

DISTORSION ET SUBVERSION DES CANONS POÉTIQUES DANS *D'ÉCLAIRS ET DE FOUDRES* DE JEAN-MARIE ADIAFFI : UNE POÉSIE SURREALISTE A LA CROISEE DES GENRES.

Stanislas Modibo CAMARA

Maître- Assistant

Université Péléforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)

decames777@yahoo.fr ou modibo.camara@upgc.edu.ci

Résumé

Dans une situation sociale, les forces qui se heurtent sont suscitées par des sentiments souvent d'une extrême violence poussant à l'action. Par le rythme et les grandes images, la sensation est ainsi communiquée par le poète. La production de celui-ci s'inscrit alors dans le canevas d'écrivain protestataire des formes préétablies. La routine devient son premier ennemi. Pour exprimer ce malaise profond, Jean-Marie Adiaffi va devoir manipuler la parole par l'imbrication de plusieurs codes, tant poétiques que prosaïques. Il s'agit de l'éclatement des codes qui pose la problématique de l'appartenance générique. Mais aussi, qui situe le corpus dans une sphère de la subversion.

Mots clés : *distorsion - engagement – liberté - révolte – violence*

Summary

In a social situation, the forces that come into conflict are driven by feelings that are often extremely violent and that push for action. Through rhythm and large images, the sensation is thus communicated by the poet. The poet's production is then part of the protest writer's canvas of pre-established forms. Routine becomes his first enemy. To express this profound uneasiness, Jean-Marie Adiaffi will have to manipulate the spoken word through the interweaving of several codes, both poetic and prosaic. It is the bursting of codes that poses the problem of generic belonging. But also, which places the corpus in a sphere of subversion.

Keywords: *commitment – distortion - freedom – revolt- violence*

Introduction

Les pratiques poétiques, même si elles varient d'une culture à l'autre, ont toujours occupé une place dans la vie sociale. Il est donc évident que les hommes cherchent à analyser la poésie afin de comprendre la spécificité. Dans sa quête effrénée de la liberté, Jean- Marie Adiaffi adopte des tendances subversives d'autant plus que la versification dans son ensemble est déstabilisée. Poète de la colère, de la violence et de la révolte, son esthétique subversive s'oriente vers une typographie qui donne un rythme particulier à sa poésie. Tout porte à croire que le langage débridé de la poésie d'Adiaffi est le reliquat d'une écriture traditionnelle en plein chaos. Le poète subvertit le code habituel du langage en inventant des règles qui lui sont propres non seulement mais aussi et surtout de recourir aux procédés narratifs traditionnels. L'objectif de notre étude est de montrer comment le poète intègre au sein d'un seul et même ensemble des éléments dont la nature et les sources semblent se repousser. N'assistons-nous pas à une écriture au service d'un engagement poétique et politique pour la liberté des peuples opprimés ? Quels traits de poéticité se dégagent de cette imbrication générique ? Dans la présente aventure, il est question de décrypter et d'analyser l'inter-généricité dans le discours poétique de l'auteur pour en ressortir la vision qui le sous-tend. Pour se faire, nous convoquons, pour décrypter le texte dans sa dimension scripturaire et syntaxique, la méthode poétique. Celle-ci se veut une réflexion sur les genres littéraires, se donne pour but d'explorer figures et images contenues dans le corpus afin de favoriser la compréhension du discours. Elle est la théorie de la création artistique par le langage comme le soutien Paul Valéry : « La poétique est avant tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois substance et le moyen, et point au sens restreint de recueil, de règles ou de préceptes esthétiques concernant la poésie. » (Valéry, 1963 : 142). Cette approche servira à examiner

comment *d'Éclairs et de foudre* est une marque de la poéticité oraliste et par ailleurs une expression esthétique de la révolte et de la liberté.

1. D'Éclairs et de foudres : une écriture de la cohabitation générique

S'inscrivant dans la littérature africaine engagée, Adiaffi écrit :

...de la tradition j'ai créé mon style appelée 'nzassa', genre sans genre qui rompt avec la classification classique, artificielle de genre : roman, nouvelle, épopée, théâtre, essai, poésie (...) le N'zassa est un pagne africain qui rassemble des petits morceaux perdus chez les tailleurs pour en faire un pagne multi-pagne, un pagne qui a toutes les couleurs. (Borgomano, 1986 :16). Partant de là, *D'Éclairs et de foudres*, œuvre multiforme, demeure la somme de plusieurs genres combinés présentant trois structures génériques.

1.1. Le poème romanesque

La poésie d'Adiaffi mêle les genres. Elle est lyrique d'abord à condition de l'entendre littéralement, et non comme épanchement d'émotions individuelles, et de changer l'univers musical de référence. Elle est narrative comme l'épopée dont elle adopte le ton et le symbolisme. La trame narrative est fragmentaire mais on reconnaît les traces de l'histoire :

Un matin plein de fourmis dans l'air épais qui / Surplombe le village des hommes blancs habillés / de noir et casqués de mort, des hommes noirs/ habillés de blanc et masqués de douleur et de / honte ensemble ont pendu le vieux nègre / [...]
On trouva le vieux nègre sourire quand il a faim / De rire quand il souffre / On décréta le vieux nègre / Coupable de trop aimer sa sale vie pourrie. (Adiaffi, 1980 : 50-51)

