

# AFRICANITÉS D'EMMANUEL TOH BI : UN CAS DE TRANSITION MULTIFORME ENTRE POÉSIE ET NOUVELLE

**K'Monti Jessé DIAMA**

Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

jessediam@gmail.com

**Douadelet Camus MECASSON**

Université Péléforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire,

mecasson@gmail.com

## RÉSUMÉ

*Africanités* d'Emmanuel Toh Bi assure la jonction entre la poésie et la nouvelle, deux genres marqués par des conventions scripturales stables et spécifiques de nature typographique ou stylistique. Se dessine, alors, le risque de la dénaturation de la poétique des genres, ce qui fait le lit d'une transition multiforme, observable tant au niveau générique, linguistique que thématique-structural. Cet article se donne pour objectif de comprendre comment des éléments et procédés poétiques implantés dans la nouvelle, genre perméable au récit, confèrent une poéticité à ce dernier, et comment le genre nouvelliste, à son tour, influence l'écriture poétique. Les notions d'inversion, de déplacement et de combinaison, dans la perspective todorovienne, constituent le socle de l'analyse en vue de ressortir la multiplicité des hybridations à l'œuvre dans le texte de Toh Bi.

**Mots clés** : transition – inversion – déplacement – combinaison – hybridation

## INTRODUCTION

*Africanités, Recueil de nouvelles poétiques*<sup>1</sup>, est le titre de la dernière œuvre littéraire de l'écrivain ivoirien Emmanuel Toh Bi. À en croire son préfacier : « Dans le syntagme « nouvelle poétique », il faut bien se garder de percevoir la lexie « nouvelle » comme un adjectif épithète, et « poétique » comme un substantif, mais envisager plutôt l'inverse. C'est le genre poétique qui, sans renoncer à ses traits définitoires, emprunte à la nouvelle au moins deux caractéristiques essentielles : la relative brièveté du texte et l'unicité du sujet traité. »<sup>2</sup>

À la suite de ce dernier, l'auteur lui-même fait cet aveu dans son avant-propos : « J'explore, moi, le mode poétique de ce « petit » genre littéraire. »<sup>3</sup> Sur ces bases, avec *Africanités*, la « nouvelle poétique » courrait

<sup>1</sup> Emmanuel Toh Bi, *Africanités, Recueil de nouvelles poétiques*, Paris, Les impliqués Éditeur, 2015. Toutes les références au recueil seront extraites de cette édition.

<sup>2</sup> Le propos est de Loukou Fulbert Koffi, dans sa Préface à *Africanités...*, p. 13-14.

<sup>3</sup> Emmanuel Toh Bi, in Avant-propos de *Africanités...*, *op. cit.*, p. 17.

le risque d'une écriture caractérisée par sa forme transgressive et déconcertante au regard de l'alliage de deux genres littéraires bien connus et dont les frontières sont tout aussi bien définies.

La nouvelle, en effet, selon l'exégèse officielle, est un récit court et bref écrit en prose. Elle représente un texte narratif, un peu plus porté vers les faits divers, vers le réel actuel, quotidien et existentiel. Dans la nouvelle, chaque mot compte : il n'y a ni répétitions ni digressions. Les personnages et les actions, quant à eux, doivent être vraisemblables. La poésie, elle, célébrant l'aventure du mot, se déploie dans un discours abstrait et quelque peu hermétique ; le mot poétique étant un mot rebelle et donc austère aux conventions humaines. Se dessine alors le risque de la dénaturation de la poétique des genres, ce qui fait le lit de la transition. Dans une perspective générique et linguistique, cette notion est envisagée ici comme une mise en crise du statique qui appelle le renouvellement des structures par la continuité séquencée ou par la rupture des traditions.

En détruisant les frontières littéraires par le mélange de la nouvelle et de la poésie dans *Africanités*, Toh Bi fait œuvre de création d'« un genre littéraire nouveau ». Sur la question, Todorov énonce qu'« un nouveau genre est toujours la transformation d'un ou de plusieurs genres anciens, par inversion, par déplacement, par combinaison. » (1978 : 47). Aussi le genre n'est-il plus désigné à partir d'un cercle de possibilités formelles ou narratives, de normes conventionnelles, mais perçu en termes de réinvestissement, de transformation des composantes des autres genres.

Dès lors, comment s'établit la jonction entre la nouvelle et la poésie, au point d'inscrire l'écriture toh-bienne dans une perspective de transition multiforme ? En d'autres mots, quels sont les procédés de compénétration de ces deux genres distincts ? Le projet herméneutique et heuristique vise l'exploration des points de concours entre la poésie et la nouvelle dans le même énoncé littéraire, lesquels points constituent des ponts transitoires d'un genre à l'autre. Il aboutira, *in fine*, à l'appréhension de la nouvelle technique scripturaire ainsi que ses motivations et ses enjeux esthético-idéologiques.

Les trois dispositifs énoncés par Todorov que sont l'inversion, le déplacement et la combinaison apparaissent d'emblée dans l'œuvre de Toh Bi comme les ferments de cette transition.

## 1. LA TRANSITION PAR INVERSION DES FORMES GÉNÉRIQUES TRADITIONNELLES

Nous appelons inversion des formes génériques traditionnelles, le renversement de la structure formelle habituelle d'un genre qui délaisse ses canons structuraux traditionnels pour adopter ceux d'un autre. L'inversion s'exprimerait alors davantage dans la notion d'hybridation que Mihajlovska (2012) considère comme un « processus » et que Hélène Baby définit comme « un geste créateur [...] [qui] ouvre deux sèmes principaux, [...] celui du croisement [...] et [...] celui de l'hétérogène. » (2005 : 6). On peut aussi l'envisager, dans la perspective d'Elena Thuault (2016), comme un « procédé scriptural qui prélève des éléments caractéristiques d'un genre A et les implante dans un genre B. » L'hybridation insiste donc sur les notions d'action, de mobilité et d'évolution, avec « le suffixe en -tion dénotant en français polysémiquement l'acte et le produit de l'acte. » (C. Kerbrat-Orecchioni, 2009 [1980] : 33).

