé ici à l'aube et agissant en méta-opérateur, traduit le caractère inéluctable de cette émergence de la liberté.

Soulignons cependant que ces images (la nuit et l'aube) sont des symboles. Or, l'encodage de type symbolique opacifie le discours. Cette opacification est due à la nature même du symbole qui est une expression verbale, suggestive d'images, elles-mêmes génératrices d'impressions, de rapprochements et d'analogies. C'est ce qui fait dire à P. Godet que « le symbole, dont le propre est de manifester un sens dont il est porteur, peut être riche de nombreux sens »¹⁸. Dans le même ordre d'idée, Gilbert Durand écrit : « Le symbole est une représentation qui

¹⁷ CAUVIN, Jean, *L'image, la langue et la pensée, l'exemple des proverbes du Mali*.

¹⁸ GODET, P., « Sujets et symboles dans les arts plastiques », in *Signe et Symbole*, p. 121. Citation reprise par Gilbert DURAND, in *L'imagination symbolique*, Paris, Quadrige / PUF, 1989, p. 14.

fait apparaître un sens secret, il est l'épiphanie d'un mystère »¹⁹. Le mot « épiphanie », du grec *epiphania*, emportant ici le sens d'« apparition ».

Au regard donc de sa polysémie, le symbole est l'un des modes d'expression privilégié de la parole africaine traditionnelle, notamment le proverbe. Cela est certainement dû à ses trois dimensions²⁰ concrètes dont la dimension « poétique », c'est-à-dire que « le symbole fait aussi appel au langage, et au langage le plus jaillissant, donc le plus concret »²¹.

Au demeurant, la valeur antithétique qui naît de la mise en opposition de ces deux images symboliques laisse apparaître deux lois dialectiques chères à Nokan. Ce sont, premièrement, la lutte des contraires qui se traduit ici par l'affrontement de la nuit et de l'aube ; deuxièmement, le caractère relatif de toute unité de contraires qui se traduit par l'éclosion immanquable de l'aube, quelle que soit la longueur de la nuit.

Sur la base de ces deux lois dialectiques, que représentent donc pour Nokan les symboles de l'aube et de la nuit ? L'analyse de la parole négro-africaine menée par Zadi Zaourou, en tant que procédé linguistique, pour en ressortir une de ses dimensions, nous donne un début de réponse. Dans son investigation, il enrichit les deux aspects du signe linguistique que sont le signifiant et le signifié. Son originalité sera un traitement spécifique de ces notions, en analysant la poésie de Dibéro et celle de Césaire²². Cette opération qui consiste à « remédier à la

¹⁹ DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, *op. cit.*, p. 13.

²⁰ Il s'agit d'abord, selon Paul RICŒUR, de la dimension « cosmique », c'est-à-dire que le symbole puise à pleines mains sa figuration dans le monde bien visible qui nous entoure. Ensuite, de la dimension « onirique », c'est-à-dire qu'il s'enracine dans les souvenirs, les gestes qui émergent dans nos rêves et constituent, comme Freud l'a bien montré, la pâte très concrète de notre biographie la plus intime. Enfin, de la dimension « poétique ». Ces précisions sont rapportées par Gilbert DURAND, in *L'imagination symbolique*, *op. cit.*

²¹ DURAND, Gilbert, *op. cit.*

²² ZADI ZAOUROU fait cette analyse dans son ouvrage *Césaire entre deux cultures, problèmes théoriques de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui*, Abidjan-Dakar, N.E.A., 1978, 295 pages.

pauvreté du concept qui n'apparaît dans le mot qu'avec son sens de base»²³ engendre la fonction symbolique.

Guidé par cette considération, Zadi remet en cause le schéma traditionnel de la communication linguistique édicté par Jakobson. Il démontre que la valeur du mot n'est plus à déterminer sur les seuls axes de la sélection et de la combinaison. Il fait intervenir un troisième : l'axe des « paradigmes symboliques » fondé sur le pouvoir évocateur du signe linguistique.

Selon lui, on ne peut critiquer les œuvres négro-africaines en occultant ce troisième axe qui est spécifique à la parole africaine. Les paradigmes symboliques ne se confondent donc en rien à la fonction métaphorique européenne. La métaphore, en effet, peut être analysée à partir des rapports analogiques entre l'objet et l'idée qui sont parfaitement démontrables. La fonction symbolique, au contraire, « opère sur des analogies (...) qu'elle crée elle-même, développe et entretient »²⁴.

