Penser la polygénéricité : le N'zassa de Jean-Marie Adiaffi, un modèle africain de composition littéraire

Afankoé Yannick Olivier BEDJO
Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan Cocody
Laboratoire Dynamique des Langues et Discours (LADYLAD)
lordafankoe@yahoo.fr / bedjo.afankoe@ufhb.edu.ci
ORCID : https://orcid.org/0009-0001-2670-2348

Résumé

Les catégories génériques élaborées par la tradition poétique occidentale rencontrent des limites lorsqu'il s'agit d'appréhender certaines œuvres africaines contemporaines dont l'organisation textuelle repose sur la coexistence organique de multiples formes discursives. À partir du concept de N'zassa, élaboré par Jean-Marie Adiaffi, on cherche à comprendre la pluralité des formes littéraires à partir de la notion de polygénéricité, envisagée comme un principe de composition plutôt que comme une hybridation des genres. L'analyse poétique et herméneutique de D'éclairs et de foudres montre comment plusieurs modes d'écriture s'articulent au sein d'une même construction textuelle pour générer une osmose des formes différente de l'intergénéricité, de la transgénéricité ou de l'hybridation. On en vient à déduire que, dans le N'zassa, une logique de composition propre fonctionne. Cet article l'analyse comme un modèle africain de structuration littéraire fondé sur l'organisation dynamique de plusieurs formes au sein d'un même ensemble. Les catégories de la poétique sont, par conséquent, à repenser.

Mots-clés : *N'zassa, polygénéricité, intergénéricité, poétique africaine, composition littéraire.*

Abstract

The generic categories developed within the Western poetic tradition reach their limits when applied to certain contemporary African works whose textual organization is based on the organic coexistence of multiple discursive forms. Drawing on the concept of N'zassa, developed by Jean-

Marie Adiaffi, this study seeks to understand such formal plurality through the notion of polygenericity, understood as a principle of composition rather than as a form of generic hybridization. A poetic and hermeneutic analysis of D'éclairs et de foudres shows how several modes of writing are articulated within a single textual structure, producing an osmosis of forms that differs from intergenericity, transgenericity, and hybridization. The analysis thus suggests that N'zassa operates according to its own compositional logic. This article examines it as an African model of literary structuring based on the dynamic organization of several forms within a unified whole. The categories of poetics therefore need to be reconsidered in light of such modes of textual organization.

Keywords: *N'zassa, polygenericity, intergenericity, African poetics, literary composition.*

Introduction

Dans l'histoire de la poétique, la théorie des genres littéraires s'est progressivement construite autour d'un principe de classification destiné à identifier et à différencier les œuvres selon un ensemble de critères formels, énonciatifs et fonctionnels. Il s'agit, d'une part, d'analyser la manière dont l'œuvre organise son discours, construit sa voix énonciative et façonne son rapport au réel ; d'autre part, d'appréhender les effets de cette organisation sur l'expérience de lecture.

D'Aristote aux approches formalistes et structuralistes, la théorie des genres a longtemps cherché à dégager des traits suffisamment stables pour identifier, délimiter et définir les différentes formes littéraires. Le récit, la poésie, le théâtre, ou encore, l'essai deviennent des catégories de référence pour décrire les œuvres, orienter leur interprétation et comprendre les attentes qui vont avec la production et sa réception.

Certaines théories contemporaines ont cependant tenté de remettre en question cette rigidité des frontières. Les notions d'intertextualité chez Kristeva, de transtextualité et de

transgénéricité chez Genette, ainsi que celles de dialogisme, d'hétéroglossie et de polyphonie chez Bakhtine ou d'hybridité culturelle chez Bhabha, ont progressivement renouvelé la conception des genres discursifs. Elles ont déplacé l'attention d'une conception stable et cloisonnée des genres vers une approche fondée sur la circulation, l'interaction et le croisement des formes discursives. Cependant, les genres y demeurent généralement comme le point de départ de l'analyse. Elles atteignent, elles aussi, des limites lorsque plusieurs logiques génériques coexistent au sein d'une même œuvre. C'est le cas de certaines œuvres africaines contemporaines. Elles organisent leur esthétique selon une logique dans laquelle la pluralité des formes participe directement à la constitution de l'œuvre.

Pour notre propos, l'écriture de Jean-Marie Adiaffi offre un terrain particulièrement fécond pour interroger cette organisation plurielle des formes. À travers la notion de *N'zassa*, empruntée à l'image du pagne akan constitué de morceaux d'étoffes de couleurs et de motifs différents réunis dans un même ensemble, l'écrivain envisage l'œuvre littéraire comme un lieu de rencontre, d'articulation et de complémentarité entre plusieurs formes d'expression. Dans *D'éclairs et de foudres*, le récit se mêle ainsi à la poésie, à l'oralité, au mythe, au proverbe, au chant et à la performance, selon une logique de composition qui fait de leur coexistence même, un principe structurant de l'œuvre. Cela sous-entend qu'au-delà de repérer les différents genres présents dans le texte ou d'observer leurs relations, il faut comprendre le principe de composition qui les articule et transforme leur pluralité en facteur d'unité de l'œuvre.