Sous le prisme de ces clarifications théoriques, la lecture d'*Africanités* présente un texte où l'inversion des formes génériques traditionnelles est mise à l'œuvre par le procédé d'hybridation. La nouvelle, en effet, qui se médiatise aisément dans un discours prosaïque, se déploie sous des dehors de poésie quand celle-ci se fonde dans le moule de la nouvelle.

### 1.1. LA NOUVELLE TOHBIENNE, UN GENRE EXPRESSIF DE LA POÉSIE

En ouvrant *Africanités*, l'on est tout de suite frappé par la forme textuelle de ce nouveau genre que propose Toh Bi. Composée de vingt et neuf nouvelles réparties en trois sections, l'on est surpris d'observer que

la poésie se pose comme son moteur structurel et résonne de toutes parts. Son processus d'implantation s'observe tant par la typographie, le rythme, la musicalité que l'in vraisemblance du récit, entre autres.

## - LA TYPOGRAPHIE

La permutation des genres nourrit la pratique scripturale de Toh Bi au point que la poésie éclate dans la disposition des mots dans *Africanités*. L'extrait qui suit en témoigne :

Ma Mélanie chérie  
 Que tu es resplendissante !  
 Que tu rayannes de tes ultras violets !  
  
 Femme de philtre aphrodisiaque,  
 Qui échappe à ton envergure féminine ?  
  
 En salivant de ta mélanine  
 Dans mes cellules,  
 Tu es la REINE  
 De ma race éthiopienne.

(« Ma Mélanie », p. 50)

D'un point de vue formel, ce texte est organisé en strophes comportant des quantités de vers différentes. La première est un tercet, la deuxième, un distique et la troisième, un quatrain. À l'image de cet énoncé, l'on découvre au fil des textes d'*Africanités*, des monostiches, des quintiles, des sizains, des septains, etc. Cette forme d'écriture affichée ici sous la bannière du vers libre est propre au genre poétique universellement appréhendé. De plus, les différentes strophes de l'énoncé sont typographiquement organisées par le blanc strophique qui les sépare. Et comme le rappelle Meschonnic : « Un blanc est poétique s'il est inscrit dans le texte autant que le texte est marqué par lui [...]. Un blanc n'est pas de l'espace inséré dans le temps d'un texte. Il est un morceau de sa progression, la part visuelle du dire. » (1982 : 304) À l'analyse, l'ensemble des vingt et neuf nouvelles voue un véritable culte au blanc strophique en lui faisant la part belle. Nous fondant donc sur le propos de Meschonnic, force est de constater que le blanc fonctionne comme un indice de la poéticité de la nouvelle chez Toh Bi.

À la typographie qui transmue le support linguistique de la nouvelle en vers libres, s'associent diverses formes de répétition, notamment, le rythme et le refrain qui donnent à *Africanités* son cachet poétique.

## - LE RYTHME

Le rythme, canon structurel de la poésie, est, de façon générale, ce qui lui confère toute sa beauté. Alain Vaillant le définit comme « l'apparition, régulière ou non, mais discontinue par essence, de phénomènes accentuels jouant à la fois sur l'intensité et la durée de la diction poétique, elles-mêmes corrélées à la valeur sémantique du texte. » (1992 : 49). Dit autrement, le rythme permet de jauger les intonations dans un poème tout en participant à la construction de son sens. Dans *Africanités*, le rythme porte aussi la marque de la féminité comme l'indique l'extrait<sup>4</sup> suivant :

« Liacla »  
***Liacla mon astre***  
 Je dois dire  
 Que depuis que tu es partie  
 J'ai perdu l'éclat mielleux  
 De l'existence lumineuse.  
 (...)

<sup>4</sup> C'est nous qui soulignons dans l'extrait.

***Liacla ma marône***

Femme capable  
Poétesse de mon village  
Donc femme aussi peut faire...

***Liacla femme-amazone***

Qui a appris à vivre dans l'abondance  
Qui a appris à vivre dans la disette.  
(...)

Tu sais, l'Artiste  
De Sanoudja au Panthéon  
On ne vendrait pas chère ma peau !

***Liacla ma visionnaire***

Tu as cru en mon profil.

Tu sais, ma Grande  
De Bangofla au firmament  
On n'a pas misé sur moi  
rangé que je fus au cachot du mépris

***Liacla ma prophétesse***

Tu as discerné mon aura.  
(...)

(« Liacla », p. 93-94)

Dans cette nouvelle, le poète adresse honneur et reconnaissance à une femme, source de son inspiration : *Liacla*, dont il déplore l'absence, signifie littéralement en Gouro « femme aussi peut faire ». Le poète, ici, parce qu'il reconnaît en cette dernière son inspiratrice littéraire, n'a d'autre choix que de la rendre répétitive dans son texte, signe d'une implantation poétique dans la nouvelle. Poussé plus loin, l'anthroponyme « Liacla » fonctionne comme une constante à laquelle viennent se greffer plusieurs variantes que sont les modificateurs, groupes nominaux « mon astre », « ma marône », *etc.* Dans cette logique, ce terme construit l'épanalepse par ses multiples apparitions en début de strophes. Si nous considérons la conception rythmique de Jean Cauvin (1984), « Liacla » confère à l'opus textuel son rythme profond, en tant qu'élément étendu sur l'ensemble du texte sans jamais disparaître de la mémoire du lecteur-auditeur. Le rythme porte également sur les pauses entre le lexème « Liacla » et ses modificateurs. À la lecture, en effet, l'intonation prend chaque fois sa protase dans la première syllabe « lia », qui monte jusqu'à son acmé avant de chuter en apodose dans la syllabe « cla ». Cette montée-descente répétitive n'est pas moins rythmique. La similitude des structures des trois premiers vers, dans les deux dernières strophes, n'est pas non plus fortuite en termes de rythme. L'apostrophe d'entrée présente des pronoms personnels sujets « tu » employés en cataphores et leurs conséquents, tous des syntagmes nominaux. Ces apostrophes sont suivies d'indicateurs spatiaux exprimant l'ascension et, enfin, les phrases négatives débutées par le pronom indéfini « on ». Ainsi donc, tout le long de son texte, Toh Bi offre des séquences rythmiquement très marquées, logeant poésie et narration dans le même bassin générique. Les formes stylistiques à fonction réitérative qui rythment la nouvelle de Toh Bi, participent aussi de sa musicalité.

