

Les ferments de l'oralité, une source de création poétique dans *Aurore d'Afrique à Sanoudja* et *Djèlénin-nin pour toi mon Afrique* de Toh Bi Emmanuel

Adou Kouadio ANTOINE

Département de Lettres Modernes, Université Peleforo Gon Coulibaly, Korhogo (Côte d'Ivoire)

RÉSUMÉ. La Littérature Africaine, amorcée par le mouvement de la Négritude, s'est donné l'objectif de dénoncer les stigmates de la civilisation occidentale sans passer sous silence la valorisation de la race noire et la défense de ses valeurs culturelles. La poésie fut le fer de lance dans la dynamique du combat colonial. Or, la poésie en Afrique, se ressourcent dans les profondeurs de la tradition orale. Ainsi, plusieurs poètes se retrouvent au carrefour de l'oralité et de la poésie, une esthétique de la parole mettant en lumière une vision du monde noir. En convoquant la création poétique de Toh Bi Emmanuel dans : *Aurore d'Afrique à Sanoudja* et *Djèlénin-nin pour toi mon Afrique*, il s'agit de cerner le code d'écriture des ressources de l'oralité dans la poésie africaine.

Mots-clés : ferments de l'oralité, création poétique, ressource de la tradition, portée idéologique.

ABSTRACT. African Literature, initiated by the Negritude movement, knows how to give the objective of denouncing the stigma of Western civilization without ignoring the valorization of the black race and the defense of its cultural values. Poetry was the spearhead of the dynamics of the colonial struggle. Yet, poetry in Africa is found in the depths of the oral tradition. In fact, several poets find themselves at the crossroads of orality and poetry, an aesthetic of speech highlighting a vision of the Negro world. By summoning the poetic creation of Toh Bi Emmanuel in : *Aurore d'Afrique à Sanoudja* et *Djèlénin-nin pour toi mon Afrique*, it is a matter of defining the code of writing of the resources of orality in African poetry.

Keywords ferments of orality, poetic creation, resource of tradition, ideological significance.

✉ auteur correspondant : adoukouadioantoine@gmail.com

Pour citer cet article (Style APA) : Adou, K. A. (2021). Les ferments de l'oralité, une source de création poétique dans *Aurore d'Afrique à Sanoudja* et *Djèlénin-nin pour toi mon Afrique* de Toh Bi Emmanuel. *Francisola: Revue Indonésienne de la langue et la littérature françaises*, 6(1), 24-33. doi : 10.17509/francisola.v6i1.42556

1. INTRODUCTION

Depuis sa naissance, la Négritude œuvre pour le retour aux sources culturelles des Noirs assimilés et éloignés du continent africain par le fait des fléaux connus sous le nom d'esclavage et de colonisation. Ce mouvement de la négritude devient un creuset de civilisations et de poésie de toute une race spoliée et aliénée qu'il fallait réhabiliter. Cette poésie, qui s'est inscrite dans la dynamique de combat colonial, va révolutionner le genre en se ressourçant dans les profondeurs de la tradition orale et l'ensemble des valeurs de la culture nègre. Toutefois, il s'opère un rapprochement de deux domaines différents de la littérature : la poésie et l'oralité. La poésie est le genre le plus proche de l'oralité parce que plus rythmée ; elle est chant, parole. Justement cet état de fait favorise les poètes et les propulse au carrefour de l'oralité et de la poésie. L'Afrique est bien un continent où l'on fait plus d'usage esthétique de la parole et, dès ce moment, la vie de tous les jours est liée à la poésie dite orale. Loin d'aborder une étude de la littérature orale ou de la poésie orale africaine, cette réflexion se focalise sur la portée des traces de l'oralité dans la création poétique de Toh Bi Emmanuel. Il est donc question de réfléchir sur le sujet suivant : Les ferments de l'oralité, une source de création poétique dans *Aurore d'Afrique à Sanoudja* et *Djèlénin-nin pour toi mon Afrique*.