Dès lors, comment le *N'zassa* permet-il de penser une catégorie théorique autonome susceptible de renouveler

l'analyse des relations entre les formes littéraires ? Notre hypothèse est la suivante : ce style d'écriture littéraire est un paradigme poétique fondé sur une conception relationnelle et intégrative de la création dans laquelle la pluralité des formes s'érige en un principe de composition. Ce postulat conduit à proposer la notion de *polygénéricité* entendue comme une organisation textuelle dans laquelle plusieurs formes discursives contribuent simultanément à la construction de l'œuvre.

La démarche analytique que nous adoptons repose sur une approche à la fois poétique et herméneutique. La poétique permet d'observer la manière dont *D'éclairs et de foudres* organise la coexistence de plusieurs formes d'écriture, quand l'herméneutique cherche à comprendre la signification et la portée de cette organisation. Il s'agit, en somme d'analyser la manière dont ces formes s'articulent, se répondent et contribuent ensemble à la construction de l'œuvre.

Trois grands points organisent cette approche. Le premier est intitulé « Le paradigme occidental des genres ». Il revient sur les principaux fondements de la théorie des genres et sur les catégories qui ont longtemps structuré la pensée poétique occidentale. Il en dégage les apports mais aussi les limites face à certaines configurations littéraires africaines. Le second point, « Le *N'zassa :* une théorie africaine de la *polygénéricité* », examine le concept énoncé par Jean-Marie Adiaffi et montre comment il peut être théorisé comme un principe de composition fondé sur la coexistence organisée de plusieurs formes discursives. Le troisième axe est « *D'éclairs et de foudres* : la mise en œuvre textuelle du *N'zassa* ». Il s'attache à l'analyse de l'œuvre elle-même afin d'identifier les procédés qui donnent une forme concrète à cette logique *polygénérique*

et en mesure les effets sur la construction du sens et de l'unité textuelle.

1. Le paradigme occidental des genres

Le paradigme occidental des genres repose fondamentalement sur une logique de différenciation. Les formes littéraires sont identifiées à partir de traits qui permettent de les distinguer les unes des autres et de déterminer les modalités selon lesquelles une œuvre relève d'une catégorie donnée. Ce cadre global de pensée établit par cette orientation, des frontières entre des pratiques discursives en associant à chacune, un ensemble de conventions portant sur la composition, l'énonciation, la représentation et les effets attendus sur le lecteur. Cette logique de classification est fondée sur une certaine lisibilité des appartenances génériques : une œuvre peut être rattachée à une catégorie à partir d'un ensemble de caractéristiques qui en permettent l'identification. Si les théories contemporaines ont assoupli les frontières entre les genres, les distinctions génériques demeurent essentielles à la lecture des œuvres. Le paradigme générique fournit des repères pour identifier les formes, orienter les attentes et éclairer les choix d'écriture. Il ne s'agit donc plus seulement de classer l'œuvre, mais d'observer comment elle mobilise, déplace et reconfigure les catégories génériques. C'est précisément cette logique de différenciation que la notion de N'zassa contraint à déplacer. Chez Jean-Marie Adiaffi, la pluralité des formes s'impose en principe d'organisation textuelle fondé sur la coprésence et l'articulation de plusieurs modes d'expression. L'enjeu consiste alors moins à déterminer le genre auquel appartient l'œuvre qu'à comprendre le principe qui organise leur coexistence.

1.1. De la classification à la mobilité des genres

Le passage d'une conception classificatoire du genre à une conception plus dynamique modifie progressivement la manière d'appréhender les formes littéraires. Le genre cesse d'être une catégorie entièrement délimitée. Elle est devenue un espace de relations, de transformations et de déplacements. Les conventions génériques continuent certes d'assurer la lisibilité des œuvres, mais elles se trouvent mieux soumises aux pratiques d'écriture, aux contextes culturels et aux processus de lecture.

Cette mobilité s'observe à travers les phénomènes de croisement et de circulation entre les formes. Les théories contemporaines du genre accordent ainsi une place croissante aux relations qu'une œuvre entretient avec d'autres modèles discursifs. Chez Bakhtine, les genres prennent sens dans les usages sociaux de la parole. Leur diversité et leur évolution tiennent ainsi aux situations discursives dans lesquelles ils se déploient. Kristeva déplace l'attention vers le texte lui-même : dans *Séméiotikè* (1969), elle le conçoit comme un lieu de circulation et de croisement entre plusieurs textes. L'intertextualité se trouve ainsi au cœur de cette conception du littéraire, avant que Genette n'en élargisse la portée avec la notion de transtextualité.

Kristeva ouvre la réflexion sur les relations entre les textes en faisant de l'intertextualité un principe constitutif de l'écriture littéraire. Dans *Séméiotikè* (1969), elle conçoit ainsi le texte comme un espace de circulation et de croisement de plusieurs textes. Genette élargit ensuite cette conception avec la notion de transtextualité qui permet d'appréhender les multiples relations qu'un texte entretient avec d'autres textes et avec les formes discursives qui l'environnent. Il l'entend comme « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète,

avec d'autres textes » (Genette, 1982, p. 7). Cette réflexion trouve toutefois, un prolongement important chez Bakhtine. Dans *Esthétique de la création verbale* (1984), les genres sont rapportés aux pratiques sociales du langage, ce qui met en évidence leur diversité, leur mobilité et leur transformation au gré des usages discursifs. Ces apports permettent d'envisager l'œuvre comme un lieu de circulation entre des formes dont les frontières deviennent plus souples.