## - LA MUSICALITÉ

L'aspect musical de *Africanités* se révèle à travers les nombreux refrains qui organisent les textes. La répétition du même mot ou de la même phrase dans le texte le situe dans les loges de l'art musical où le refrain tient lieu de régulateur. Dans la nouvelle intitulée « Hospitalité », Toh Bi laisse un aperçu du refrain<sup>5</sup> :

Empaillés par l'air aride de picotements  
Étouffés par la soif  
Laminés par la famine

<sup>5</sup> C'est nous qui soulignons dans l'extrait.

Ils atteignirent soudain  
 Un village étrange  
 Pour le berceau de leur repos...

*Salut ô terre d'espérance*

*Pays de l'hospitalité*

(...)

Ils trouvèrent  
 Sur place  
 Dans cette localité d'énigmes  
 Des hôtes magnanimes  
 Des sujets philanthropes  
 Qui ne firent acception de personne  
 (...)

*Salut ô terre d'espérance*

*Pays de l'hospitalité*

(...)

Ce n'est pas en vain  
 Qu'on te proclame, mon cher village  
 Terre d'espérance promise à l'humanité,  
 (...)  
 Au nom de la créance  
 De la fraternité universelle...

*Salut ô terre d'espérance*

*Pays de l'hospitalité*

(...)

(p. 47-49)

La musicalité ouvre le segment avec les initiales des trois premiers vers. Le poète offre trois lexèmes trisyllabiques : « em<sub>1</sub>/pa<sub>2</sub>/illés<sub>3</sub> », « é<sub>1</sub>/touf<sub>2</sub>/fés<sub>3</sub> », « la<sub>1</sub>/mi<sub>2</sub>/nés<sub>3</sub> ». Mieux, chacun des trois mots finit par le son [e]. La recherche de l'harmonie des sons imposée par le genre musical semble avoir inspiré et guidé le poète dans sa composition textuelle. Au demeurant, la transition entre poésie et musique relève désormais d'une évidence, tant la frontière liant les deux arts est poreuse. L'ancêtre des poètes, Orphée, n'est-il pas musicien à la base ? Le génie artistique de l'auteur Toh Bi réside plutôt dans l'intégration harmonieuse et subtile de la musique dans la nouvelle, genre narratif.

La structure que présente cette nouvelle révèle un refrain tel qu'appréhendé aussi dans la musique. Ici, « Salut ô terre d'espérance / Pays de l'hospitalité » alimente le rythme du texte. Dans la déclamation de ces vers, on s'aperçoit amplement que leur prononciation impose une inflexion particulière. C'est le moment pour le poète de souffler et de prendre des forces pour les autres séquences. Cette omniprésence de « Salut ô terre d'espérance / Pays de l'hospitalité », dans la nouvelle, est un moyen pour le poète de marquer son obsession pour la vertu cardinale de sa patrie qu'est l'hospitalité. Ce refrain réalise donc une transplantation de la poésie dans la nouvelle par le pan musical. Or, selon Senghor, « le poème n'est accompli que s'il se fait chant, parole et musique en même temps. » (1970 : 173). En d'autres termes, il est important, pour un texte poétique, de recouvrer les notions de l'art musical, faute de quoi, le rythme est mis en péril. Le refrain donc, provenant de l'art musical, rythme alors le texte en lui donnant une caution poétique. De même, les paroles du refrain sont musicalement connotées dans l'imaginaire collectif des concitoyens du poète dans la mesure où l'hymne national, musique élue de la Côte d'Ivoire, s'ouvre sur ces deux octosyllabes. La nouvelle poétique, dans ses envolées musicales, devient du coup l'interprétation de l'hymne national ivoirien, conférant ainsi une double transition : transition entre poésie et nouvelle et transition entre nouvelle poétique et musique.

Il ressort de ce qui précède, que les schémas structurels ou les traits caractéristiques de la nouvelle sont volontairement éprouvés sous la pression de l'élan poétique qui s'exprime aussi par l'invraisemblance du récit.

### - UN RÉCIT INVRAISEMBLABLE

En violation des règles du genre, la diversité des formes se confirme à l'intérieur du tissu narratif d'*Africanités* où se mêlent imaginaire et récit invraisemblable, ainsi que l'atteste cet extrait<sup>6</sup> :

« **Des blindés**, des blindés  
Rien que des blindés  
Une horde de blindés humanistes  
**Sur les nichons** de l'Eburnéenne, exploitée. »

(« Les tribulations de la déflorée », p. 84)