La question centrale autour de laquelle s'articule la recherche est de savoir comment s'intègrent les pans de l'oralité dans la création poétique de Toh Bi Emmanuel. Du moins, à partir de quels ferments de l'oralité, le poète compose-t-il son écriture ? Est-ce un souci de quête esthétique ou une simple influence de la tradition ? Et, quelle est la portée de cette poétique pour l'Afrique qui est au cœur de cette dynamique de créativité ?

La problématique de la recherche consiste à établir un rapport entre le poète et ses sources de création de son écriture et la société qui l'a produite. Pour bien mener cette étude, il serait souhaitable de convoquer la sociocritique qui s'attarde sur l'univers social présent dans le texte en proposant une lecture sociohistorique de l'œuvre (Duchet, 1976). Aussi, il se greffe à la présente étude un intérêt d'ordre stylistique en vue de « reconnaître le mode de signifier » (Meschonnic, 1995, p.148) dans la lecture de l'oralité c'est-à-dire, de percevoir comment les oralistes sont investis par des artefacts langagiers, les profondeurs des vers et versets du corpus.

Ce travail s'articulera autour de trois principaux axes. Il s'agit du balisage théorique du concept de l'oralité qui est un fait de société devenu une praxis littéraire. Cette perception permettra de lire l'oralité en tant qu'usage de la parole et surtout de décrypter son lien avec la poésie. Aussi, l'esthétique de la poétique de Toh Bi qui témoigne d'un recours aux ressources de l'oralité sera sanctionnée par la lecture idéologique de l'art poétique de l'oralité.

2. MÉTHODE

L'oralité est un concept perçu comme une source et ressource de création littéraire négro-africaine, particulièrement dans la poésie. Il semble alors qu'il ait un rapport entre la poésie et l'oralité.

2.1. L'oralité comme usage de la parole

L'oralité, ordinairement, est le caractère de ce qui est oral, par opposition à ce qui est écrit : c'est donc l'opposé de l'écriture. Elle est tout ce qui relève du discours parlé, de l'usage de la voix. L'oralité désigne le caractère d'un énoncé, d'un discours réalisé par articulation vocale. La parole devient ainsi un langage articulé, inséparable des caractéristiques qui l'entourent telles que la diction, la prosodie,

l'intonation, le débit, la pause. En effet, l'oralité est une réalité qui résulte d'une société qui fonde les échanges essentiellement sur la parole. De là, l'oralité n'est pas séparable, dans une certaine mesure, du dire. Cauvin soutient à juste titre : « *une société orale lie son être profond, sa mémoire, son savoir, son passé, ses conduites valorisées et leur transmission aux générations suivantes, à la forme orale de communication* ». Laditan, (2004). En substance, l'oralité ne renvoie pas uniquement à un échange de propos mais, bien au-delà. Il facilite une transmission du savoir entre génération successive afin de pérenniser les us et coutumes d'une société.

Cependant, Henri Meschonnic refuse la dichotomie entre l'oralité et l'écriture : « *Il y a donc des écritures orales, et des discours parlés sans oralité. Il y a les imitations du parler qui sont aussi autre chose que l'oralité.* (Meschonnic, 1982), et il ajoute :

L'oralité est le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours. L'oralité est collectivité et historicité. [...] L'oralité apparaît le mieux dans ces textes portés d'abord par une tradition orale, avant d'être écrits: la Bible en hébreu, ou Homère, les textes africains, toute littérature « populaire. (Meschonnic, cite par Denis, T. (2009).

Meschonnic oppose à la définition sociologique de l'oralité, qui prend en compte des modes de production, d'exécution et de transmission avec la poétique de l'oralité qui, elle, renvoie plutôt à un mode de signifier. L'oralité est un usage rythmique du discours qui peut exister dans l'écrit comme dans le parler. Cette opinion de Meschonnic du mot « oralité », tel qu'il est défini, renvoie à cette idée qu'il y a une voix, un mouvement de la parole, un sujet, une vie qui s'expriment dans un texte, que celui-ci soit parlé ou écrit. Cette conception de l'oralité, vivante et pouvant inclure la dimension parlée, sonore mais aussi écrite du texte, semble être la plus appropriée