Les notions d'intergénéricité, de transgénéricité et d'hybridation attirent l'attention sur les modalités selon lesquelles une œuvre mobilise plusieurs codes, plusieurs conventions ou plusieurs régimes discursifs. L'enjeu théorique évoluent dès lors : il ne consiste plus principalement à déterminer l'appartenance générique d'une œuvre. Il faut aussi à examiner les relations qui s'établissent entre les différentes formes qu'elle convoque. Cette évolution théorique offre un premier cadre pertinent pour appréhender les spécificités du *N'zassa*. Chez Jean-Marie Adiaffi, la pluralité formelle dépasse en effet la coexistence classique de genres pour devenir un véritable principe de composition textuelle. L'écriture repose ainsi sur la coprésence, l'entrecroisement et l'articulation étroite de plusieurs modes d'expression dont les interactions participent pleinement à la construction du sens de l'œuvre.

Le problème théorique de cette écriture se situe, de ce fait, au-delà de la présence des genres. Il se retrouve au niveau de l'organisation même de cette pluralité. Les formes mobilisées entretiennent-elles seulement des relations de proximité ou concourent-elles à une structure textuelle dans laquelle leur coexistence produit une logique générique propre ? Cette interrogation ouvre directement sur la notion de *polygénéricité*.

1.2. Une limite épistémologique dans la mobilité des genres : penser les genres à partir des genres

Comme nous l'avons démontré dans le point précédent, les théories contemporaines du genre ont considérablement assoupli les catégories héritées de la tradition classificatoire. Elles font de la mobilité, de la relation et de la circulation des pôles importants dans la description des formes littéraires. Pour nous toutefois, ces progrès modifient davantage le statut des frontières que le statut de l'unité analysée. Car, même lorsque les catégories génériques sont rendues flexibles, l'analyse continue généralement de prendre pour point de départ, des formes identifiables et déjà constituées. Cette réalité apparaît dans les différentes manières de penser les relations entre les genres. Intergénéricité, transgénéricité, hybridation ou croisement décrivent des phénomènes de contact entre des formes que l'analyse peut préalablement reconnaître. Il en découle que le raisonnement conserve une structure fondée sur la distinction : identifier les formes, déterminer leurs relations et observer les transformations produites par leur rencontre. Aussi, le caractère opératoire du genre demeure-t-il lié à sa capacité à fournir des unités de repérage.

Nous faisons observer alors qu'une telle démarche peut manifester des limites lorsque la pluralité des formes ne se présente plus comme la rencontre de catégories distinctes mais comme le principe même de l'organisation textuelle. Dans ce cas, l'intérêt à dégager ne concerne plus les frontières entre les genres ; il indexe le statut des éléments que l'analyse choisit comme principales unités de description. La question sera alors d'ordre épistémologique. Que faut-il considérer comme pertinent pour comprendre une œuvre lorsque ses différentes

formes fonctionnent conjointement dans une même structure esthétique ?

C'est cette interrogation qui permet de déplacer l'analyse du *N'zassa* vers un autre niveau. Dans cette écriture, la diversité des formes peut être appréhendée comme une propriété organisationnelle du texte. Elle intervient dans sa construction, dans son rythme, dans ses modes d'énonciation et dans la production de ses effets de sens. On n'appréhende plus la pluralité comme un ensemble de formes juxtaposées, mais comme une propriété structurante de l'œuvre. Le *N'zassa* conduit en conséquence, à distinguer deux opérations analytiques : d'une part, reconnaître les formes mobilisées ; d'autre part, comprendre le principe qui organise leur coexistence. Cette distinction ouvre un espace théorique dans lequel la pluralité générique peut être pensée comme une modalité de composition à part entière. La *polygénéricité* désigne précisément cette modalité. Elle renvoie à une organisation textuelle dans laquelle plusieurs matrices génériques s'impliquent conjointement dans la production de l'unité de l'œuvre.

2. Le *N'zassa* : une théorie africaine de la *polygénéricité*

Le *N'zassa* est bien davantage qu'une pratique culturelle transposée dans le domaine littéraire. Sa logique repose sur une esthétique de l'assemblage où la diversité des éléments devient elle-même productrice de cohérence. L'œuvre se construit ainsi comme un espace de convergence entre plusieurs régimes discursifs dont l'interaction détermine sa structure et son fonctionnement. Le *N'zassa* invite dès lors, à déplacer l'analyse : le genre cesse d'être une catégorie

préalable pour devenir un effet de la composition produit par l'articulation même des formes.