Les mots utilisés dans la narration de cet extrait sont en « conflit » (Riffaterre, 1971) du point de vue sémantique avec la structure qui les porte. Toh Bi crée, en effet, un lien non conforme avec l'entendement humain entre, d'une part, « Des blindés » et, d'autre part, « les nichons » qui se présente comme le complément circonstanciel de lieu dans l'énoncé. Les « blindés » sont des véhicules de combat automoteurs, plus ou moins armés et recouverts d'un blindage de plusieurs tonnes. Ils peuvent être à roues, à chenilles ou semi-chenillés. On les appelle aussi engins blindés. Et, de façon paradoxale, c'est ce type d'engins qui est logé sur « les nichons », qui eux, renvoient aux seins de la femme, objet d'excitation et de plaisir sensuel. Une telle fictionnalisation du récit le rend invraisemblable car l'on assiste à une désintégration sémantique des mots par le fait de la poétisation (Riffaterre, 1971) qui les imprègnent. En réalité, il est impensable que « les nichons » deviennent un lieu de combat impliquant des « blindés ». Par cette fictionnalisation, Toh Bi fait sans doute allusion à la terre ivoirienne (« les nichons de l'Eburnéenne »), terre riche et généreuse, objet de nombreuses convoitises et de conflits armés, symbolisés par les « blindés ». La structure lexicosémantique des vers analysés crée donc une impertinence sémantique car le sens de base des mots « blindés » et « nichons » échappe à la réalité linguistique conventionnelle censée être celle de la prose, ensemble auquel appartient la nouvelle. La poésie seule célèbre ce culte de l'impertinence sémantique.

Ainsi, chez Toh Bi, les mots, en liberté du fait du langage poétique, rendent le récit plutôt invraisemblable ; ce qui est l'apanage de la poésie.

Somme toute, dans ce processus d'hybridation générique, la poésie ne reste pas indemne. Elle connaît, elle aussi, un renversement de sa structure formelle habituelle, délaissant ses canons structuraux traditionnels pour adopter ceux de la nouvelle.

## 1.2. AFRICANITÉS, UNE POÉSIE DU FAIT DIVERS

Au gré des pages d'*Africanités*, l'on note que la poésie n'est plus cette activité de flirt avec les sommets de l'élitisme. Le poète n'ambitionne pas de côtoyer les sphères éthérées où planent les dieux vivants de l'Art. Il puise dans le limon et le purin du vécu quotidien, restitue son expérience des scènes ordinaires du milieu ambiant, sur un ton en apparence banal et désinvolte. Cette influence de la poétique nouvelliste sur la poésie fait de la dernière un genre poreux qui se constitue en un projet esthétique. Dans cette optique, l'écriture poétique connaît une inversion par hybridation en prélevant l'une des caractéristiques de l'écriture nouvelliste : la tradition des formes courtes (short stories). Ces nouvelles brèves (l'ensemble des 29 textes du recueil) se situent entre deux et cinq pages. On est donc bien loin de la poésie au long cours. La réduction extrême du texte poétique obéit à une rigueur esthétique : celle d'un type de récit où l'auteur cristallise la matière autour de peu de faits ou d'incidents. Dans l'économie narrative ainsi réalisée, la trame diégétique consiste dans le développement d'une action (schéma d'une histoire restreinte) sans rupture anachronique comme dans « Nuptial » (p. 39-40) dont l'extrait suivant l'atteste :

<sup>6</sup> C'est nous qui soulignons dans l'extrait.

Le griot l'avait annoncé la veille  
 En rhapsodies litaniques  
 Et ce matin  
 Nous y sommes.

Et voilà que ce matin  
 Tout est nuptial...  
 Défilés inquantifiables  
 Va-et-vient non contrôlés mais protocolaires  
 De démarches bronzées  
 De Signares  
 En habits de princesse orientale.

Il est vrai que la poésie, ainsi que le reconnaît Grégoire Croset : « est plus souvent attachée à dire quelque chose qu'à raconter une histoire »<sup>7</sup>, si bien que les narratologues ont progressivement délaissé son étude au point de la mettre en marge de la narratologie. Cette réalité fera dire à Christian Bobin, dans *L'homme-joie*, que le poème est « un cercle de silence aux pierres brûlantes » (2012 : 86). C'est dire toute la difficulté à y entrer, et si, d'aventure, l'on y arrive, c'est pour irrémédiablement faire face à ce silence qu'évoque Bobin et qui image le manque de réponses que le poème apporte aux questions qu'on lui pose. Néanmoins, à la lecture de l'extrait, l'on se rend bien compte que le poète s'attèle à raconter une histoire qui se concentre dans une action précise : la cérémonie d'un mariage et tout ce qui y contribue, et ce, dans un langage simple et accessible.

Chez Emmanuel Toh Bi, la désintégration de la poésie dans la nouvelle impose donc que « le discours poétique s'annonce, de prime abord, comme celui de tous les jours, familier, léger, digeste, fondée sur des assertions trop évidentes, banales mêmes. » (Loukou, *op.cit* : 13). Une telle réalité ressort dans la formulation même des titres des poèmes qui sont assez communicatifs et évocateurs, accusant la banalité d'un fait divers, à l'enseignement populiste. Dans *Africanités*, on trouve des poèmes intitulés : « On enterre le chef aujourd'hui » (p. 21), « Il est né ce matin » (p. 27), « L'eau de canari » (p. 31), « Le mets de mémé » (p. 34), « Il est 16 heures au quartier » (p. 52). Tous ces titres renvoient à une thématique très peu élitiste, contrairement à l'abstraction intellectualiste et élevée à laquelle la poésie accoutume le commun des mortels. Outre ce fait, la thématique, banale, vulgaire, est développée dans un texte à poéticité relativement ouverte et familière. Notons, par ailleurs, que cette particularité de la nouvelle poétique consistant en la mise en titre des phrases, se rapporte toujours à un fait banal, un fait divers.

Tous ces faits divers inspirant la fatalité monotone sont relatés banalement, toutefois, selon la force créatrice de la vision poétique faite d'animation rythmique, d'images et de symboles faciles, empruntés au quotidien familier. On parlerait dans une certaine mesure de récitation, au diapason de la didactique de l'enseignement primaire qui y consigne une initiation à la poésie. Ici, priorité est accordée au thème, au détriment de l'audace du génie langagier de consécration olympienne. Ainsi, par ces différentes facettes énumérées, la poésie se trouve marquée par l'hybridation générique et se pose comme un véritable genre de faits divers. On peut donc parler de la nouvelle poétique comme d'un vrai souci de recherche de la forme qui se profile aussi dans les situations discursives et les systèmes langagiers, ouvrant ainsi la voie à la transition linguistique.