Ce récit marque le début d'une série d'actions : la situation initiale avec un élément modificateur suivi d'un début, de

péripiétés. La situation initiale présente le cadre spatio-temporel de l'action (*Un matin plein de fourmis dans l'air / le village*). Ensuite, les protagonistes de l'action sont en situation d'opposition ; d'une part, (*des hommes blancs masqués de douleur et de honte*), et d'autre part, (*Le vieux nègre*). La présente situation s'achève avec l'apparition d'un élément perturbateur : la mise à mort du « *vieux nègre* ». C'est après la description de ce cadre spatio-temporel et actantiel que le narrateur livre les causes de la mise à mort du « *vieux nègre* ». Cette péripiété respecte les marques du texte narratif avec le passé simple (*on trouva / on décréta*) ; le passé composé à valeur de passé simple (*on pendu*) ; le présent de narration à valeur de l'imparfait (*surplombe, souffre, a faim*). Cette structure narrative fait passer d'un état statique et descriptif des êtres, des phénomènes et des choses, à un état dynamique :

Le vent alarmé gémissait de colère en soulevant / les pieds déjà jaunis comme les feuilles d'automne/ Le vent soulevait les pieds balançant qui ne / savaient où donner de la tête.../ Et la tête toujours perdue dans ses rêves tirait la langue au sort (Adiaffi, 1980 : 52).

La description narrative est marquée d'une part par les adjectifs qualificatifs ou participes : « *alarmés, balançant et jaunis* », la comparaison « *comme les feuilles d'automne près de tomber* » et le temps de l'imparfait de l'indicatif : « *gémissait, soulevait, ne savaient, tirait* » ; d'autre part nous avons le dialogue romanesque intégré à l'épisode du « *vieux nègre* »

- Et vous croyez-vous au miracle cher frère ?
- Je ne sais pas ce que je dois croire ma sœur
- Je prends mes rêves à mon cou de toute façon
- Je prends mes rêves au mot
- Je prends le vent au rêve
- Je prends le rêve au vent
- Moi je prends le rêve de ce pendu pour un mauvais coup du destin (Adiaffi, 1980 : 74)

La présente structure dialoguée se manifeste par un tiret à chaque réplique des interlocuteurs, par des marques de la première et de la deuxième personne dans la modalité discursive du style direct. Dans le discours du poète notons l'intrusion du dialogue dans un monologue et l'intervention d'actants extra diégétiques. Il y a de même un décalage dans les conceptions de texte écrit et de texte oralisé. Les actants et les orateurs ne sont pas définis d'avance. La juxtaposition des structures narratives et poétiques contribue à asseoir dans la poésie une intrigue évolutive mais non rectiligne.

1.1.1. Le poème dramatique

L'aspect dramatique dans la poésie d'Adiaffi découle du mépris des unités, du mélange plus ou moins des genres et les personnages ont des sentiments modernes. Les dialogues, les conflits de passions, le bouleversement devant des événements inattendus, l'attente angoissée du dénouement sont au premier plan de l'action. Le poème met en scène, avec la médiation rituelle du griot, le dialogue tendu entre le village, le roi (*notable pourris roi gâteux*) la folle Akissi, «*folle de vérité*», dénonciatrice et accusatrice, et le fils d'Anazé. L'art scénique manifeste ses outils et sa technique particulière de la page 78 à 90. C'est un art marqué par l'oralité, la double énonciation, la fonction du comédien et les données pratiques du spectacle. Le poète fait fi des exigences et limite sa structure dramatique aux éléments essentiels du niveau dialogue : indication des noms des personnages avant chaque *réplique* (*le roi, les notables, le griot, le village, la folle Akissi et le fils d'Anazé*). La séquence en question est la phrase dramatisée de l'épisode narratif du «*vieux nègre pendu* ». En l'absence de didascalie, l'entrée en scène de personnage est annoncée par un autre personnage déjà en scène : le griot qui annonce par deux fois l'entrée de nouveaux protagonistes : «*Le griot : gens du village voici venir la folle Akissi* » (Adiaffi, 1980 : 81) «*Le griot fils d'Anazé pourquoi viens-tu si tard ?* » (Adiaffi, 1980 : 87). *Ce* passage présente des

répliques plus ou moins brèves et deux tirades tenues chacune par les deux personnages clés de cette scène : la folle Akissi et le fils du vieil Anazé dont l'entrée en scène entraîne le camouflage de la folle Akissi : « Le fils d'Anazé : seule O cher griot la chute du ciel nous consolera [...] mais TERRE DE TERRE » (Adiaffi, 1980 : 88-90). Le dialogue-théâtre permet à Adiaffi de dénoncer la gestion boiteuse et approximative du pouvoir en les attribuant à des personnages énigmatiques, il s'oppose à toute forme d'opposition.

1.1.1.1. Le poème de la tradition orale

Les genres mineurs qui n'ont pas de structure formelle fixe permettant de les identifier sont reconnaissables par le discours que par le texte. Ils appartiennent à la littérature orale. Adiaffi les combine avec la poésie et les genres narratifs :

- *Le proverbe* : il énonce un conseil de sagesse pratique, une morale philosophique sous une forme courte et figée, dans une langue souvent imagée et populaire. Adiaffi l'utilise pour créer des images rhétoriques afin d'embellir son discours, mais pour attirer surtout l'attention intelligente du lecteur sur le message :

Quand le crabe revient du fond / annoncer aux riverains que
le vieux caïman est / aveugle et que désormais la rançon
mensuelle des / vierges étant caduque les sources restent
ouvertes / à quiconque a soif, ce n'est pas le roitelet du ciel /
qui a peur de mouiller sa belle robe de soie qui / est en mesure
de soutenir le contraire... (Adiaffi, 1980 : 81).