2.1. Le sens culturel du N'zassa : une esthétique de l'assemblage

Rappelons que le concept de *N'zassa* trouve son origine dans un pagne akan composé de morceaux de tissus différents assemblés en une pièce harmonieuse. Cette logique de l'assemblage peut être rapportée à une conception de l'expression culturelle fondée sur la complémentarité des formes. Tous les modes d'expression littéraire peuvent participer d'une même expérience symbolique et esthétique. La distinction entre ces modes d'expression conserve leur singularité tout en laissant apparaître leur habileté à fonctionner conjointement dans une même pratique culturelle. L'esthétique du *N'zassa* procède d'un principe essentiel : la diversité organisée produit une unité nouvelle.

Dans *Muntu : l'homme africain et la culture néo-africaine* (1961), Janheinz Jahn montre effectivement que de nombreuses expressions artistiques africaines associent étroitement la parole, la musique, le geste et les formes symboliques. Dans la section réservée à la notion de *Kuntu* (la manière, la modalité, la façon d'être ou d'agir), il insiste sur la dimension formelle et dynamique de l'expression artistique dans laquelle le rythme organise et relie plusieurs modes d'expression. Elle permet de penser la forme artistique à travers le rythme qui intervient dans différents modes d'expression : la langue, le chant, la danse et les pratiques instrumentales (Jahn, 1961, p. 156-157). Ces composantes participent ensemble à la réalisation de l'œuvre et prennent leur sens dans les rapports qu'elles entretiennent les unes avec les autres. La cohérence de l'ensemble déploie une logique

fondée sur leur articulation, chaque mode d'expression contribuant à l'élaboration d'une même construction esthétique.

Le *N'zassa* doit subséquemment, être compris comme une poétique de la relation entre les formes fondée sur le principe selon lequel des éléments différents peuvent participer à une même construction esthétique. Il se fonde sur la conception de la création selon laquelle l'unité ne surgit pas forcément de l'uniformité. Elle peut résulter aussi de l'agencement des différences. Chaque élément conserve sa singularité tout en contribuant à l'équilibre de l'ensemble. C'est précisément cette logique d'articulation, de complémentarité et d'unification qui permet de transposer le principe du *N'zassa* dans le champ littéraire et d'en faire un modèle pour penser la *polygénéricité*.

2.2. De l'esthétique de l'assemblage à la polygénéricité littéraire

La transposition littéraire du principe *N'zassa* modifie le rapport traditionnel entre l'œuvre et le genre. De même que le pagne rassemble des fragments différenciés dans une composition unique, l'écriture *N'zassa* associe plusieurs formes discursives au sein d'un même dispositif textuel. Ces formes conservent leurs propriétés discursives tout en participant à une organisation globale qui produit leur cohérence. La réflexion d'Adiaffi permet de saisir directement cette logique créatrice. À propos de son écriture, il souligne la conception intégrative de la tradition orale :

> La tradition orale ignore absolument la notion de genre. Les contes sont accompagnés par la musique, celui qui récite le conte joue de la comédie. Il est fréquent d'arrêter le conte par des

> charades, par des proverbes, par tout un ensemble de jeux qui permettent au conteur de reprendre son souffle. Il n'y a donc pas de genre. L'épopée, le conte, la fable, la devinette […] tout est mélangé. (Magnier, 1985)

Cette déclaration éclaire le principe esthétique qui sous-tend l'écriture *N'zassa* : la diversité des formes participe à son principe générateur. Le mélange évoqué par Adiaffi renvoie moins à une juxtaposition qu'à une conception de l'œuvre comme espace de circulation entre plusieurs modes d'expression. La pluralité prend la valeur, à ce niveau de conception, d'une ressource formelle et sémantique.

La notion de Relation développée par Édouard Glissant dans *Poétique de la Relation* (1990) permet d'élargir cette lecture. Chez Glissant, l'identité se construit dans le rapport aux différences, dans les rencontres et les interactions qui produisent des configurations nouvelles. Transposée à l'analyse du *N'zassa*, cette logique relationnelle permet de comprendre que les formes d'écriture artistiques acquièrent leur pleine portée esthétique à travers les relations qu'elles entretiennent au sein de l'œuvre. Le principe organisateur réside alors dans leur mise en relation. Le *N'zassa* littéraire peut, à partir de là, être défini comme une forme de composition dans laquelle plusieurs régimes discursifs contribuent simultanément à la production d'une unité textuelle. Cette unité ne repose plus sur la domination d'un genre central auquel les autres formes seraient subordonnées. Elle procède de leur interaction et de leur contribution conjointe à l'économie de l'œuvre. La pluralité des formes s'affirme par là même, comme un principe de construction esthétique autant que comme un opérateur de production du

sens. C'est cette configuration que nous désignons par *polygénéricité*.

2.3. La polygénéricité comme catégorie analytique

Les notions d'intergénéricité, de transgénéricité, d'hybridation et de métissage ont considérablement renouvelé l'étude des formes littéraires en mettant l'accent sur leur mobilité, leur interaction et leur transformation. Elles ont contribué à déplacer l'analyse d'une conception normative du genre vers une approche davantage relationnelle. Leur intérêt demeure particulièrement important pour l'étude des œuvres qui font intervenir plusieurs traditions formelles. Le phénomène *N'zassa* appelle cependant un déplacement du questionnement. Dans les approches fondées sur l'intergénéricité, l'hybridation ou la transgénéricité, les catégories génériques sont généralement considérées comme le point de départ de l'analyse : il s'agit d'identifier les genres présents, d'observer leurs interactions, leurs transformations ou leurs circulations. Le N'zassa invite à partir d'un autre niveau d'observation : quel principe de composition organise la coprésence des formes et produit l'unité de l'œuvre ?