En conséquence, on peut dire avec Pierre N'da²⁵ que le sens à donner à la tension entre l'aube et la nuit renvoie au processus de destruction totale des forces du mal, du règne de la domination, de l'exploitation, de la misère et de l'injustice, d'une part ; et du triomphe ou de l'établissement d'un monde d'égalité, de solidarité, de fraternité et de liberté, d'autre part. Quand donc Nokan évoque l'aube cela souligne son désir de voir naître un monde nouveau, un ordre nouveau, une ère nouvelle.

Seulement, pour Nokan, ce désir ne peut se réaliser que par la voie du conflit permanent dans lequel nous plonge son écriture poétique. Il s'agit d'un conflit qui met aux prises soit deux personnes, soit deux groupes, soit deux camps opposés. D'un côté, on retrouve toujours les jeunes révolutionnaires, issus des classes sociales défavorisées qui mènent le combat pour le changement politique et le progrès social. De l'autre, nous avons les colonialistes et les capitalistes occidentaux qui

²³ ZADI ZAOUROU, Bernard, « Expérience africaine de la parole... », in *Annales...*, p.55.

²⁴ *Ibid.*, p. 62.

²⁵ N'DA, Pierre, « La création romanesque chez Nokan ou la politique d'une écriture novatrice », in *Nouvelle du Sud*, Cerpana- Éditions Nouvelles du Sud, 1993, p. 91.

favorisent la bourgeoisie locale et parrainent certains dirigeants africains. Ces derniers étant favorables à l'exploitation et à la misère de leurs peuples.

Ainsi donc, la concision étant une caractéristique majeure de la parole traditionnelle africaine, celle-ci débouche sur le raccourci langagier qui féconde l'image. Tel est le cas du proverbe qui, même réécrit chez Nokan, est tout aussi fécondateur d'images que sont l'aube opposée à la nuit et que nous pouvons rattacher à la dialectique marxiste. La vision dialectique de Marx, en effet, considère que ce sont les conditions matérielles d'existence des hommes (en particulier leur place dans les rapports de production) qui déterminent leur conscience et non l'inverse. Pour lui, la dialectique de l'histoire trouve son origine dans les contradictions entre les classes sociales, dans la lutte entre leurs intérêts divergents.

Du reste, la construction nouvelle du proverbe a révélé par son architecture visuelle, qu'il intègre en lui le parallélisme rythmique, délaissant ainsi sa structure fondamentalement binaire. Dans la communication orale, cette construction rythmique qui fait recours à la répétition, au parallélisme, provoque, ainsi que l'explique Jean Cauvin :

« Une communion entre l'émetteur et le récepteur, car le rythme n'existe pas seulement du côté de l'émetteur, mais surtout du côté du récepteur. Il n'y a de rythme que perçu. Cette perception du rythme aide le récepteur à comprendre, à retenir, à se mettre en harmonie avec l'émetteur. Le message traditionnel oral doit être rythmé »²⁶.

Conservant cette exigence de la communication orale dans sa réécriture du proverbe, Nokan, en tant qu'émetteur de la parole proverbiale, veut transmettre au lecteur-récepteur, un message que le rythme permet de déchiffrer. En effet, la construction rythmique nouvelle est basée sur le parallélisme. Employé tant en poésie qu'en prose, le parallélisme, qu'on appelle aussi parfois construction parallèle, ou symétrie, crée un effet d'équilibre, de régularité et d'harmonie. Or, qui dit harmonie, symétrie, dit beauté. Aussi le parallélisme rythmique traduit-il, pour nous, la beauté radieuse de la ferveur entraînante de l'espoir que suscite la lutte. C'est cet espoir qui est évoqué de façon imagée par l'aube dans ce proverbe.

²⁶ CAUVIN, Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Éditions Saint-Paul, 1980, p. 43.

L'interprétation de la structure rythmique que nous faisons ici correspond à la vision marxiste de Nokan. Ce poète, en effet, s'appuie toujours sur cette théorie pour défendre ses thèses dans sa poésie. C'est ce qu'il reconnaît lui-même quand il avoue son adhésion au marxisme en ces termes :

« L'art pour la vie et la société
que je pratique
ne s'est épanoui
qu'avec le marxisme » (*Le Combat de SroanKpah*, p. 87-88).