pour cerner l'ensemble des œuvres des poètes négro-africains. De ce fait, la référence à une société dite orale, n'est synonyme d'une société qui ignore la pratique de l'écriture. En effet, l'oralité et l'écriture n'entretiennent ni un rapport d'inclusion ni d'exclusion mais, correspondent chacune à sa place, à des modèles d'expression obéissant à des conditions de production, de transmission, de conservation étroitement dépendante d'un certain type de société. Dans une société orale, l'oralité est soumise à un grand nombre de règles et remplit des fonctions sociales très importantes. Dans la vision négro-africaine, l'oralité prend en compte l'ensemble des valeurs culturelles de cette société primitive qui faisait de la parole le maillon essentiel de transmission et la mémoire comme lieu de sauvegarde de sa culture et de ses rêves.

2.2. La poésie africaine et l'oralité : deux réalités intrinsèquement liées

Des textes négro-africains font de la poétisation de l'oralité le réceptacle des valeurs traditionnelles. C'est pourquoi, l'oralité revendique une vision du monde à partir des ferments essentiels de la culture africaine et s'intègre dans la littérature en général, et dans la poésie en particulier. Depuis l'Antiquité, Homère ne demeurerait-il pas l'ancêtre des poètes ? Que dire de l'Aède et du troubadour dans leur approche de la poésie ? De ce qui précède, en taxant l'Afrique de continent sans écriture, l'Occident lui reconnaît tacitement la poésie orale comme le socle d'expression culturelle et littéraire. Le rétablissement de la vérité sur la culture nègre contre le colon et son idéologie raciste et par ricochet, faire prendre conscience à l'homme noir, emprunte les arcanes de la poésie. Or, qui dit poésie dit oralité en atteste les travaux réalisés par Martin Eno Belinga sur les dimensions poétiques des contes Mvet du Cameroun. Dans cette même veine, les

travaux de Locha Mateso révèlent que « La poésie est partout: dans les contes et légendes, dans les mythes cosmogoniques et récits historiques... » (Mateso, 1987). En effet, le motif identitaire ne rend pas compte de la spécificité de la poésie orale africaine. En réalité, les poètes africains avaient plutôt comme objectif, la sauvegarde de la culture africaine, puisque les maîtres traditionnels de la parole sont assimilables aux poètes qui ont un rôle à jouer dans ce sens. De ce fait, la poésie devient le moyen culturel privilégié d'expression du patrimoine traditionnel car elle tisse entre les générations passées et présentes ce lien de continuité et de solidarité sans lequel il n'existe ni histoire ni civilisation. En Afrique, l'art de la transmission par la parole de l'enseignement des valeurs ancestrales qui régissent la société, se mêle à la poésie, domaine par excellence de la créativité littéraire. Par conséquent, les occasions solennelles telles que « la naissance, les funérailles, les rites d'initiation, le moment des récoltes, la chasse, le travail du forgeron... » (Chevrier, 1984, p.191), servent d'espaces d'instructions poétiques avec la resurgence des mythes, des citations proverbiales, des contes, d'épopée. La poésie devient une œuvre littéraire truffée de ferments de l'oralité et des sous-genres de la littérature orale.

3. RÉSULTATS ET DISCUSSION

3.1. Etude descriptive des ferments de l'oralité dans le corpus étudié

L'oralité est une poétique qui intègre des textes oraux à la poésie et, demeure une esthétique qui s'attache aux valeurs africaines afin de les préserver et assurer ainsi une certaine continuité culturelle.

3.1.1. L'oralité et la transcription des rites funéraires

Il y a un lien entre la tradition orale en tant que valeurs sociales et les sources d'inspiration et de composition de la poésie chez Toh Bi Emmanuel. Les mécanismes mis en œuvre font état des éléments tirés de la tradition Gouro tel que l'imitation du deuil et des cérémonies funéraires notamment :

*Tah Lou Tanan que tu connais, que tu aimes, a perdu
Haleine
Avec son pagne traditionnel attaché à la hanche
Le torse nu
Le corps couvert de boue
Les seins pendants
Les yeux tuméfiés
Elle va et vient
Sans discontinuer (Toh Bi, 2007, p.34).*