La notion d'hybridation rend compte de la combinaison de traits provenant de plusieurs genres identifiables. Elle demeure particulièrement opératoire lorsque l'analyse porte sur le croisement deh caractéristiques génériques distinctes. Le *N'zassa* présente une configuration différente : la pluralité des formes participe directement à l'architecture de l'œuvre et s'affiche comme l'un de ses principes organisateurs.

Dans une mise en comparaison pour en ressortir les spécificités du *N'zassa* face aux autres approches, répétons que la transgénéricité analyse les déplacements, les passages et les transformations d'une forme générique vers une autre. Le

N'zassa repose bien sur une autre logique : la coprésence. Plusieurs régimes discursifs peuvent se déployer au même moment dans un même espace textuel, chacun intervenant à sa manière dans la construction de l'ensemble. L'enjeu n'est plus seulement d'identifier les genres présents dans l'œuvre mais de comprendre comment leur coexistence s'organise et de quelle manière leur articulation produit une dynamique commune. Il s'agit là, d'une théorie de l'osmose des formes. La réflexion ne portera logiquement plus seulement sur l'identité des formes mais aussi et surtout, sur les relations qui permettent leur fonctionnement conjoint.

Aussi par *polygénéricité*, entendrons nous une organisation de l'œuvre dans laquelle plusieurs formes œuvrent ensemble à sa composition. Elle observe le jeu des formes : leur combinaison, leur relais et leurs interactions construisent progressivement la cohérence de l'œuvre. L'analyse s'attache ainsi aux rapports qu'elles entretiennent et au rôle que chacune joue dans la production du sens. Le *N'zassa* donne une expression particulièrement intéressante à ce principe. Chez Jean-Marie Adiaffi, récit, poésie, oralité, mythe, proverbe et chant participent directement à la composition et au mouvement de l'œuvre. Leur coexistence relève, à ce titre, d'un même projet d'écriture et contribue à l'organisation de l'ensemble textuel. Toutefois, la *polygénéricité* surpasse le seul cadre du *N'zassa*. Elle possède une valeur heuristique générale, puisqu'elle peut servir à analyser toute œuvre dont l'unité repose sur l'intégration constitutive de plusieurs pratiques discursives. Elle veut s'affirmer comme une catégorie analytique plutôt qu'une catégorie descriptive. Son intérêt est de déplacer l'analyse du classement des œuvres vers les mécanismes qui les structurent. Dans les littératures africaines contemporaines, la *polygénéricité* permet ainsi de penser les

formes à partir des pratiques esthétiques et des logiques culturelles qui les façonnent. Elle devient à la fois un concept de description et un outil pour repenser les rapports entre culture, forme, genre et création littéraire**.**

3. D'éclairs et de foudres : la mise en œuvre textuelle du N'zassa

La conception du *N'zassa* comme théorie de la *polygénéricité* doit être confrontée à l'épreuve du texte. Si ce style d'écriture repose sur l'intégration de plusieurs formes discursives au sein d'une même organisation, sa portée théorique ne peut véritablement être établie qu'en observant la manière dont ce principe se réalise dans l'œuvre. *D'éclairs et de foudres* en est un terrain d'analyse particulièrement intéressant. L'écriture d'Adiaffi y fait coexister plusieurs régimes discursifs dont l'articulation ne se laisse pas entièrement saisir par les notions classiques d'intergénéricité, de transgénéricité ou d'hybridation. Le texte permet d'observer concrètement comment la pluralité des formes participe à la construction d'une même unité textuelle. Cette démarche permettra de montrer que le *N'zassa* désigne effectivement un principe compositionnel à partir duquel la *polygénéricité* acquiert sa pleine portée analytique.

3.1. La polydiscursivité comme principe d'écriture dans *D'éclairs et de foudres*

Le concept de polydiscursivité renvoie à la présence, au sein d'un même texte, de plusieurs discours, de plusieurs voix et/ou de plusieurs positions énonciatives. Dans son approche dialogique, Mikhaïl Bakhtine montre que l'énoncé littéraire est traversé par une pluralité de paroles sociales et idéologiques

qui s'entrecroisent, se confrontent et participent à la production du sens (*Esthétique et théorie du roman*, 1978). Le texte apparaît ainsi comme un espace de circulation, de rencontre et de tension entre des discours hétérogènes. Cette conception de base ouvre la voie à une approche du texte comme espace de circulation et d'interaction entre des discours hétérogènes. Elle sera systématisée par Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau. A leur tour, ils envisagent le discours comme une production inscrite dans des dispositifs sociaux, institutionnels et énonciatifs déterminés.

Pour Charaudeau (1983), la diversité discursive doit se comprend à partir de la situation de communication et de la pluralité des sujets qui participent à la production et à l'interprétation du discours. Il met en évidence la coexistence de différentes instances énonciatives, identités, finalités et contraintes communicationnelles. La polydiscursivité désignera alors l'articulation de plusieurs voix et orientations discursives au sein d'une même production langagière.