Au regard de cet aveu, il ressort qu'écrire pour Nokan, c'est se mettre du côté des peuples dominés, des classes exploitées. Son combat est celui des opprimés, les levains de l'activité révolutionnaire. Il se veut ainsi un écrivain engagé à gauche qui se laisse guider par sa culture et ses convictions marxistes et révolutionnaires. Son écriture poétique est de ce fait une arme de combat politique.

Ainsi, les convictions militantes et révolutionnaires de Nokan imprègnent sa parole poétique, quand cette dernière illustre ses convictions, comme l'indique le proverbe analysé. Son écriture ou sa réécriture se situe donc résolument dans sa vision marxiste et dans le cadre d'une littérature sociale et politique.

CONCLUSION

Au total, le proverbe ne cesse pas d'être proverbe en se diluant dans le poème chez Nokan. Bien au contraire, il le contamine en transformant sa nature, et conserve son substrat culturel africain. En outre, sa construction nouvelle participe de la production du sens.

En recourant donc aux proverbes, ces authentiques fleurs de la parole traditionnelle, Nokan entend valoriser la littérature africaine moderne. Cela s'observe par les modifications qu'il lui fait subir, ce qui renforce davantage son penchant pour la transgénéricité. L'objectif visé reste, en définitive, la création d'une œuvre originale. C'est d'ailleurs ce que reconnaît Pierre N'da en déclarant, à propos de l'œuvre de Nokan, que « l'écriture doit se traduire par et dans des formes libérées et des formules inédites, par la recherche constante d'innovation et

d'originalité »²⁷. Ainsi, l'écriture poétique chez Nokan devient le lieu de la redynamisation de la tradition orale africaine. Par là, il confirme la rupture qu'initie son esthétique au plan formel.

BIBLIOGRAPHIE

NOKAN, Charles, *Le Combat de SroanKpah* suivi de "La sauvegarde de la patrie" et de "Lémin", Lomé, Les Éditions de la Rose Bleue, 2006, 114 pages.

CAUVIN, Jean, *L'image, la langue et la pensée, l'exemple des proverbes du Mali*, Collectanea Instituti Anthroposhausvolkerun kulturen, Saint Augustin, 1980.

- *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Éditions Saint Paul, 1980.

- *Comprendre les Proverbes*, Prais, Éditions Saint-Paul, 1981.

DIAMA, K'monti, J., *La parole poétique de Charles Nokan : esthétique d'une poésie vivante*, thèse de doctorat unique, Université Alassane Ouattara de Bouaké, Côte d'Ivoire, 2013.

DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, Quadrige / PUF, 1989.

HOURANTHIER, M-J., « La parole poétique du *Didiga* de Zadi Zaourou », in *Notre Librairie*, n° 86, janvier-mars 1987, p. 84-89.

KONÉ, Amadou, *Du Récit oral au roman*, Abidjan, CEDA, 1985.

KOUADIO, Yao, « Le problème du fonctionnement du proverbe dans la communication », in *Lettres d'Ivoire* n°3, deuxième semestre 2007, p. 207-219.

MATÉSO, Locha, *La Littérature Africaine et sa critique*, Paris, ACCT/ Karthala, 1986.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier/poche, 1982.

N'DA, Pierre, « La création romanesque chez Nokan ou la politique d'une écriture novatrice », in *Nouvelle du Sud*, Cerpana-Éditions, 1993.

ZADI ZAOUROU, B., « Expérience africaine de la parole : problèmes théoriques de l'application de la linguistique à la littérature », in *Annales de l'Université d'Abidjan*, série D (Lettres), tome 7, 1974, p. 31-65.

²⁷ N'DA, Pierre, « La création romanesque chez Nokan... », *Nouvelle...*, p. 78.

L'HORIZON DE LA CIVILISATION DE L'UNIVERSEL DANS L'INTERCULTURALITÉ CHEZ LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR

Cheikh Moctar BA*

«Faites que votre tableau soit toujours une ouverture au monde » (Léonard de Vinci).