Le substantif « *crabe* », le syntagme adjectival « *vieux caïman* » et nominal « *rançon mensuelle des vierges* » poétisent le discours car ils développent des images analogiques. Ces symboles sociologiques incitent le lecteur à la réflexion. Adiaffi parvient par un discours argumentatif imagé à dénoncer un phénomène lié à la gestion du pouvoir : la dictature. Lisons un extrait :

L'ambition de s'élever de toujours s'élever plus haut jusqu'au Vertige coûte plaies et bosses à la terre. Et l'ambition de la parole de feu vaut à la montagne la douleur le cri le sang et la déchirure féroce (Adiaffi, 1980 : 12).

Le poète porte parfois la casquette du moralisateur, du consolateur de l'opprimé. Il conscientise et pousse même à la révolte. Ses paroles proverbiales sont fortes et portent les gènes de la colère et de la violence. En effet, Adiaffi ne peut rester passif et médusé face à l'injustice subie par la masse populaire. Ses poings sont donc dressés contre les ennemis de la liberté. Animé d'espoir il aspire tant à cette liberté : « Aucun désespoir nul homme ne meurt pour toujours » (Adiaffi, 1980 : 71). Dans un langage plus oralisé le poète se rapproche de son peuple afin d'explicitier son discours : « Miracle mes frères les ancêtres disent : L'araignée Anazé a été attachée pendant des siècles/ Elle souffre bien le temps nécessaire / Du dénouement de son lien. » (Adiaffi, 1980 : 72). Ainsi le proverbe contribue à colorer poétiquement et intellectuellement le texte.

- *Le mythe* : il est une forme de légende qui met en scène des êtres surnaturels incarnant des forces de la nature ou encore certains concepts et idéaux. Ces personnages accomplissent des actions dont la valeur est essentiellement symbolique. Sur le plan sociologique africain, le mythe est sacré. Sa convocation fait glisser le discours poétique dans une dimension symbolique exigeant une double interprétation des signes. Adiaffi jure par des éléments cosmiques en évoquant le mythe : « *LA TERRE S'OUVRE SUR LE TROU DU CIEL /ET LE CIEL ENFERME LA TERRE DANS SON TROU* » (Adiaffi, 1980 : 7). L'intrusion du mythe emprunte sa forme à la fois à la poésie, au récit et à la prose argumentative. Cette combinaison générique complexifie la compréhension du texte puisqu'elle brouille les clés de la logique du raisonnement en mêlant les données génériques ayant des objectifs littéraires différents.

-*La devinette* : elle est une sorte d'énigme, jeu d'esprit difficile pour un étranger car liée au contexte socioculturel. Elle est une

variété de questions malicieusement posées pour exciter la curiosité de l'interlocuteur. Sa disposition et son énonciation se construisent sous la forme d'un syllogisme et nécessitent une réflexion à la fois structurelle et intellectuelle sur le discours émis. Les devinettes dans le corpus servent de transition entre deux genres : « Question : que diriez-vous si le ciel s'ouvrait demain sur la terre médusée ? » (Adiaff, 1980 : 7). Cette question devinette se retrouve à la charnière du mythe cosmogonique du discours introductif. Elle ouvre une série de questions devinettes et réponses pour mieux aborder le second intra texte poétique intitulé : « L'AFRIQUE ETAIT BIEN MORTE DE SON SOMMEIL » (Adiaff, 1980 : 10). À travers le jeu de questions-réponses, le poète fait intervenir son auditoire dans l'architecture du texte. La devinette n'est qu'une des formes multiples sous lesquelles l'assistance prend part à la construction du texte. Témoin, la devinette qui suit : « Question : combien d'étincelles faut-il joindre / pour un bouquet de feu ? Réponse : ça dépend du feu que vous voulez allumer » (Adiaff, 1980 : 9). La question est posée par le poète et l'auditoire en donne la réponse faisant partie ainsi du texte qu'il construit. L'écriture multiforme fonctionne sur le mode de la subversion, de la contestation des formes génériques classiques, de la destruction des normes esthétiques courantes. Il s'agit aussi d'une affirmation, de la singularité, de la particularité accrue des styles et des techniques de l'oralité dans l'écriture. Le cri de cœur du drame de l'existence est exprimé de façon lyrique par le jeu de mots, par des cacophonies. Ce désespoir hideux décrit une situation totalement sombre.

2. La dimension scripturaire et esthétique de la révolte

L'étude d'une esthétique de la révolte évoque la subversion du caractère scriptural dans le corpus. Les poètes de la révolte refusent de se soumettre aux asservissements logiques de la poésie traditionnelle dont le rythme est basé sur

l'accentuation et la plus essentielle, l'accent métrique, et les coupes syllabiques. Le mouvement de la poésie surréaliste dans lequel s'inscrit Adiaffi, renouvelle le langage poétique et encourage à une écriture libre sans règles formelles. Sa poésie s'oppose à tout ce qui est ordre et raison dans une écriture de transgression. La distorsion et l'inter-généricité deviennent ainsi le mode opératoire d'Adiaffi épris de liberté dans l'acte d'écrire. Le poète semble prêter une oreille attentive, mieux, un intérêt particulier à la préoccupation de Jakobson : « L'objectif de la poétique, c'est, avant tout, de répondre à la question : Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ? » (Jakobson, 1963 : 112)