## 2. LES MÉTAPHORES DU LANGAGE OU LA POÉTIQUE DU DÉPLACEMENT DU SENS

La pratique linguistique chez Toh Bi, telle que révélée dans *Africanités*, est marquée de multiples relations entre différents horizons linguistiques : le français et les langues locales, notamment ; ce qui dénote d'une transition linguistique.

<sup>7</sup> Grégoire Croset, *La narration en poésie : Pièges et enjeux d'une terminologie difficile*, Mémoire de Magister, in [www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:818852](http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:818852) consulté le 15/12/2019.

## 2.1. UNE ÉCRITURE ENTRE DEUX LANGUES

Ce type de transition portant sur divers aspects du langage : phonétique, lexicologique, syntaxique, grammatical et stylistique concerne, à un premier niveau, les écarts onomatopéiques tels que : « Coooooooo-co-co-cooooo » (p. 81) qui traduit le chant du coq annonçant la levée du jour et qui suggère, dans le poème intitulé « La traite des chromosomes », le temps du réveil des consciences africaines endormies ; « Haiiiiiiiii.....ti » (p. 88), qui est l'expression onomatopéique du cri, de la douleur, dans « Élégie pour Haïti ». Ces phénomènes, privilégiant la valeur acoustique de la langue, l'éloignent, du coup, de sa fonction communicative et se manifestent en tant que bruits ou gestes. Cette parole sonore non plus dirigée vers un destinataire et accentuant la fonction métalinguistique, affaiblit au contraire la fonction référentielle du langage, et ne s'appréhende donc plus qu'à sa valeur performative, à sa compétence pragmatique. Faisant ainsi abstraction de la dimension sémantique du mot, ces procédés linguistiques s'amplifient comme si la langue ne se préoccupait que de sa réalité phonique.

Le poète, pour exprimer la couleur locale, fait aussi usage de mots de la langue de terroir sans se donner la peine d'en indiquer le sens. C'est le cas de « Djèlénin-nin »<sup>8</sup> (p. 21), « Dougoutigui »<sup>9</sup> (p. 22), « gbossro » (p. 43), « balagnini »<sup>10</sup> (p. 72). Mais la langue se fait un peu plus précise lorsque le poète indique les sens dans des notes infrapaginales explicatives (p. 22, 30 et 104). Cette transition entre le français et la langue maternelle du poète, trouve son fondement dans le fait que l'artiste africain pratique une poésie dans une langue, qui, apparemment, n'est pas la sienne. Sous l'effet de cette indignation, Toh Bi va irriguer dans l'écriture de sa nouvelle poétique en langue française la transcription de sa langue maternelle. À la page 22, on lit précisément :

Donc, gaalé sohou a gou nan  
Gaalé sohou a gou nan ooo  
Ooo oo o  
Bangofla ti a gou nan ooo  
Baba lé go bêêê  
Gou whoui saaa oh !

Ce qui est remarquable dans cet énoncé, c'est la fusion du français et du gouro, langue parlée par le peuple du même nom. Le poète introduit son propos par le français (« Donc ») qui marque une conclusion, un résumé de sa pensée, et poursuit dans sa langue maternelle comme si le lecteur était au même niveau de compréhension que lui et qu'ils avaient en commun le même code linguistique. Tout compte fait, à travers cet extrait on se rend compte de toute l'émotivité et tout l'humanisme négro-africains ressentis à travers l'interjection *ooo ooo oo o* qui marque le désabusement. La rencontre entre les deux langues (le française et gouro) amplifie suffisamment l'émotivité de la poésie où tout ne se traduit pas toujours par le rationnel.

## 2.2. AFRICANITÉS, « UN RUBAN D'INFRALANGUE »

La langue française connaît encore une transition en se « tropicalisant » par des déformations phonétiques : cf. « Dipa-n-da » (p. 26) pour dire « indépendance ». De plus, le travail stylistique sur le mot et la syntaxe à travers les images : métaphores, allégories, personnifications, alliances de mots, oxymores, amplifications,

<sup>8</sup> “Djè = mort, “lé” = de (possession, source ou objet) et “nin-nin” = danse. Djèlénin-nin désigne, ainsi, la danse des funérailles ou de la mort. Il s’agit d’une danse très rythmée exhibée sans accompagnement musical audible au non initié, exécutée chez le peuple Gouro du centre-ouest de la Côte d’Ivoire, pour exorciser le mal de la mort. Emmanuel Toh Bi Tié se sert de cet art dans son œuvre éponyme, *Djèlénin-nin pour toi mon Afrique*.

<sup>9</sup> Du Malinké “dougou” (agglomération, ville, gros village” et “tigui” (propriétaire, chef, souverain”, dougoutigui désigne l’autorité suprême d’une localité.

<sup>10</sup> Déformation phonétique du malinké «baragnini», de “bara” (travail, métier, emploi) et “gnini” (recherche, chercher), le terme désigne littéralement « recherche de travail », « l’action de rechercher du travail, un emploi ». Dans son usage métonymique courant, il s’agit de la tenue, généralement délabrée et haillons, dont se vêt l’individu à la quête d’un gagne-pain du jour.

crée un univers où des termes s'associent, s'opposent par le biais de comparaisons inattendues et créent un monde d'hallucination qui éloigne le lecteur des réalités désignées. Un extrait de la nouvelle « L'harmattan » l'atteste :

L'arme-à-temps  
C'est le vent venu du Nord  
Qui a son heure d'agression.  
(...)

L'arme-à-temps  
Ce vent luciférien  
a soufflé  
a entraîné  
Les fils du Nord  
Les corrompant  
Les trahissant  
Pour les liguier contre leurs frères du Sud  
(...)