Le texte est une description d'un rite funéraire. *Tah Lou Tanan* en pleure est symptomatique de la location de service et le convoi d'une catégorie de femmes professionnelles appelées « les pleureuses ». Celles-ci sont reconnaissables par leur appareil : « pagne traditionnel attaché à la hanche, torse-nu, corps couvert de boue, seins pendants » pour exprimer la douleur de la séparation d'avec le défunt. La mort donne lieu à des moments de rassemblement et de solidarité entre les peuples et, la célébration de deuil est une occasion d'honneur pour le mort et sa famille. Emmanuel Toh Bi poétise ces moments pour ressortir les composantes de la tradition Gouro quant à leur vision du monde de la mort. En effet, la vision négro-africaine de la mort stimule que « *les morts ne sont pas morts* ». (Diop, 1960). Le poète s'arrogeant les privilèges du prophète de Djélénin-nin, s'adresse au mort à travers des questions rhétoriques :

*« Gaston, je dis : pourquoi veux-tu qu'on conçoive l'inconcevable ? » (p.35)
« Gaston, je dis : pourquoi veux-tu qu'on admette l'inadmissible ? » (p.36)
« Gaston, je dis : pourquoi veux-tu croire l'incroyable ? » (p.37).*

Ces interrogations sont abondantes au cours de la cérémonie et le maître de la parole, le prophète de Djèlénin-nin fait les éloges du mort ainsi qu'il lui adresse une élogie pour le plaindre de s'être allé et de laisser un vide difficile à combler. Le poème paraît alors comme une prosopopée puisque le poète établit une communication entre le mort et lui. Cela est perceptible à travers l'emploi constant du couple déictique « je » et « tu ». En Afrique, le mort est constamment présent et ses oreilles sont attentives au monde des vivants. La mort qui est une cessation de toute vie, passe du concret à l'abstrait. La valeur nouvelle et insolite qu'elle acquiert indique qu'elle exprime désormais la vie, même précaire alors qu'elle n'avait pour signification que d'exprimer la cessation de toute vie. C'est un phénomène de transmutation qui marque un signe de liberté absolue. La culture africaine est donc représentative dans ces poèmes qui ressuscitent les morts pour communiquer avec eux. Il y a donc un rapprochement entre les traditions africaines et une volonté d'écriture de l'oralité. Chez les Gouro, une danse est dédiée au mort pour le célébrer et lui adresser des requêtes en faveur des vivants, en témoigne les vers d'Emmanuel Toh Bi dans ces vers :

*Mon frère si c'est dans l'univers du sommeil que
tu es
Réveille-toi
Grand-père le jeu auquel tu joues là est
dangereux
Arrête-le... tu vois tout le village est rassemblé
cloué
À cause de toi
Je dis : si c'est dans l'univers du sommeil que tu
es
Réveille-toi » (Toh Bi, 2007, p.34).*

La culture africaine croit fermement que le mort est dans un sommeil profond (v.1; v.6). Cette conception de la mort chez les négro-africains, fait partie des pans de la

tradition, elle intéresse la poésie africaine et se positionne comme une source orale. La mort donne lieu de rassemblement et acquiert tout une symbolique de la spiritualité : l'existence de deux mondes. Dans la vision traditionnelle africaine, *les morts ne sont pas morts*. Ce qui explique qu'avant toute cérémonie, les garants de la tradition font une libation aux morts pour leur demander des privilèges de toutes sortes. D'ailleurs, dans le texte, le poète s'adresse directement au mort comme le soulignent les apostrophes : « Mon frère ; Grand-père » (DPMA : 34.) et les injonctions « arrête-le ; je dis ; réveille-toi » (Toh Bi, 2007, p.34).

Le Djèlénin-nin est un rituel Gouro signifiant danse de funérailles. Ce mot est composé de *Djè* se rapportant au deuil ; de *lé* une préposition signifiant « pour ou encore de ». Le vocable *nin-nin* pour dire « danse ». Au total, Djèlénin-nin renvoie à « danse pour/de funérailles ». Il s'agit donc d'un ensemble de rites qui s'exécutent au chevet d'un mort. L'on comprend, par intermittence, les quelques jets de paroles saccadées qui louent les hauts faits du mort. Il provient d'un mythe d'un héros Gouro, qui a démystifié la mort comme l'a tenté de faire Orphée dans la mythologie grecque. Le *Djèlénin-nin*, en tant que rituel est une danse de purification et de désenvoutement mental. Il est destiné à consoler la famille du défunt, de la désenvouter de la tragédie et surtout, de l'affranchir de la désespérance à la vie, par le truchement d'un art oratoire totalement séduisant qui fait évader et qui recrée. Cette poétique de l'oralité ne s'éloigne guère de la narration, puisque le poète loue les hauts faits du mort, ses actes qui ont un écho retentissant dans le présent.