2.1. L'expression de la révolte par la distorsion syntaxique

Les distorsions syntaxiques sont des reformes transgressives qui impriment à la syntaxe de la langue française une couleur osmose avec la psychologie des poètes négro-africains. Ce phénomène se traduit par l'abandon progressif d'une syntaxe contraignante pour une écriture plus libre. C'est la traduction d'un sentiment de révolte contre le système linguistique colonial étouffant. Les distorsions syntaxiques constituent une arme de dénonciation de la perversion de la culture et de la parole africaine. Chez Adiaffi, il y a des distorsions qui symbolisent la culture de l'oralité. Nous assistons ainsi à une communion avec les phénomènes de la nature suscitant à une réflexion philosophique : « Que scelle la TERRE ? / que scelle le CIEL ? / que scelle l'HOMME ? / Que scelle le TEMPS ? » (Adiaffi, 1980 :13). L'anaphore, l'emploi inhabituel des noms en caractère d'imprimerie doublé du point interrogatif en fin de vers, particularise la poésie d'Adiaffi. Le poète partage ses émotions fortes avec la société :

Plus l'émotion du locuteur est vive plus elle désorganise la phrase, disloque l'ordre naturel et logique des termes et laisse fuser, par priorité, les mots les plus chargés de signification

affective ou les plus urgents à transmettre. (Courault, 1957 : 126).

La distorsion symbolise ainsi la manifestation de la subjectivité langagière du poète. L'harmonie entre le concret et l'abstrait transparait dans ses écrits, d'où l'emploi de la prosopopée « Taisez-vous volcan parole de cendre de pierre de brave et d'insomnie. » (Adiaffi, 1980 :12) La distorsion a pour but de clore le génie du Noir. L'effet est de signifier qu'une identification a lieu entre le refus de la norme syntaxique contraignante et le refus du nègre avili. Il s'agit pour nos écrivains de « mourir à la culture blanche pour renaître à l'âme noire » (Burns, 1947 :14). Avec Adiaffi, la poésie devient tout autre car l'innovation et l'esthétique qu'il apporte à ce genre littéraire frise parfois avec le désordre, l'inhabituel au point de choquer le lecteur. Cette révolution poétique est poussée à son paroxysme par la totale liberté qu'il se donne. Ce "poète voyou" présente son texte sous toutes les formes possibles. Les poèmes très courts se mêlent aux poèmes à long cours : « Tout nègre mais nègre couleur cloaque des ans / terrifiants » (Adiaffi, 1980 : 37) ou encore : « Longs longs longs de cadavre / Les longs longs sommeils / Du peuple (Adiaffi, 1980 :34). Ces deux extraits respectivement constituée de distique et de tercet, véhiculent un message difficile à tenir en si peu de vers. Le désordre se comprend ici par la volonté du poète à provoquer le suspens ou de passer sous silence un discours qui en réalité doit être développé aux fins de favoriser l'assimilation d'une éventuelle idéologie. Notons de même la présence de plusieurs poèmes à long cours comme « *C'est la commune* » (pages 102 à 105) et le poème dramatique « *Frappe-moi ça balafon* » (pages 74 à 91). Ces longs poèmes peuvent se résumer en un sonnet si l'on extrait les redites (redondance, anaphore, répétition) et énumérations parfois peu utiles.

-La conjonction de coordination et les pronoms personnels complément employés comme intitulés des poèmes, marquent

une autre innovation dans la poésie d'Adiaffi. Les poèmes qui suivent en sont une éloquente illustration :

ET

« Le calvaire de mon sang à verser
Pour emprunter les sentiers infernaux qui y
conduisent » (Adiaffi, 1980 : 34)

TOI MOI LUI

Après tout la logique et la passion n'ont jamais / été sœur siamoise... « La déraison est la raison de la / passion »... Je m'en fais aisément une excuse de / tendresse juvénile pour un voyage frémissant / maladif au cœur de l'homme malade qui est

L'homme. L'homme dont je procède. (Adiaffi, 1980 : 99)

Cette seconde illustration est particulière en ce sens qu'elle présente une citation et la forte présence des points de suspension. De même l'emploi des pronoms personnels compléments est exclusivement constitué des trois personnes du singulier. En effet il est question ici d'une énumération où le locuteur (moi) s'adresse à l'interlocuteur (toi) en se fondant sur le référent (lui), l'objet de la conversation.

-Les calligrammes : un poème à forme libre. Ils appartiennent à la poésie graphique. C'est un jeu sur la répartition des mots et des vers à l'intérieur de la page. Le poème se dessine lui-même graphiquement et la signification est à la fois littérale et picturale. La poésie d'Adiaffi est essentiellement composée de calligrammes qui, le plus souvent présentent l'image des marches d'un escalier. En effet, la lecture du poème du haut vers le bas traduit une descente aux enfers par la dénonciation des abus sociaux. Le sens contraire symbolise la marche vers la liberté. Dans *Galérie infernale* (Adiaffi, 1984) du même auteur, nous pouvons voir les calligrammes à travers les poèmes « *Toutes ces libertés à mes chevilles* » et « *Muet* » respectivement sur vingt pages et quatre pages offrant l'image d'une grande cuvette ouverte en plein ciel. Cette exposition symbolise la volonté de contenir et d'embrasser tous les genres

littéraires. Pour Adiaffi, la poésie signifie imbrication générique, distorsion syntaxique et typographique comme le soulignent les vers suivants :

Guérison Guérison Guérison
Miracle Miracle Miracle
Guerre Guerre Guerre
Peuple Peuple Peuple
... Guerilleros
Guérison Guérison
GUERILLEROS
Guérison
Miracle
Peuple
(Adiaffi, 1980 : 106)