Maingueneau (1991, 2014), pour sa part, approfondit cette conception à travers la notion d'interdiscours. Il pense que tout discours se construit dans un espace discursif déjà constitué : il reprend, transforme, détourne ou conteste des paroles antérieures. Il s'appuie pour ce faire, sur les « scènes d'énonciation » qui organisent la production du sens et déterminent les positions discursives des sujets.

On voit bien que ces approches convergent vers une conception du texte comme espace de rencontre entre plusieurs discours et plusieurs positionnements. La polydiscursivité est, partant, une propriété fondamentale du discours qui révèle que toute production langagière se construit dans l'interaction avec d'autres paroles et d'autres systèmes de sens.

Cette notion trouve un écho particulier dans *D'éclairs et de foudres* où plusieurs formes de parole se côtoient et s'entrecroisent : narration, poésie, mythe, oralité, réflexion philosophique, parole rituelle et discours politique. Ces différentes voix ne font pas que de la juxtaposition littéraire ; elles travaillent toutes à la construction du texte et à la production de ses significations. La polydiscursivité permettra donc de mieux saisir la diversité des voix et des modes de représentation qui caractérise l'écriture d'Adiaffi. Elle est un outil pour penser la pluralité des discours. La notion de *polygénéricité* intègre bel et bien la polydiscursivité dans son principe en interrogeant la manière dont cette diversité discursive s'inscrit dans la composition même de l'œuvre et comment elle contribue à son unité. La polydiscursivité décrit principalement la pluralité des discours présents dans le texte et laisse ouverte la question de leur organisation littéraire. Or, dans *D'éclairs et de foudres*, les différentes formes coopèrent dans une construction d'ensemble qui engage également les catégories génériques. C'est à ce niveau plus ouvert que se situe la *polygénéricité* : la polydiscursivité identifie la diversité des voix et des discours ; la *polygénéricité* en interroge l'organisation esthétique. Il s'ensuit que les deux notions s'articulent dans cette œuvre.

3.2. Les mécanismes compositionnels de la polygénéricité dans D'éclairs et de foudres

La polydiscursivité de *D'éclairs et de foudres* répond à une organisation précise. Cinq mécanismes en assurent la cohérence : l'alternance, l'enchâssement, la superposition, l'interpénétration et les transitions. Leur fonctionnement conjoint transforme la diversité des formes en principe de composition.

L'alternance organise d'abord la variation des régimes discursifs. Le texte passe du mythe à la devinette, de la parole lyrique à la méditation ou au dialogue. Dès l'incipit, la parole cosmogonique : « LA TERRE S'OUVRE SUR LE TROU / DU CIEL / ET LE CIEL ENFERME LA TERRE DANS SON TROU » (p. 5) est suivie d'une devinette : « Question : Que diriez-vous si le ciel s'ouvrait demain sur la Terre médusée ? » (p. 7), puis d'un « traité poétique » : « L'AFRIQUE ÉTAIT BIEN MORTE DE SON SOMMEIL » (p. 10). Cette succession produit un rythme textuel fondé sur la modulation des modes d'énonciation plutôt que sur une progression générique conventionnelle.

L'enchâssement introduit ensuite un rapport de profondeur entre les formes. Un discours en accueille un autre sans perdre sa fonction initiale. La narration consacrée au « vieux nègre » (pp. 50-52) s'ouvre désormais au dialogue, lequel se prolonge en méditation : « Je prends mes rêves au mot… / Je prends le vent au rêve… / Je prends le rêve au vent… » (p. 74). Le discours devient donc le support d'une parole réflexive qui en prolonge la portée.

La superposition marque un degré supplémentaire. Plusieurs dimensions discursives fonctionnent simultanément dans une même séquence. La parole du fleuve en fournit une illustration : « Pierre parole de pierre / Épine parole d'épine / Fleuve parole de fleuve…/Tam-tam frappe-moi ça tam-tam… » (p.11). Le rythme poétique, l'invocation rituelle, la symbolique mythique et la dimension réflexive s'y trouvent étroitement liés. Aucun de ces éléments ne fonctionne de manière autonome. Chacun infléchit la portée des autres et participe à une construction plurielle du sens. Celui-ci ne résulte donc pas de la simple présence simultanée de plusieurs formes, mais de leur interaction au sein d'un même espace discursif.

L'interpénétration pousse plus loin cette dynamique. On observe que les formes s'intègrent, se transforment et se fécondent réciproquement. Elles empruntent les propriétés les unes des autres. Ce faisant, elles brouillent les frontières qui permettraient de les rattacher à un genre déterminé. L'intratexte « ÉTRANGER » (p. 16) en offre une illustration : la disposition poétique (prose poétique) accueille une réflexion philosophique qui se prolonge en affirmation politique. Le poétique devient alors le lieu même où s'articulent pensée, positionnement et vision du monde. La formule « personne n'est nulle part / tout le monde est partout » relève à la fois de l'image poétique, de la proposition philosophique et de la proclamation idéologique. Les frontières entre les régimes d'expression imposent leur fonctionnalité plutôt que leur fixité. Les éléments se transforment au contact les uns des autres. La *polygénéricité* y est bien perçue comme un principe actif de construction du sens : elle fait du mélange des formes, une modalité de pensée et d'expression.