3.1.2. Une poésie narrée faisant d'Emmanuel Toh Bi un poète- conteur

Les textes poétiques d'Emmanuel Toh Bi ont une structure qui les rapproche des genres narratifs. Le poète se sert des vers pour narrer des histoires d'où la présence de poèmes au long cours alternant le conte, l'épopée, le mythe, les arts oraux traditionnels de scène et du spectacle. Dans la préface de *Colère d'aiguille* (Toh Bi, 2011), le critique littéraire Christian Rivoire témoigne :

Je partage avec Toh Bi Tié Emmanuel le goût de ces longs textes où la Poésie se donne le droit de réintroduire la narration, où la Poésie s'autorise le mélange des différents registres de notre vie, où la poésie s'offre le bonheur d'accueillir d'autres genres, comme le conte, sans plus se soucier de restrictions venues d'un lointain XIXe siècle (Rivoire, 2011, p.13).

L'aspect narratif et la structure de conte dans la poésie d'Emmanuel Toh Bi sont prégnants dans l'œuvre *Aurore d'Afrique à Sanoudja*. De l'analyse du corpus, le récit épouse parfaitement les contours d'un conte. Les éléments du paratexte démontrent que le poète raconte un drame familial. Le personnage *Emmanuel*, narrateur dans le recueil de poèmes, renvoie à l'auteur lui-même. En effet, le poète commence son récit par présenter l'harmonie qui régnait dans sa famille. Puis, interviennent, dans le récit, des péripéties pour l'amélioration des conditions de vie. L'histoire se termine sur des notes de gloire et de fête. À titre illustratif, le poète expose la situation initiale du récit comme suit:

*Rejetés de tous
Méconnus de tous...
Soudés dans leur petite société
organisée
De termites
En humbles invertébrés ternes
mais rayonnants
mais lumineux* (p.52)

Abandonnés à eux-mêmes, les frères et sœurs du poète, après le divorce de leurs géniteurs vont, contre vents et marées, se

battre pour se faire une place dans la société. Ils s'en remettent à l'école et la providence divine. Aussi, le ton merveilleux et surnaturel est abondant dans ce texte. Le poète se fait un conteur et crée un monde merveilleux qui transcende celui des humains. L'on fait face à une variété de l'univers : le monde réel et le monde fictif où des références bibliques se mêlent à la situation dramatique vécue depuis le divorce des parents. Voici une formule de conte que rencontre régulièrement le lecteur :

*Ce récit est certain
Il dévore les pages d'une histoire indélébile
Il phagocyte les lignes d'un ancrage inaliéné.
- An né fiiiign
- é djié (Toh Bi, 2009)*

À l'entame d'*Aurore d'Afrique à Sanoudja*, le poète avertit le lecteur du caractère narratif de l'œuvre. Au premier vers, le groupe nominal « Ce récit » est un justificatif de la structure narrative et rend compte d'une poésie narrée.

L'épopée chante, loue la bravoure et les prouesses d'un héros. Elle convoque une suite d'événements historiques qui sublime le récit. Le poète Emmanuel Toh Bi, tel un griot, narre l'exploit d'un personnage héroïque :

*À l'aurore pile
Soundjata mena guerre contre Soumangourou
Par la poésie de l'ergot
Soundjata fut vainqueur
Pour sur le Manding
Un règne de lumière* (Toh Bi, 2009, p.66).