-Les caractères d'imprimerie : le poète focalise son texte sur des éléments dont il a pour intention d'attirer le regard de la société et d'en appeler à une profonde réflexion. Cette autre forme d'écriture constitue la marque déposée d'Adiaffi. Retenons un des passages : « D'EAU / DE FEU / D'AIR/ DE PIERRE /D'AMOUR / DE LIBERTÉ / D'HOMME ». (Adiaffi, 1980 :28). Ces substantifs énumérés en disent plus qu'une simple représentation. Il s'agit en effet des éléments propres, naturels ou surnaturels qui favorisent l'équilibre de l'homme dans le quotidien de son existence. Constitué d'*EAU*, de *FEU* et de *PIERRE* (terre), l'homme a besoin d'*AIR* (souffle de vie) et d'*AMOUR* pour plus de *LIBERTÉ*. Adiaffi semble épouser l'idéologie des symbolistes mais il s'inscrit dans l'esprit des astrologues, numérologues et joue pleinement dans la cour de la superstition. Les distorsions syntaxiques dans la poésie d'Adiaffi se voient converties en instruments de lutte. Elles sont un symbole de revendication d'une culture, d'une identité, d'une liberté. Elles constituent une rupture d'avec les temps des pratiques rétrogrades pour un retour aux sources. Et c'est à juste titre que professeur Irié Bi Gohy Mathias affirme que :

L'usage de distorsion syntaxique est à la vérité un plongeur vers l'authenticité de la parole africaine et donc de la tradition africaine que l'artiste déploie dans le jeu discursif, dans la combinatoire des mots et dans le rangement original des phrases (Irié, 2004 : 498)

Adiaffi s'affranchit de l'écriture héritée du pays colonisateur et de ses prédécesseurs noirs. Il bouleverse les codes de la versification classique. Cela est rendu possible que par une typographique emprunte d'esthétique scripturale en escalier, l'utilisation des majuscules, des mots en caractère d'imprimerie. De ce fait, l'on assiste à une explosion des mots sur la page qui participent à la déconstruction, au morcellement du langage poétique adiaffien. Toutefois, si le poète transgresse les codes classiques, c'est parce qu'il veut crier son indignation face à un système social aliénant. Sa révolte ne peut que s'exprimer dans la nouvelle forme d'écriture qu'il fait de la poésie.

2.1.1. L'univers de la révolte par les données stylistiques

L'écriture multiforme fonctionne sur le mode de la subversion, de la contestation des formes génériques classiques, de leur déstabilisation, voire de la destruction des normes esthétiques courantes. Il s'agit d'une affirmation dans le sens de la singularité accrue des styles et des techniques de l'oralité dans l'écriture (Afankoé, 2012)

Partant de ce qui précède, notons qu'Adiaffi subvertit le code habituel du langage en inventant des règles qui lui sont propres. L'explosion des mots de la poésie adiaffienne est une méthode pour briser les chaînes et libérer toutes les possibilités créatrices du Noir. Le poète veut ébranler les bases culturelles de l'Occident comme le souligne Kamaté Dahouda en ces termes :

Pour tout poète novateur, le besoin irrépissible de vivre autrement dans la société fonctionne toujours sur un principe de rupture qui conduit naturellement à la nécessité d'écrire et de dire différemment. (Kamaté, 1999 :137).

Chez Adiaffi, la plupart des procédés stylistique : anaphore, énumération, répétition, redondance, parallélisme ou d'autres tels que la métaphore, la personnification et la prosopopée, conditionnent le rythme et contribuent à créer des images très significatives. Dans cette pléthore de figures de style, notre analyse portera que sur les plus remarquables :

-Les répétitions : elles peuvent être conçues comme l'emploi répété d'un élément. Répétition de son, de syllabes (allitération, assonance, paronomase, reduplication, homéoteleute), de mots (accumulation, anaphore, cadence, métabole, antanaclase). Dans la poésie d'Adiaffi, les mots se suivent en écho par l'effet de l'assonance en [ou, on, eu] : « Tout feu, tout feu mon regard de feu mon cœur /de fer mon amour de feu ma liberté de feu .../...le monde un feu brulant qui éclabousse tout (Adiaffi, 1980 : 9). En d'autres circonstances, il est épris d'amour, de paix, de justice et de liberté comme l'expose l'énumération en [p, l] des extraits qui suivent : « À l'homme /à l'amour /à la liberté /à la femme /à la vie /à la justice » (Adiaffi, 1980 : 63) « Paix à toi mon cœur Paix / Paix à toi mon cœur / Paix à toi mon frère / Paix de source / paix du ciel / Paix de terre / Paix de forêt » (Adiaffi,1980 : 30). Les deux illustrations dans la même veine de répétition, présentent un degré exacerbé d'insistance du substantif 'Paix', véritable volonté du poète. Il n'hésite pas au travers de l'anaphore à présenter son caractère de poète violent et révolté comme l'on peut le souligner ici : « Quand toutes les têtes coupées / Quand toutes les mains coupées / Quand tous les rêves coupés / Quand tous l'amour coupé / Quand tous le cœur coupé » (Adiaffi,1980 :43) Ou encore : « Juste le temps d'un cri féroce de victoire / Juste le temps d'un hochement d'épaule / Juste le temps d'un pas pour traverser l'enfer / Juste le temps d'ouvrir les yeux » (Adiaffi,1980 :43). Ces termes violents gardent leur signification originelle, politique, voire historique. Les images relatives à la domination coloniale expriment l'idée de destruction, de mort.