L'Art-m'-attend  
C'est l'odeur de Noël  
Et des grands mythes merveilleux  
(...)

L'Art-m'-attend  
C'est l'heure des grandes littératures  
(...)

De verbes trans-civilisationnelles  
à paraître à la maison d'édition  
DU QUARTIER LATIN.

(p. 98-101)

Polysémie, homonymie et homophonie servent de rampe à l'édification de l'énoncé narratif, attestant la richesse multidimensionnelle du mot. Des calembours sont ainsi construits à partir de termes aux apparences bénignes. C'est le cas de « l'harmattan » qui, dans la perception de son matériel acoustique, peut suggérer plusieurs autres mots ou expressions aux significations plurielles voire opposables. En tant que phénomène climatico-météorologique, l'harmattan est un alizé hivernal à la fois froid, sec et poussiéreux qui souffle en Afrique occidentale, généralement entre la fin du mois de novembre et le mois de mars. Le poète, par métonymie, exprimant l'effet par la cause, retient de cette saison climatique son caractère violent et agressif ; d'où l'idée d'arme mise en évidence dans sa première graphie calembouresque. Il s'autorise, de ce fait, une analogie entre cette manifestation météorologique et la rébellion armée des fils du Nord qui a endeuillé la Côte d'Ivoire, sa patrie. Le second calembour met en évidence la dimension artistique de l'harmattan : « L'Art-m'-attend », tout en évoquant les grands moments et lieux de célébration de l'Art, par le biais de la culture (la Noël) et de la littérature (la maison d'édition L'Harmattan). C'est qu'à l'audition, « l'harmattan » peut être perçu comme « l'arme-à-temps » ou « l'art m'attend ». Seule la matérialisation graphique marque les distinctions sémantiques. Le poète, lui, procède au rapprochement, à la superposition, à l'interchangeabilité des sens quelle qu'en soit la perception sonore. Une telle manipulation du mot poétique pour ressortir divers sens, confirme le propos de Michael Riffaterre : « Un poème nous dit une chose et en signifie une autre. » (1983 : 11).

Dans le choix et la liberté de l'écriture, l'aspect subversif est sans conteste privilégié dans un langage apte à prendre n'importe quel contour. Citons en exemple « pays-Zan » (p. 57) pour dire paysan et dont la signification exacte serait « Le propriétaire du pays ». « Zan » renvoyant ici, par déformation, à « gens », comme pour dire : « les gens du pays ». C'est cette réalité scripturale qui fait dire à Roland Barthes (1973) que « le texte n'a plus la phrase pour modèle ; c'est souvent un jeu puissant de mots, un ruban d'infalangue. »

En ce contexte, l'écriture, dans sa conception, est envisagée comme un excellent laboratoire, un exercice de style sur la forme et une expérimentation sur le langage. Pour le plaisir du texte donc, le poète joue avec les mots, les réinvente, les détourne de leur sens en les insérant dans des contextes des plus inattendus qui bousculent toute logique intellectuelle. L'artiste faiseur de mots joue de façon exceptionnelle sur la fonction poétique du langage et procède à des créations néologiques : cf. « civiste » (p. 74), « célestifiés » (p. 96), « irrépenti » (p. 107).

Chez Toh Bi, cependant, on a la nette impression que l'écriture ne devient opératoire que si elle dépasse les limites du conventionnel. Tous les détournements de signifiants linguistiques, les associations insolites d'images, expriment des réalités qui ne peuvent se concevoir que dans et par la magie de l'écriture. Cette conception confère par voie de conséquence une originalité à l'œuvre du poète ivoirien. Car, selon Michel Zérafra (1969), « L'écrivain original « confronte » une expérience vécue avec un certain schéma, donc un certain sens de la réalité. Schéma et sens sont médiateurs entre l'immédiateté du vécu et les exigences formelles d'un art ayant son histoire. » On peut donc admettre avec D. Bédé (2007), sous un certain angle, que :

l'œuvre littéraire procède de, et justifie, le type de rapport entre l'écriture et la réalité ; elle établit une correspondance entre la conception du monde de l'artiste et les formes de l'art. En ce sens, l'acte d'écrire met en évidence ce que le discours officiel passe sous silence : les immondices que personne ne veut voir, les immoralités difficiles à exposer au grand jour, dans l'attitude des hommes face à la vie.

Cette réalité aboutit à la mise en relation de la structure et de la thématique de l'œuvre de Toh-Bi, aux fins de ressortir cette correspondance qui établit la transition entre sa vision du monde et les formes scripturales de son art.

### **3. DE LA COMBINAISON DE L'HÉTÉROGENEITÉ STRUCTURELLE ET DE L'HOMOGENÉITÉ THÉMATIQUE DE L'ŒUVRE COMME ACTE DE TRANSITION**

Toh-Bi, en soumettant l'ensemble des fictions à des artifices formels, abolit ainsi les frontières génériques pour « une meilleure lisibilité dans le sillage de l'imaginaire » (A. Têko-Agbo, 1996), mais aussi expérimente-t-il les stratégies littéraires pour exprimer les multiples intrications des expériences existentielles. Ici se réalise le véritable art créateur de l'écrivain. Comme un artisan ou un artiste, il enracine l'écriture dans les méandres et les soubresauts de la vie quotidienne africaine. Il la détourne de son sens logique pour produire un effet de texte. Cet effet qui organise le sens se découvre dans la quête même de ce sens, dans le jeu avec les formes, les images et l'incorporation des mouvements de la vie. Cependant, dans *Africanités*, l'hétérogénéité des formes esthétiques n'entrave pas l'homogénéité thématique de l'ensemble du recueil, dont l'unité se dévoile dans le message de sa structure et le fonctionnement du titre du recueil.