L'histoire raconte que Soundjata surmonte son infirmité et par le combat contre Soumangourou, s'ouvre le chemin du salut. Le poète surfe sur le caractère merveilleux en rappelant que la victoire est acquise à l'aide d'un ergot de coq. Par analogie, Emmanuel Toh Bi se sert de l'action épique du héros Soundjata pour transmettre les valeurs d'abnégation et inviter ses concitoyens à prendre part au combat pour le salut de l'Afrique. Par ailleurs, *Djélénin-nin pour toi*

mon Afrique fait cas des noms de figures héroïques :

L'homme éléphant s'en va
La terreur des fauves s'en va
Gooré Bi Boty s'en va
Nous n'avons plus de héros
Le seul qui nous restait
Qui nous honorait
Est tombé dans la forêt de Bangofla (pp.39-40)
Je suis la passion de Lumumba
Je suis l'énergie de Chaka
Je suis l'ardeur de Samory
Je suis la fibre sensible de Anna N'zingha (p.61).

Le poète pleure un héros mythique de sa communauté. La métaphore *homme éléphant* souligne les exploits du héros. L'expression du regret dans *nous n'avons plus de héros* traduit la réalité d'une Afrique qui est à la recherche de nouveaux héros pour défendre sa cause. C'est pourquoi, dans la deuxième strophe, le maître de la parole célèbre les figures emblématiques de la lutte contre l'injustice et l'occupation occidentale. La célébration de ces héros donne une dimension épique au poème.

Le mythe est « *un récit populaire ou littéraire mettant en scène des êtres surhumains et des actions imaginaires* » (Eliade, 1964, p.11). Ce genre littéraire raconte l'origine de l'univers ou de l'homme, de l'au-delà et d'autres motifs semblables servant de référence et d'explication. Emmanuel Toh Bi s'ouvre à la civilisation grecque à travers les mythes d'Orphée : l'ancêtre de la poésie et des chansons, donc chante pour adoucissement des cœurs meurtris et avilis ; de Phénix qui symbolise la renaissance de l'Afrique à l'image de cet oiseau mythique et enfin, celui de Prométhée, évoqué à plusieurs reprises par le poète. En effet, le mythe de Prométhée transfigure l'expression de l'engagement des intellectuels africains sur l'élaboration de politiques émancipatrices. Prenant appui sur la pièce de théâtre d'Eschyle, *Prométhée enchaîné* (Savignac 2000), le personnage mythique de l'œuvre est

un symbole parce qu'il extériorise la résistance intellectuelle contre l'injustice. C'est à juste titre que le poète l'évoque :

Écoutez ! Habitants de Sanoudja !
Prométhée
Le même Prométhée
Le Prométhée
Historique
Préhistorique
Antique
Mythique [...]. (Toh Bi, 2009, p.54-55).

Prométhée apparaît comme le ferment révolutionnaire ensemencé dans les consciences humaines. C'est au pouvoir omnipotent autocratique et injuste de Zeus qu'Eschyle oppose Prométhée, un héros iconoclaste pour avoir volé le feu aux dieux pour l'offrir aux mortels que sont les hommes. Il combat ainsi l'injustice sociale institutionnalisée par les dieux. Il devient ainsi le symbole de la justice, de l'équité. Il possède une vision nouvelle, celle d'élever l'humain au-dessus de l'obscurantisme avilissant. Emmanuel Toh Bi écrit :

Prométhée était enchaîné
Mais la science était mobile de tout
Mouvement en terre libre
Dans les chaînes vaniteuses d'ornement paré
Prométhée était lié
Mais le savoir était épanoui de tout geste
Dans les cordes bien affermiées des barbelés

En l'adaptant à la réalité historique, Prométhée devient le symbole pour une société juste et viable par tous sans distinction de classe sociale ni de religion ni de race. Il est le symbole d'un monde nouveau dont rêve le poète pour l'Afrique. D'où l'expression de la conscience prométhéenne, un don de soi pour incarner l'espoir de l'Afrique souffrante. La poésie de Toh Bi convoque la narration par la convocation des hauts faits des figures africaines. Sa poésie est donc une affirmation d'une identité qui permet à l'écrivain d'appartenir à la sphère littéraire noire.

3.2. Affirmation d'une identité culturelle africaine

Le poète montre sa fidélité à sa mère patrie, dans un dynamisme de revendication identitaire où l'évocation des héros sonne la renaissance d'une Afrique ancestrale.