-Les figures de tropes : elles sont des figures de pensées par lesquelles un mot ou une expression sont détournés de leur sens propre. Elles permettent d'associer les mots, voire de les confondre pour intensifier leur charge de signification et générer des images. Adiaffi utilise la métonymie dégageant une énergie qui défie toute destruction : « Et le village de suivre le cora en battant des mains des mains / en trépigant des pieds en jubilant des seins » (Adiaffi, 1980 :73). Il rend aussi l'idée de force face à une situation contraignante. Nous avons toute une catégorie d'images reflétant l'idée de refus avec la métaphore : « Le village un écho un essaim d'abeille / Tam-tam sacré frappe-moi ça ! » (Adiaffi, 1980 :73). D'une manière générale, Adiaffi utilise rarement la comparaison : « Et les griots de chanter, les balafons et les coras et les tam-tams / d'écouler la surnaturelle nouvelle comme pierre des fleuves. » (Adiaffi 1980 :70). Les métaphores et les métonymies fréquemment employées, se composent de substantifs et de verbes qu'avec des adjectifs. Il y a, chez Adiaffi, tendance à la personnification des objets ou phénomènes naturels inanimés : « La terre éternue de vos dragées de poivre » (Adiaffi 1980 : 101). Petar Guberina écrit à juste titre :

Le poète noir ne décrit pas les choses et ne crée pas d'images fondées sur l'analyse psychanalytique des choses, comme le font certains poètes contemporains ; mais les noirs traitent les choses comme leur propre être, comme des êtres pareils à eux. (Guberina, 1956 :56)

-Les onomatopées : elles se conçoivent comme une formation d'un mot dont le son imite la chose qu'il signifie et qu'il représente. Adiaffi reste fidèle à une description exacte des éléments de son environnement et accorde une place capitale à l'orthographe oralisée. Cette autre écriture frise avec la familiarité langagière au point de s'adresser à un public pluriel. À l'instar du mélange des genres qu'il fait avec brio, Adiaffi écrit pour les lettrés, les illettrés et les analphabètes. Il imite les sons qui se répandent dans la diffusion du message, car, ici, ce

sont les instruments-parleurs (tam-tam, cora, balafon) qui s'expriment. Les substantifs employés par le poète minent les paroles des locuteurs et traduisent leurs inflexions vocales allongées comme l'on peut le voir en ces vers :

Le village :Vautouououou-ou-ou-ou-ou-ou-ou-ou-ou-ours
 Le village :Hyè-è-è-è-è-è-è-è-è-è-è-è-è-è-è-è-ê-ê-ènes
 Le village : chaca-a-a-a-a-a-a-a-a-a-a-a-als
 Le village : vi-iii-i-i-ii-ii-ii-ii-i-i-i-i-i-t (Adiaffi, 1980 : 78)

Cette autre façon d'écrire avec toute la chaleur affective ne traduit-elle pas une ardente volonté de valoriser la culture africaine ?

Le sang symbolise aussi la souffrance, la mort comme nous pouvons le lire ici :

Et ta langue tranchante / Prompt à lécher le sang / Qui mijote
 dans les marécages
 Pourrissants / Puisqu'il t'est donné de visiter / Un village bâti
 sur un lac de sang / Le sang d'un peuple / Le peuple d'amour
 De terre De forêt De savane De désert De ciel (Adiaffi,
 1980 :32)

3. L'expression de la liberté par la valorisation culturelle

La construction des phrases poétiques répond à des exigences de rythmes et de musicalité, à des usages phoniques et acoustiques. La distorsion agit comme un facteur rythmique et harmonique. Car le rythme, « la chaleur communelle, l'image symbolique et le rythme cosmique... au lieu de stériliser en divisant, fécondent en unissant. » (Osman, 1953 : 36). Dans cette symbiose les instruments musicaux traduisent les images émanant des êtres animés et abstraits pour concorder avec la vision du poète : la communion avec la masse, le peuple.

3.1.Le rythme instrumental pour une quête identitaire

Les multiples jeux rythmiques affirment la singularité du poète. Ils s’installent dans une contre-poésie où le rythme ne dépend des systèmes classiques du mètre, mais l’intervention d’autres pratiques de versification. Cela produit un effet typographique et une syntaxe qui subvertit absolument les codes traditionnels. C’est justement dans ce contexte que Alain Vaillant affirme que :

Le problème de la versification n’est qu’une des formes particulières de la dialectique artistique de la liberté et de la contrainte. Comme la peinture s’est libérée du trait avec l’impressionnisme, de l’imitation avec le cubisme puis de la représentation avec l’abstrait, on peut suivre, depuis la moitié du XIXème siècle, une succession de mues au cours desquelles la poésie se détache progressivement de la forme métrique. (Vaillant, 1998 : 9)

Texte oraliste, *D’éclairs et de foudre* rend compte du contexte sociologique de production de ce type de discours. L’auteur de l’œuvre est en présence de spectateur-auditeurs avec qui il échange parfois des propos. Ainsi, les injonctions sont faites aux instruments de musique. Leurs présences se lisent comme des moments d’occupation scénique par les jeux musicaux qu’ils exécutent : « Frappe-moi ça balafon / Frappe –moi ça cora/ Frappe-moi ça tam-tam » (Adiaffi, 1980 :75)

Tous les chiens du village sont morts Mo-oh-oh-oh-oh-oh-oh / Frappe-moi ça ATTOUNGBLAN sacré / tous les chiens sont morts mo-oh .