Enfin, des opérateurs de continuité assurent la circulation entre ces différentes séquences. Reprises lexicales, motifs récurrents, formules rythmiques, dispositifs typographiques et relais énonciatifs constituent autant de charnières. Les motifs du ciel, de la terre, du feu et du vent, les reprises de « Ô Terre… » (pp.21-23) ou les appels « Frappe-moi ça tam-tam / Frappe-moi ça balafon / Frappe-moi ça cora… » (pp.5, 11, 36, 40, 75) maintiennent des correspondances à travers les changements de régime. La transition s'affirme de ce fait, en tant qu'un véritable opérateur de composition. L'ensemble produit une continuité sans homogénéité. L'œuvre conserve la diversité de ses modes d'expression tout en construisant des relations qui les rattachent les uns aux autres.

La cohérence naît de la mise en relation de composantes différenciées.

Les mécanismes observés (alternance, enchâssement, superposition, interpénétration et continuité) montrent alors que la pluralité est une donnée structurelle de *D'éclairs et de foudres*. La *polygénéricité* désigne précisément cette organisation : plusieurs régimes discursifs concourent à une même construction sans se fondre dans une forme unique. Le *N'zassa* apparaît en conséquence, comme la formulation esthétique d'une unité produite par la pluralité.

3.3. Le N'zassa comme modèle africain de composition littéraire

Les analyses conduites ci-dessus montrent que *D'éclairs et de foudres* se construit selon une logique qui transcendent les catégories génériques traditionnelles. La pluralité des formes discursives et génériques n'y résulte, ni de l'adjonction de genres secondaires à une forme dominante, ni d'un rapprochement entre catégories identifiables. Aucun régime discursif ou générique ne commande seul l'architecture de l'œuvre. Chacun intervient dans la progression textuelle et contribue à la production du sens selon une logique de complémentarité. Cette configuration relativise d'abord la pertinence de la notion d'hybridation qui suppose la rencontre de formes possédant une identité préalable. Dans *D'éclairs et de foudres*, les différents régimes discursifs apparaissent au sein d'une même dynamique compositionnelle et entretiennent des rapports qui rendent leurs frontières progressivement perméables. La pluralité générique et discursive s'inscrit alors comme une modalité constitutive de l'organisation textuelle relevant d'un principe d'organisation

interne plutôt que d'une juxtaposition ou d'une hybridation de genres préalablement autonomisés.

Au regard de l'analyse conduite, nous affirmons encore que la notion de transgénéricité présente une limite comparable à celle de l'hybridation. Fondée sur l'idée de passage, de déplacement ou de circulation entre des catégories génériques distinctes, elle rend plus difficilement compte d'une œuvre dans laquelle plusieurs régimes discursifs et formels sont actifs simultanément. Son enjeu est, partant, différent de celui du *N'zassa* qui cherche à comprendre comment plusieurs formes peuvent fonctionner conjointement et contribuer à la construction d'une architecture textuelle cohérente. C'est à ce niveau aussi que cette forme de composition acquiert toute sa portée théorique. Il désigne un véritable mode de composition du multiple en un. Chaque forme y conserve sa singularité tout en participant à la cohérence de l'ensemble. L'unité de l'œuvre ne résulte donc pas de la réduction des différences, mais des relations, des articulations et des mécanismes de continuité qui permettent à ces différentes formes de fonctionner ensemble.

C'est là l'intérêt de la *polygénéricité* perçue un mode de composition dans lequel plusieurs formes discursives deviennent osmotiques dans la construction de l'œuvre. Elle déplace l'analyse : plutôt que de partir d'un genre pour situer le texte, il s'avère nécessaire d'observer la manière dont différentes formes prennent place dans sa composition et contribuent ensemble à son unité. L'enjeu ici, consistera alors à examiner les rapports entre ces formes, à analyser leurs fonctions respectives et à en dégager les effets produits par leur association.

Dans le contexte de la production littéraire africaine, le *N'zassa* d'Adiaffi met ce phénomène en lumière de manière féconde. En réunissant des formes d'expression diverses au

sein d'un même projet d'écriture, il fait de leur rencontre un mode de composition spécifique. L'unité de l'œuvre se construit à partir des rapports que ces formes entretiennent entre elles et de la manière dont elles concourent à une même dynamique du sens. La pluralité formelle prend dès lors, une place centrale dans l'écriture : elle structure le texte, oriente sa lecture et participe directement à la construction de sa signification. Il est un modèle africain de composition de l'œuvre littéraire susceptible d'élargir la théorie des formes. La *polygénéricité* permet, en fin de compte, de décrire les œuvres dont la cohérence repose sur l'articulation de plusieurs formes plutôt que sur la domination d'un genre unique.