3.2.1. L'épiphanie des héros africains

La poétisation des actions héroïques lors des luttes pour les indépendances africaines a été un des noyaux du verbe et du dire africain. La mort des héros nègres dans la bataille pour rendre à l'Afrique sa liberté demeure d'actualité dans la poésie de Toh Bi:

*Patrice ! ils ont bu ton sang, les sorciers
endiguteurs
de liberté
Patrice ! ils ont bu ton sang, les anthropophages
modernes venus du septentrion
Patrice ! ils ont bu ton sang, le sang germinateur
d'une Afrique nouvelle.
La vermine nègre t'a livré en plein soleil de sa
haine
calcinante
La confrérie des consciences obscures a ramé
contre elle-même (Toh Bi, 2007, p.15).
Ce matin violent
Je reviens de moi-même
Des berges étranges de mon cœur-Afrique
Je reviens du Congo-Zaïre
Ils parlaient d'un LUMUMBA fléché
et de rébellion mâtée». (Toh Bi, 2007, p.31).*

Lumumba s'est ligué contre les politiques d'avilissement de l'impérialisme mais, malheureusement trahi par les siens, il incarne la métaphore de l'espoir évanouie. C'est pourquoi Emmanuel Toh Bi dédie son livre *Djèlénin-nin pour mon Afrique* à ce héros : « A Patrice Emery Lumumba, Héros d'Afrique » (p.13). Ainsi, dès l'incipit, il indique au lectorat le sens de son livre qui est à la fois célébration du héros et dénonciation des exactions contre l'Afrique. La danse Djèlénin-nin est exécutée au chevet de Patrice Lumumba, pour non seulement, le célébrer, chanter ses prouesses mais surtout, pour susciter de nouvelles

vocations afin de perpétuer son combat pour l'Afrique. D'où la réitération discontinue du nom de Lumumba. Les mots et expressions : « sorciers ; anthropophages et les référents *venus du septentrion ; le Palais d'Elisabeth, la fraîcheur d'Hélène* » sont des métaphores qui renvoient aux prédateurs occidentaux. L'anaphore « *ils ont bu ton sang* » met renvoie à la mort des bras valides du continent. L'engagement chez Toh Bi fait de lui l'ardent défenseur des valeurs africaines. La symbolique de la mort de « Patrice Lumumba » est un don de soi pour la liberté de son peuple et de sa race.

3.2.2. La célébration du deuil d'une Afrique meurtrie

La vision du poète met en exergue l'expiation du deuil de l'Afrique par la métaphore de l'histoire de la famille *Zamblé Bi Toh Jeannot* lisible dans l'exégèse d'*Aurore d'Afrique à Sanoudja*. Le poète Emmanuel Toh Bi superpose l'histoire de sa famille vécue à Sanoudja à celle de l'Afrique. La situation sociale de la famille du poète fait écho au verset du livre d'Ézéchiel dans lequel les enfants paient les erreurs des parents : « *Les pères ont mangé des raisins verts/Et les dents des enfants/S'en sont trouvées agacées/* (Toh Bi, 2009, p. 49). Le poète et ses frères sont donc victimes des erreurs de leurs parents. L'Afrique est à l'image de la famille du poète à Sanoudja. Le poète exécute donc « *le Djèlénin-nin d'exorcisme* » au chevet de l'Afrique mourante : « *des cérémonies pathétiques du tragos...* » (Cf. DPMA, p.22). « *Anna a lavé sa robe dans le sang* » (p.22). En se référant aux éléments du paratexte, la couverture de couleur jaune de l'œuvre renvoie à l'espoir, d'où le titre *Aurore d'Afrique à Sanoudja*.