Le village inondé de corbeaux, de chacals ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah

de mouches mou-ou

de hiboux bouu-ou

de chouettes choué-eh

eh-eh
de hyènes hié-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh
eh
de tigres ti-ih-ih-ih-ih-ih-ih-ih-ih-ih-ih-ih-ih-ih-ih-ih-ih-ih
ih (Adiaffi,1980 : 28-29)

Les exemples apparaissent sous différents ordres d'interpellation des instruments et sous différentes modalités qui traversent tout le texte. Le rythme instrumental apparaît sous deux modalités : l'intervention directe (l'exemple des pages 28 et 29) et l'intervention indirecte. Dans le rythme instrumental transposé, le texte signale au lecteur que le poète interpelle un instrument parleur. Cette interpellation passe sous silence dans le texte. Le lecteur est invité à considérer ces interpellations régulières comme des moments de discours instrumental et doit les restituer. Quant au rythme instrumental direct, il rapporte au style direct les sons émis par les instruments. Cependant, au lieu de les traduire sur une portée musicale, le poète les orthographie en imitant la cadence vocale des sons. Il s'agit beaucoup plus de paroles médiatisées que de musique. Les instruments sont d'abord des instruments-parleurs. Leurs interventions directes dans le texte manifestent concrètement le rythme instrumental et mettent le texte et le discours en adéquation. Ils imposent des ruptures rythmiques dans le discours du poète en changeant de ton, de cadence, de style et de vitesse. Au texte, ils imposent des variations lexicales et orthographiques accentuelles et tonales. Ils appuient ou annoncent une parole forte. Il y a chez Adiaffi, toute une technique de la disposition typographique qui concourt à marquer le rythme et celui-ci devient de ce fait un signe. Ces mots ordonnés de manière fantaisiste mettent en vedette les idées fondamentales souvent opposés à d'autres situations. La typographie sert aussi à souligner un terme ou un élément important. Le rythme est marqué par l'anaphore qui apparaît fort remarquablement dans le corpus. Nous pouvons noter le vocatif « O terre » répété quinze fois aux pages 21 à 23 ;

la proposition « *vous les avez assassinés* » à la page 82, le substantif « *un corps* » (trois fois), l'adverbe « *quand* », « autrefois », l'expression « *juste le temps de* » (quatre fois). Ces anaphores participent à la fonction rythmique du texte oraliste. Le poète mélange la majuscule à la minuscule. La fréquence de ce style d'écriture crée un rythme formel lié à la présentation typographique de l'ensemble du texte : « L'AFRIQUE ETAIT BIEN MORTE DE SON SOMMEIL » (Adiaffi, 1980 :10), « LES VOLCANS » (Adiaffi, 1980 : 12). Ces titres en majuscule sont le plus souvent suivis soit d'un petit texte poétique versifié ou prosaïque, soit d'un récit ou d'un discours argumentatif. Les pages 97, 98, 99, 100, 101, 105 et 106 en sont de parfaites illustrations. Nous nous acheminons vers un appel à la liberté rythmique qui empêche de saisir clairement les fonctions grammaticales des différents constituants de la phrase et du vers. Adiaffi positionne l'écriture dans une posture de rupture avec l'usage classique de la versification et de la grammaire dans l'objectif de réinventer le rythme. La liberté exprimée par l'inter-généricité donne libre cours à la problématique de l'irrationnel dans les écrits du poète.

3.1.1. La symbolique du surnaturel

Le surnaturel peut être conçu comme ce qui est au-dessus des forces, des lois de la nature. Il s'agit de tout ce qui dépasse l'entendement humain. Le mysticisme et la superstition sont des doctrines prônées par Adiaffi. Ces notions abstraites occupent une place de choix dans ses écrits. Elles nous permettent de situer l'œuvre par rapport au Bossonnisme qui en constitue un des fondements essentiels. En effet, la théologie bossonniste selon Adiaffi enseigne l'amour, la fraternité, la rencontre de l'autre. Cette doctrine engagée pour la liberté de tous les hommes se dresse contre le christianisme, religion européenne, instrument de domination de l'Afrique. Le poème questionne le monde mais n'apporte pas de réponses. L'auteur s'appuie sur la culture Akan et ouvre une invocation du ciel et

de la terre comme par une libation rituelle. Il se place sous le signe de la protection des phénomènes naturels (terre- ciel- feu- eau - air- astres) avec Dieu comme Maître absolu de cette protection. De même, il fait appel aux figures des contes et des mythes (Anazé, Akissi) et plus profondément à une conception complexe de l'homme, de ses rapports avec la société. Les métaphores construites avec les substantifs évoquent la force, la puissance que sont la *Pierre*, le *volcan*, le *ciel*. Un autre symbole dans le poème est le *sang* qui signifie la vie, l'amour, la fraternité : « frère de sang ainsi procède de mon sang de toi » (Adiaffi, 1980 :40). La symbolique de la mort est la rupture avec la situation contraignante pour une renaissance. Le sang traduit l'idée de vengeance, de révolution, de combat : « Ils apprendront nos bouchers / Que le prix de / La liberté / l'amour L'homme L'enfant La femme La vie est de sang sang sang (...) Mort Mort Mort » (Adiaffi, 1980 : 42). Le sang, c'est aussi le sacrifice, la délivrance : « Le sang noir que verse la blessure puante de l'aube pour se / délivrer de l'étreinte mortelle de la nuit. » (Adiaffi, 1980 : 32) ou encore « Le calvaire de mon sang à verser / Pour emprunter les sentiers infernaux qui y conduisent » (Adiaffi, 1980 : 34). Dans cette série de symboles, notons la présence des animaux (le chien, l'hyène, le hibou, la chouette) qui dans la conception traditionnelle africaine sont porteurs d'un sixième sens et mandatés d'accomplir les missions nocturnes occultes, mystiques. La violence infligée au monde rationnel arrache tout raisonnement au lecteur face à la communion du poète avec le monde invisible. La prosopopée doublée de l'anadiplose en dit plus : « *Cora* frappe-moi ça *Cora* / *Pierre* parole de *Pierre* / *Epine* parole d'*épine* / *Fleuve* parole de *fleuve* / *Momie* parole de *momie* » (Adiaffi, 1980 : 11). Dans la recherche de la liberté, Adiaffi se lance dans la valorisation du patrimoine culturel africain. L'innovation qu'il apporte au genre poétique, la profondeur de la pensée dans laquelle il noie le lecteur, son attachement au monde traditionnel mythique et mystique spécifie l'homme noir et expose les valeurs ancestrales