Lire Léopold Sédar SENGHOR aujourd'hui, c'est prendre le pari d'une prise en charge de l'espace théorique et pratique qui se dessine sur le chemin intellectuel qui mène de *Chants d'ombre* (1945) aux *Élégies majeures* (1979), en passant par des ouvrages fondamentaux dont *Ce que l'homme noir apporte* (1939) et *Liberté I, II, III, IV* (1964-1983). En effet, connu pour son engagement dans le combat contre les inégalités, la domination de certains peuples par d'autres et les dérives culturalistes, L. S. Senghor, à travers la Négritude, se constitue en défenseur de la compréhension mutuelle, de la rencontre et des échanges culturels basés sur le dialogue dont le but principal est d'humaniser le choc des civilisations. Partant du constat que la mondialisation, en rendant quasiment virtuelles toutes les frontières géographiques, semble impuissante, voire négligente quant à la gestion du problème de la diversité culturelle, nouer un dialogue entre les cultures se présente comme une difficulté majeure et un défi de la Modernité.

Une prise en compte de cette dimension fondamentale de l'existence n'est-elle pas présente dans les œuvres du chanteur de la Négritude ? La revendication et la valorisation d'une identité négro-africaine ne rendent-elles pas effective l'altérité par la considération des identités particulières ? En luttant contre l'intolérance, la haine, le

* Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal

racisme et l'ethnocentrisme, les inégalités, la Négritude ne fait-elle pas de l'interculturalité un espace opportun à l'expression de la Civilisation de l'Universel ? Répondre à ces interrogations nous amène à nous intéresser au destin de la Négritude à travers l'analyse des enjeux de la construction de l'identité négro-africaine, la considération de la Négritude senghorienne comme un devoir d'ouverture et une approche de l'interculturalité comme l'horizon indépassable de la Civilisation de l'Universel.

1. SOI ET SOI-MÊME : LES ENJEUX DE LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ NÉGRO-AFRICAINE

Le vingtième siècle est, pour l'humanité entière, marqué par des conflits, des guerres atroces, des dérèglements résultant des progrès scientifiques et techniques, de même que des tensions idéologiques sans précédent. Autant de difficultés qui ont semé le doute dans la psychologie de l'humain face aux inégalités, aux injustices, à l'absence ou au manque de solidarité et à la ferme volonté de domination que certains peuples ne cessent d'affirmer, semant la terreur au détriment de l'équilibre. Cette situation entraîne une série de remises en cause des anciennes catégories ; ce qui se traduit, dans le champ intellectuel, par la théorisation de nouvelles idéologies qui, dans la pratique, éclairent la mise en place de mouvements et d'associations de valorisation et/ou de revendication de la dignité humaine. Les années quarante sont surtout marquées par un profond malaise au sein de l'humain en général. Ce malaise se traduit par ce que nous appelons une crise des identités. L'après Première Guerre mondiale et les désastres de la Seconde Guerre mondiale, entre autres conflits, ont installé une véritable crise de la conscience humaine.

Paradoxalement, c'est aussi le moment approprié de se rendre compte du fait important que, comme le souligne Abiola Irele (2002), « l'histoire intellectuelle a une valeur inestimable, dans la mesure où elle peut amener à une compréhension du rapport entre l'ordre du discours et du savoir, d'une part, et, de l'autre, l'ordre du monde, dans son vécu, dans ses dimensions existentielles, même s'il est vrai, ainsi que nous l'enseigne Michel Foucault, que nous devons nous garder de tenir ce rapport pour l'effet d'une simple corrélation entre le monde objectif où se déroulent les événements qui composent le tissu de l'histoire et la conscience que nous avons de ce monde ». L'harmonisation de ces

différents ordres devient incontournable pour un monde en quête de solutions aux différentes crises. Mais, ce travail ne peut s'effectuer que dans un cadre, dans un espace propice qu'offre l'activité intellectuelle. C'est ainsi qu'émergent des aventures intellectuelles ayant en commun la volonté de proposer des solutions aux crises identitaires. Si ces crises ont secoué l'humanité entière (les conflits étant mondiaux), en Afrique, et particulièrement dans l'espace négro-africain, elles s'ajoutent au lourd héritage d'une histoire marquée par un désenchantement au sortir de l'esclavage et de la colonisation.