#### **3.1. UNE STRUCTURE À MESSAGE**

*Africanités* se compose, en effet, de trois sections, respectivement intitulées « Positivité », « Désastre » et « Méditation » qui traduisent le cheminement du continent africain post indépendance. Et l'on ne s'étonne pas de savoir qu'un sujet qui passe de la positivité au désastre ne peut trouver son salut que dans la méditation profonde.

Au titre de la « Positivité », citons le poème « Indépendance » (p. 24). Les peuples africains, à l'aube des indépendances, ont connu une sorte de positivité qui a engendré l'euphorie. *Africanités* s'en fait l'écho quand Toh Bi déclare :

La joie est certaine  
À l'enseigne de la déconnexion psychique  
D'un frémissement populaire !

Que l'histoire est belle ce matin !  
 Un tchatchatcha poétique  
 Abondant partout  
 (...)

Des majorettes de tentation  
 (...)  
 Des véhicules carnavalesques de vitrine touristique  
 (...)  
 IMMOBILISÉS TOUT D'UN COUP  
 Par le retentissement sacré  
 De l'hymne de la victoire  
 De fierté identitaire !  
 Donc,  
 Dipa-n-da nous éblouit aujourd'hui

Tout un champ lexical se dresse pour faire percevoir la joie poétique vécue : « joie » ; « frémissement populaire » ; « tchatchatcha poétique » ; « majorettes » ; « véhicules carnavalesques » ; « l'hymne de la victoire ». À travers ce champ lexical, on peut apprécier éloquemment la félicité spirituelle qui était celle des premières heures des indépendances. Les peuples africains, après plusieurs siècles de servitude, avaient vraiment cru en l'effectivité de la libération. Le poète le signifie si bien par le dernier vers : « Dipa-n-da nous éblouit aujourd'hui ». À travers « éblouit », on peut s'apercevoir de la fascination qu'apporte les indépendances censées mettre fin à l'obscurité sociale, politique et idéologique. C'est qu'en Afrique, la poésie est une psychanalyse communautaire. Le poète, par sa plume, s'identifie à son peuple. Donc, par « Dipa-n-da nous éblouit aujourd'hui », se ressent l'expression de la joie populaire relevée par l'emploi du pronom personnel « nous ».

Après cette période de fascinations, les populations africaines se heurteront à une période de déboires et de dégoûts infestes. C'est la phase du « désastre » psychique né des contrariétés existentielles. La vérité est que le poète a vu son pays et ses richesses s'effriter, et la vérité se convertir (transition) en mensonge, d'une manière si étonnante, comme cela se perçoit dans « Les tribulations de la déflorée » (p. 84), sous l'effet :

Des bombes, des bombes  
 Rien que des bombes  
 Une série de bombes démocratiques  
 Dans le jardin de l'Éburnéenne, saccagée.

L'extrait rend bien compte du désastre ambiant au passif des régimes politiques illustré ici par les bombes dites démocratiques. Le désastre généralisé impulserait aussi une crise identitaire telle que révélée par cette autre nouvelle : « Journaliste marginal » (p. 74). Ce dernier, « Parce que le *gaster* est [s]on maître », il lui a prêté « Le serment d'hypocrite », expression qui évoque dans l'esprit le sermon d'Hippocrate, mais qui, subissant une alchimie langagière dans le moule de la paronymie ironique et satirique, devient : « serment d'hypocrite ». Il s'agit, en réalité, de fustiger le manque de conscience professionnelle et la banalité de la prestation du serment, lequel serment est généralement sacrifié sur l'autel du bien matériel. C'est pourquoi Toh Bi en appelle à une « méditation » sérieuse.

La méditation est une réflexion intense et profonde, souvent ponctuée d'interrogations et destinée à un toilettage interne de l'être humain. C'est que les peuples d'Afrique, à l'aune des épreuves vécues, devront méditer sérieusement sur leur sort. Certainement, poésie et méditation entretiennent une familiarité notionnelle, mieux, il s'y installe une transition. La méditation, en tant qu'exil intérieur de l'être en lui-même, requiert une résorption du contact avec le monde extérieur. La poésie aussi, du fait qu'elle est sémantiquement désubstantialisée, rompt le contact avec le monde extérieur et se présente comme un langage totalement immatériel. Tout simplement, la poésie est le support ou le véhicule linguistique de la

méditation. Emmanuel Toh Bi, à travers *Africanités*, opère pour l’Afrique cette méditation communautaire par le biais du langage poétique. À la page 95, dans la nouvelle « Mission accomplie », il écrit ceci :

Tu peux t’en aller, MADIBA  
Sache que nous avons entendu  
La chanson du météore.

Dans cet extrait, le poète met en évidence, au moyen de la surdétermination, le *Nomhistos d’identité propre*<sup>11</sup> (Nip) « MADIBA ». C’est le nom du terroir sud-africain attribué à Nelson Mandela, homme politique aux commandes de la lutte contre l’apartheid, ce qui le mène d’abord à la lutte pacifique contre l’oppression. Puis, suite au massacre des manifestants en quête des Noirs à Sharpeville en 1960, quand l’ANC ou African National Congress auquel appartient Nelson Mandela est interdit, à la lutte clandestine et à la prise des armes. Condamné en 1964 à la prison à vie, il restera incarcéré 27 ans. Mais toujours aussi populaire, il sera élu le 27 avril 1994 à la présidence de son pays quelques années seulement après sa sortie de prison. Il devient alors le premier président noir d’Afrique du Sud.

Inscrit dans ce poème, « MADIBA » devient un symbole poétique de courage, de détermination et d’intégrité à son peuple. En médiatisant artistiquement ce personnage d’Histoire, le poète voudrait appeler à la méditation par l’émotion et l’imaginaire que poésie et Histoire ont en commun afin de contribuer à la réécriture de l’histoire du continent falsifiée par des peuples étrangers. Cette méditation propose que les Africains recourent indubitablement à l’exploitation des exemples de symboles emblématiques du continent. Cela dit, le titre même de l’œuvre est lui aussi frappé de transition.