du continent africain dans toute sa grandeur. *D'Eclairs et de foudres* s'exprime par ailleurs comme un hymne à la liberté et à la paix. C'est justement en cela que certains passages de l'œuvre s'achèvent sur une note d'espoir : « Au cœur de tout homme il y a toujours / Une gerbe de soleil cachée / Une semence de rayon tardive / D'où la vie peut reflleurir / Légère comme nos pirogues sur les grands / fleuves de vie » (Adiaffi, 1980 : 71). Cet hymne à la liberté frise parfois avec la révolte tant la rage du poète se fait forte : « Soufflera soufflera soufflera... souffle souffle / vent violent chargé d'annoncer le changement des saisons » (Adiaffi, 1980 : 49) ou encore « À la pointe Oursine de mon espoir ma détente fulgurante / Aura la rapidité de l'éclair / La dévastation des foudres (Adiaffi, 1980 : 45). Adiaffi prône le rassemblement, la communion de toutes les races. C'est pourquoi : « La vie respire la liberté L'amour L'homme » (Adiaffi, 1980 : 95) et « De VIVRE DE VIVRE DE VIVRE LIBRES / avec nos frères / Tous les hommes qui avec / nous ont sillonné l'enfer dans nos sang le purgatoire dans nos rangs. » (Adiaffi, 1980 : 48). La violence et la révolte aboutissent à une renaissance. Le poète aspire au bien être de son peuple et a foi en des lendemains qui chantent d'autant plus qu'il ne reste que : « juste le temps d'ouvrir les yeux / pour voir le soleil par- delà » (Adiaffi, 1980 : 44). Dans sa volonté de voir une communauté humaine harmonieuse le poète présente l'arc-en-ciel qui symbolise l'alliance d'amour entre Dieu et les hommes. De même, il symbolise l'esérance, la vie.

Conclusion

À la lumière de cette investigation retenons que les termes employés par le poète, pour qualifier la relation qu'il entretient avec la langue, montrent à quel point l'écriture se réalise dans la violence. Dans cette sphère culturelle s'estompe une époque révolue et la poésie d'Adiaffi montre son caractère moderne par la création de formes esthétiques nouvelles créant

un effet de surprise sur le lecteur. La cohabitation des genres littéraires avec les techniques et structures narratives, dramatiques et autres aspects de l'oralité affectés à la poésie, invitent le lecteur à ne pas se limiter au contenu sémantique ou à la structure grammaticale mais de savourer la beauté de la création d'une poésie plus libre et originale. Le poète refuse toute catégorie esthétique traditionnelle et écrit désormais des poèmes en prose ou en vers libres assortis du mélange des genres. Sa révolte ne peut que s'exprimer dans la nouvelle forme d'écriture qu'il fait de la poésie. Adiaffi positionne l'écriture dans une posture de rupture avec l'usage classique de la versification et de la grammaire dans l'objectif de réinventer le rythme. La liberté exprimée par l'inter-généricité donne libre cours à la problématique de l'irrationnel dans les écrits du poète. En fait, l'art pour lui, se présente comme un instrument de lutte et de libération.

Références bibliographiques

Adiaffi J. (1980). *D'Éclairs et de foudres*. Abidjan. Céda. 106 p.

(1984). *Galerie infernale*. Abidjan. Céda. 77 p.

Afankoe Y O. (2012). Hybridation et transposition générique dans *D'Éclairs et de foudres* d'Adiaffi ; une marque de la poéticité oraliste. *Ethiopique*. N°89. 291 p.

Borgomano M. (1986). Jean-Marie Adiaffi : romancier et poète ivoirien. *Québec français*. N°64. P. 20-22.

Burns A (1947). *Préjugés de races et de couleur*. Paris. Payot. 171 p.

Courault M. (1957). *Manuel pratique de l'art d'écrire*. Paris. Hachette. 167 p.

Guberina P. (1956). *Préface au Cahier d'un retour au natal d'Aimé Césaire*.

Paris. Présence Africaine. 93 P.

Irié G. M. (2004). Les distorsions syntaxiques et grammaticales dans les œuvres poétiques négritudiennes : les exemples dans Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire, Chant d'Ombre de Léopold Sédar Senghor et Pigments de Léon Gontran Damas. Thèse Unique de Doctorat soutenue à Abidjan. 503 p.

Kamaté D. (1999). Léon Gontran Damas et Saint-Denys Garneau, Poésies et figures de la violence. *Francophonie*, N°53. p 135-145.

Kouamé N. A. (2015). Le paradoxe d'une poésie "christocentrée" dans D'Éclairs et de foudres de Jean-Marie Adiaffi. *Nodus Sciendi*, volume 12. P 4-29.

Osman G. (1953). *L'Afrique dans l'univers poétique de Léopold Sédar Senghor*. Paris. Seghers. 274 p.

Valéry P. (1957). *L'Enseignement de la poésie au collège de France*. Paris. Gallimard. 1441 p.

Jakobson R. (1963). *Linguistique et poésie, Essais de linguistique générale*. Paris. Edition de Minuit. 316 p.

Vaillant, A. (1998). *La poésie : Initiation aux méthodes d'analyse des textes Poétiques*. Paris. Armand Colin. 128 p.