Les nombreuses frustrations, combinées à la découverte et à la prise de conscience des limites de l'ex-esclavagiste et de ce qu'est réellement le prétendu dominant, engendrent un sentiment de repli identitaire comme manifestation de l'éveil d'une conscience négro-africaine. C'est dans ce climat que se construit la Négritude comme perspective théorique et pratique visant à penser la condition du Négro-africain dans le but de stimuler sa créativité afin qu'il puisse pleinement assumer son identité et faire face aux grands défis de l'humanité. S'inscrivant dans une dynamique de valorisation de la dignité de l'humain par la théorisation de l'identité négro-africaine, la Négritude se présente comme un renouveau de la pensée africaine (Irele: 2002). Il est question, pour l'intelligentsia, d'effectuer un effort de pensée, une réflexion sur soi et par soi-même. Cette activité a pour principe la volonté, voire le courage d'estimer le résultat de la rencontre historique avec les autres cultures à prétentions dominatrices, en même temps que cette évaluation soit le moment d'une introspection et d'une prise de conscience de son être-là en tant que sujet pensant, inscrit dans un processus historique se poursuivant dans la modernité et devant prendre part, activement, au salut de l'humanité.

Cependant, force est de souligner que la Négritude, en tant que mouvement, n'échappe pas à la diversité dans laquelle l'inscrit la diversité historique du vécu de ses théoriciens. En effet, elle est essentiellement traversée par des courants dont deux versants marquent fondamentalement l'histoire du monde noir et de l'humanité entière, à savoir, celui senghorien et l'autre théorisé par Césaire. Négro-africains de la même génération, ces deux théoriciens et défenseurs de la Négritude ont la particularité d'avoir, chacun, un vécu historique si différent de celui de l'autre que le manifeste le contenu qu'ils donnent à la Négritude pour l'inscrire dans la diversité.

Léopold Sédar Senghor, qui en est l'un des illustres défenseurs et théoriciens, attribue la paternité du mot à son ami Aimé Césaire qui l'utilisa dans *Le cahier d'un retour au pays natal* (1939). En effet, une lecture de cet ouvrage majeur ne laisse pas indifférent sur la portée philosophique du passage suivant :

« Ma négritude n'est pas une pierre, sa surdité
Ruée contre la clameur du jour,
Ma Négritude n'est pas une taie d'eau morte
Sur l'œil mort de la terre,
Ma Négritude n'est ni une tour ni une cathédrale,
Elle plonge dans la chair rouge du sol,
Elle plonge dans la chair ardente du ciel,
Elle troue l'accablement opaque de sa droite patience.
Eia pour le Kailcédrat royal !
Eia pour ceux qui n'ont jamais rien inventé ! » (1939 : 37)

Il est intéressant de noter une forte revendication de l'appartenance à la race noire dans toute sa complexité, laquelle revendication est doublée du caractère révolutionnaire de la reconnaissance d'une dignité humaine ; le tout passant par une transcendance du positif à travers une définition de l'essence par la négative, par une dialectique de l'opposition-affirmation comme fondement de la conscience d'être soi-même, en tant qu'élément de l'entité que présente la pluralité culturelle du monde. La revendication de son identité est corrélative au vécu d'Aimé Césaire et se constate dans ses derniers entretiens. « Nègre je suis, Nègre je resterai » ! N'est-ce pas la preuve de cette persistance du poète à assumer sa dignité dans le respect de son être ? Tel est l'impressionnant crédo du révolutionnaire, repris comme titre de l'ouvrage de Françoise Vergès *Nègre je suis, Nègre je resterai* (2005) et qui, en même temps, sonne comme un postulat existentiel ! En réalité, Léopold Sédar Senghor ne soutenait-il pas dans *Liberté III : Négritude et Civilisation de l'universel* les propos suivants :

« Je suis d'autant plus libre de défendre le terme qu'il a été inventé, non par moi, [...] mais par Aimé Césaire. Il y a tout d'abord que Césaire a forgé le mot suivant les règles les plus orthodoxes du français. [...] Pour revenir donc à la Négritude, Césaire la définit ainsi : « La Négritude est la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture » » (1977, p. 269-270).

Ainsi conçue, la Négritude pourrait être considérée comme un espace de revendication-révolte-affirmation dont l'objectif est d'animer une conscience-d'être-dans-le-monde du Nègre, en tant que cet être se réalise pleinement. C'est un espace de revendication d'une dignité, de révolte contre l'aliénation et d'affirmation de l'humanité du Négro-africain.