### 3.2. UN TITRE AUX CONNOTATIONS EN TRANSIT

Le titre de l’œuvre s’annonce à travers la lexie « *Africanités* » qui fonctionne, de la première à la troisième section, selon ses deux connotations, méliorative et péjorative : d’une part, elle désigne le caractère africain spécifique et qui s’applique, en général, aux valeurs culturelles de l’Afrique noire. On reconnaîtra, entre autres nouvelles poétiques, « L’eau de canari », « Espoir » et « Hymne à l’Africanité ». D’autre part, elle est mise en rapport avec les comportements déviants des négro-africains, par opposition à ceux des occidentaux. On pourrait l’illustrer par le texte intitulé : « Le prix national du progrès » qui se convertit ironiquement en « PIRE NATIONAL DU REGRET ». L’ironie participant à la subversion des codes est mise au service du sens qu’il contribue à produire et à éclairer, à l’effet de dénoncer un monde de perversion, de corruption, de désespoir.

À l’image de ce titre fluctuant entre positivité et négativité du comportement de l’Africain, dans le procès de l’écriture d’*Africanités*, la logique du discours démarque une perception double de la vie : la mise en question ou le rejet d’une tradition tenace et des clichés d’une modernité de façade, dans l’imagerie populaire, ce que Josias Semujanga appelle les « tropicalités ». Selon lui : « Les procédés majeurs de ce mouvement consistent à une incorporation parodique des clichés sur la vie dans les pays tropicaux où la modernité côtoie la tradition dans un mélange hétérogène. »<sup>12</sup>

Ainsi la transition entre l’hétérogénéité structurelle et l’homogénéité thématique est-elle scellée par l’expressivité de la construction des textes et l’éloquence du titre.

---

<sup>11</sup> Dans le cadre de la théorie « Symbole historique et poéticité », élaborée par Emmanuel Toh Bi, on parle de *Nomhistos d’identité propre* (Nip) lorsqu’un nom propre de personne apparaît dans un texte poétique auquel on veut appliquer la théorie nommée. Cf. « Symbole historique et poéticité, pour la piste d’une poétique de la poésie négro-africaine ; une lecture des *Quatrains du dégoût* de Bernard Zadi Zaourou », in revue *Flaly, Revue internationale de linguistique, Didactiques des langues, de traductologie*, numéro 4, 1<sup>er</sup> semestre juin 2018.

<sup>12</sup> Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poétique transculturelle*, Paris, L’Harmattan, 1999.

## CONCLUSION

Les divers aspects de la transition de l'écriture d'*Africanités* sont la confirmation de l'audace et de l'originalité de Toh Bi. La nouvelle poétique, ce genre littéraire nouveau qu'il s'hasarde à ouvrir dévoile son intention de briser les barrières formelles en hybridant des genres aussi variés (poésie et nouvelle), traditionnellement distants les uns des autres. Aussi procède-t-il par inversion, déplacement et combinaison des différents genres en confrontation. Dans cette perspective, la pratique de l'écriture qui permet évidemment de subvertir le concept d'impérialisme générique, s'accompagne d'une liberté, se dévoile en tant qu'une entreprise de libération de l'écriture et du langage. Décisivement donc, pour Toh Bi, « c'est peut-être l'heure de la conversion du fils prodigue en fils prodige qui part gaspiller, ou mieux, répandre le précieux héritage du Père à travers les terres encore inexploitées de l'Art poétique et moissonner, cette fois, avec la bénédiction du consommateur, des « nouvelles poétiques. »<sup>13</sup>

## BIBLIOGRAPHIE

- BABY, Hélène, 2005, *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan.
- BARTHES, Roland, 1973, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil/ Points.
- BÉDÉ, Damien, 2007, « Perspectives novatrices et libertés créatrices dans *Leur figure-là... de Towaly* », *Ethiopiennes n° 78*, Littérature et art au miroir du tout-monde/Philosophie, éthique et politique, 1er semestre.
- CROSET, Grégoire, *La narration en poésie. Pièges et enjeux d'une terminologie difficile*, Mémoire de Magister, [www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:818852](http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:818852)
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 2009 [1980], *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin.
- LUPKA, Mihajlovska, 2012, *L'hybridation dans l'œuvre de Jeanette Winterson*, Thèse de doctorat en Langues et Littératures étrangères, Université d'Orléans.
- MESCHONNIC, Henri, 1982, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, coll. « Verdier/ poche ».
- RIFFATERRE, Michael, 1971, *Essais de stylistique structurale*, Paris Flammarion.
- RIFFATERRE, Michael, 1983, *Sémiotique de la poésie*, Paris, coll. Poétique, Seuil.
- SEDAR SENGHOR, Léopold, 1990, Postface, « Comme les lamantins vont boire à la source », in *Œuvre complète*, Paris, Seuil.
- SEMUJANGA, Josias, 1999, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan.
- THUAULT, Elena, « La confidence théâtralisée dans les élégies de Marceline Desbordes-Valmore : le cas d'une écriture de l'hybridation générique, entre poésie et théâtre », *Corela* [En ligne], 14-1 | 2016, mis en ligne le 27 juin 2016, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://corela.revues.org/4576> ; DOI : 10.4000/corela.4576.
- TODOROV, Tzvetan, 1978, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil.
- TOH BI, Emmanuel, 2021, *Nouvelles théories d'approche des textes poétiques négro-africains*, Abidjan, Les Editions du Makri.
- TOH BI, Emmanuel, 2015, *Africanités, Recueil de nouvelles poétiques*, Paris, Les impliqués Éditeur.
- VAILLANT, Alain, 1992, *La Poésie*, Paris, Nathan.
- ZERAFFA, Michel, 1969, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck.

<sup>13</sup> Loukou Fulbert Koffi, Préface à *Africanités...*, op. cit., p. 13.