Conclusion

Notre objectif, dans cette étude, était de déterminer dans quelle mesure le *N'zassa* élaboré par Jean-Marie Adiaffi pouvait contribuer au renouvellement de la théorie des genres littéraires. L'examen du paradigme occidental a montré que, malgré l'assouplissement des frontières génériques apporté par les théories contemporaines, le genre demeure souvent une catégorie de référence à partir de laquelle sont pensées les relations entre les formes. Or, *D'éclairs et de foudres* conduit à déplacer cette perspective. Cette œuvre montre une logique d'écriture irréductible à la juxtaposition de genres distincts, à la multiplication de formes autonomes ou au passage d'un genre à un autre. Elle relève plutôt d'une *polygénéricité*.

Nous entendons par *polygénéricité* l'interaction de plusieurs matrices génériques au sein d'une même œuvre et dont l'articulation produit une configuration formelle et discursive singulière. Il s'agit d'une architecture textuelle dans laquelle différentes formes d'expression et différents régimes

discursifs participent conjointement à une même dynamique de composition. L'analyse de *D'éclairs et de foudres* a permis en effet, d'identifier plusieurs opérateurs de cette organisation : l'alternance, l'enchâssement, la superposition, l'interpénétration, les transitions et la continuité compositionnelle. Ces mécanismes assurent la circulation des formes et leur intégration au sein d'une architecture textuelle cohérente.

Cette organisation donne au *N'zassa*, une portée qui dépasse la seule métaphore de l'assemblage textile. Il apparaît comme un véritable modèle de composition littéraire fondé sur une conception de l'unité comme articulation dynamique de formes hétérogènes. Chaque forme conserve sa singularité tout en contribuant à la construction de la totalité. La *polygénéricité* permet ainsi de penser l'œuvre à partir des relations fonctionnelles qui unissent ses différentes composantes plutôt qu'à partir de leur seule appartenance à des catégories génériques préétablies.

La proposition théorique que nous portons permet surtout de distinguer la coexistence des formes de leur intégration dans un même dispositif compositionnel. Dans une œuvre *polygénérique*, les différentes formes mobilisées n'occupent pas seulement des espaces successifs ou parallèles : elles entretiennent des rapports de fonction qui infléchissent leur rôle et leur portée dans l'économie générale du texte. Le récit peut alors organiser l'action, le proverbe, condenser une expérience collective ; le mythe, inscrire une mémoire, le chant introduire une dimension performative et la réflexion, produire ou transmettre un savoir. La pluralité des formes fonde alors un principe actif de composition.

L'intérêt de la *polygénéricité* apparaît surtout lorsqu'on observe ce qu'elle fait au texte. Elle amène à aller au-delà de

l'identification des genres pour examiner la manière dont différentes formes discursives mises en jeu dans l'œuvre participent à sa construction. Dans les littératures africaines contemporaines, cette approche est particulièrement féconde. Certains textes associent, en effet, le récit à des éléments mythiques, proverbiaux, chantés ou rituels, tout en intégrant des formes de parole issues de l'oralité et des moments de réflexion. Ces composantes ne sont donc pas que juxtaposées : leur présence et leurs interactions contribuent à la configuration particulière du texte. Le *N'zassa* apparaît, à cet égard, comme une proposition théorique africaine particulièrement féconde. Il peut ainsi contribuer à élargir la poétique générale en invitant à penser la création littéraire à partir d'autres traditions de composition et d'autres manières d'articuler les formes, les discours et les savoirs.

Cette notion gagnerait à être mise à l'épreuve d'autres œuvres littéraires africaines ou d'ailleurs afin d'en mesurer la portée scientifique. Des œuvres d'Ahmadou Kourouma, de Werewere Liking, de Sony Labou Tansi, de Véronique Tadjo ou de Kossi Efoui pourraient notamment permettre d'en mesurer la pertinence et les limites. Une telle extension contribuerait à construire une théorie de la composition littéraire attentive à la diversité des traditions esthétiques et aux modes pluriels de production de l'œuvre, tout en favorisant un dialogue plus équilibré entre les catégories de la poétique contemporaine et les conceptions africaines de la création littéraire.

Bibliographie

ADIAFFI Jean-Marie, 1980. *D'éclairs et de foudres*, CEDA, Abidjan

ARISTOTE, 1990. *Poétique*, Le Livre de Poche, Paris

BAKHTINE Mikhaïl, 1978. *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris
BAKHTINE Mikhaïl, 1984. *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris
CHARAUDEAU Patrick, 1983. *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique (théorie et pratique)*, Hachette, Paris
GLISSANT Édouard, 1990. *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris
JAHN Janheinz, 1961. *Muntu : l'homme africain et la culture néo-africaine*, Seuil, Paris
KRISTEVA Julia, 1969. *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris
MAGNIER Bernard, 1985, « Entretien avec Jean-Marie Adiaffi », *Nouvelles du Sud*, n° 1, août-septembre-octobre 1985, pp. 103-108
MAINGUENEAU Dominique, 2014. *L'Analyse du discours*, PUF, coll. « Que sais-je ? », n°3735, Paris
SCHAEFFER Jean-Marie, 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Seuil, Paris
TODOROV Tzvetan, 1978. *Les Genres du discours*, Seuil, Paris