Mais, la particularité du sens du concept de « Négritude », depuis ses premiers usages par A. Césaire, se comprend mieux à travers les propos suivants par lesquels L. S. Senghor témoigne du climat dans lequel a lieu l'avènement de la Négritude :

« Dans quelles circonstances avons-nous, Aimé Césaire et moi, lancé, dans les années 1933-1935, le mot de Négritude ? Nous étions alors plongés, avec quelques autres étudiants noirs, dans une sorte de désespoir panique. L'horizon était bouché. Nulle réforme en perspective, et les Colonisateurs légitimant notre dépendance politique et économique par la théorie de la table rase. Nous n'avions, estimaient-ils, rien inventé, rien créé, rien écrit, ni sculpté, ni peint, ni chanté. Des danseurs ! Et encore... Pour asseoir une révolution efficace, notre révolution, il nous fallait d'abord nous débarrasser de nos vêtements d'emprunt, ceux de l'assimilation et affirmer notre être, c'est-à-dire notre négritude » (1959 :14).

Ainsi, la situation dans laquelle se trouvent beaucoup d'intellectuels négro-africains vivant en Europe les incite à penser leur propre identité. Déchirés entre l'intégration-assimilation de la culture occidentale et les déceptions en rapport non seulement avec le rejet dont ils sont l'objet, mais aussi les frustrations nourries par le séjour au pays du colonisateur, leur crise identitaire entraîne la nécessité d'un retour aux valeurs de leur pays d'origine.

Dès lors, faut-il considérer la Négritude, à ses origines, comme une reconquête de l'identité perdue ? Dans la mesure où il est question de se débarrasser de ce que Césaire appelle des « vêtements d'emprunt », de ce que les intellectuels nègres côtoyant l'ex-colonisateur dans tous ses états, à cette période, considéraient comme constituant leur identité occidentalisationnée ou européanisée, mais qui, en réalité, se révèle comme la manifestation concrète d'une assimilation aveugle, le désir du Négro-africain de renouer avec son identité propre trouve son ancrage dans la langue. C'est ainsi que la Linguistique fournit aux intellectuels un espace propice à l'affirmation de leur être profond. L. S. Senghor ne rend-il pas hommage à la Linguistique en soulignant que la signification première du terme résulte d'une manipulation césairienne de la

grammaire ? En effet, il souligne, lors du Colloque sur la Négritude tenu à Dakar, que de même que le mot « latinité » jouit d'une signification le faisant passer « d'une manière d'écrire ou de parler Latin » au « monde latin, à la civilisation Latine », de même, en ajoutant le suffixe « -itude » au mot « nègre », le sens de l'expression passe de la « manière de s'exprimer du Nègre » au caractère nègre, au monde noir, à la civilisation nègre (1971 : 14). Ce qui attribue à l'expression une charge identitaire la faisant passer de la considération de l'individu à la prise en compte de la civilisation ; d'où le passage du mot concret au concept, du concret à l'abstrait. C'est cette élévation du concret à l'abstrait que permet la manipulation linguistique du mot. Cela, dans la mesure où, comme l'indique L. S. Senghor, « l'originalité du mot français est d'être passé du concret à l'abstrait : du matériel au spirituel » (idem).

La spiritualisation est une donnée importante de la conception de la Négritude. En effet, c'est par le passage au spirituel que le concept de « négritude » rend compte de la substance authentique du Nègre et qu'il permet de découvrir l'essence du Nègre.

Ainsi, la découverte de soi ne passe-t-elle pas par une considération de l'identité dans un double rapport, à savoir, une identité centrée sur le vécu du sujet et une identité sur le plan de la connaissance ? Sur le plan du vécu du sujet pensant, les crises corrélatives aux frustrations, principalement celles en rapport avec le refus d'humanité manifesté par le colonisateur, ont créé un sentiment de retour aux valeurs ancestrales, sources à interroger pour trouver des solutions à certains problèmes. N'est-ce pas ce dont témoigne le passage suivant :

« Souvent, au Sénégal, quand nous sommes confrontés avec un problème, nous nous tournons vers notre civilisation négro-africaine pour l'interroger : voir si elle ne nous offre pas la solution la plus efficace. Et il n'est pas rare qu'elle nous l'ait offerte [...] » (Senghor 1971 : 16).

Ce passage est d'une grande portée théorique que l'auteur de « Hosties noires » n'hésite pas à souligner.

En effet, il y a un refuge dans ce que nous pouvons appeler une Négritude des sources marquée par l'absence de toute forme de domination ou d'aliénation du Nègre, au retour à ce que le poète appelle le « Royaume de l'enfance ». Cette étape importante de la reconstruction