Pour changer l'histoire de ce continent, le poète se tourne vers la culture, l'éducation et la conscience prométhéenne. Le poète,

prophète du Djèlénin-nin, fait l'exorcisme de cette Afrique :

*Mais l'aiguillon de la mort ne peut
vaincre l'arbre
Gigantesque qui ombrage le village
Ses racines promettent toujours des
projets énormes
C'est la fin d'un règne séculaire
C'est la fin d'un règne millénaire
C'est la fin d'un règne sempiternel
C'est la fin d'un règne infernal » (Cf.
DPMA, p.47)*

La rythmique, lisible dans l'anaphore « c'est la fin d'un règne », est l'un des traits caractéristiques de l'oralité. Cette rythmique traduit la frénésie du corps, les rites et les danses d'où rejaillissent les paroles de purification de l'âme noire. La maxime « la mort ne peut vaincre l'arbre » (vers 1) rappelle la cosmogonie africaine qui stipule que les morts demeurent toujours vivants dans la nature qui environne les humains.

4. CONCLUSION

Le présent travail a permis de montrer la fécondité et la richesse de la culture africaine qui fournit des ferments de l'oralité aux poètes par le dévoilement d'une écriture plurielle et complexe visibles dans les textes *Aurore d'Afrique à Sanououja et Djèlénin-nin pour toi mon Afrique*. La problématique de cette étude se structurait à partir de l'objet de la recherche qui, se proposait de montrer que l'écriture de Toh Bi Emmanuel, est une technique de création poétique à partir des ferments de l'oralité par la recherche des mécanismes de sa création poétique.

La poésie et l'oralité ont un lien, lequel repose sur l'influence de la tradition orale négro-africaine tant au niveau du fond que de la forme. La poésie africaine intègre l'oralité en tant que vision du monde d'un peuple. Il s'agit de la poésie de l'affirmation des valeurs africaines.

En l'Afrique, l'art est l'expression quasi religieuse de la vie, de sa vitalité, de ses énergies tout comme de ses mystères.

En fécondant la poésie avec l'oralité ; le poète porte le projet de rendre un hommage aux figures emblématiques de l'Afrique sur lesquelles reposent les notions de bravoures et d'émancipation. Aussi, Toh Bi Emmanuel pratique le rite de l'exorcisme du tragique de l'Afrique afin de susciter de nouvelles figures de proue capables de porter le combat de la liberté du continent.

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier tous les organismes et/ou toutes les personnes qui ont apporté une contribution significative à la rédaction et/ou à l'amélioration de l'article.

RÉFÉRENCES

- Artigues, M. (2002). « Ingénierie didactique : quel rôle dans la recherche didactique aujourd'hui ». *Les dossiers des sciences de l'éducation* 8, pp. 59-73. https://www.persee.fr/doc/dsedu_1296-2104_2002_num_8_1_1010
- Belala, M. H. (2013). *L'orthographe dans les productions écrites des élèves de la première année moyenne*. Mémoire de master, Université Algérienne démocratique et populaire. <https://bu.umc.edu.dz/theses/francais/BEL1335.pdf>
- Besonnat, D. (1991). « Enseigner la ... "ponctuation" ? (!) ». In : *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 70, pp. 9-45. Repéré à https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1991_num_70_1_1635
- Bogni, T. et Mohamadou, O. (2015). « Pratiques de la dictée en classe de français dans l'enseignement secondaire au Cameroun. Analyse des approches et de la performance d'élèves dans un lycée à Ngaoundéré ». In Brissaud, C. et Mortamet, C. (dir.) *La dictée, une pratique sociale emblématique*, *Glottopol*, N° 26, pp. 58-68. <http://glottopol.univ->

- rouen.fr/telecharger/numero_26/gpl26c_omplet.pdf
- Campagna, M. (2002). *Une grammaire pour mieux écrire*. CRDP de Créteil.
- Sirat. Mémoire de master, Université Addel Hamid ibn à Mostaganem. <http://e-biblio.univ-mosta.dz/bitstream/handle/123456789/6881/chare>
- David, J. et Vaudrey-Luigi, S. (2014). « Enseigner la ponctuation ». *Le français aujourd'hui*, Armand Colin, 187 (4). pp. 3-6. <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2014-4-page-3.htm>
- De Closets, F. (2009). *Zéro faute. L'orthographe, une passion française*. Éditions Mille et une nuits, Villeneuve-d'Ascq.
- Doppagne, A. (1998). *La bonne ponctuation*, 3eme édition. Collection « entre guillemets », paris-Bruxelles : Ducolot.
- Drillon, J. (1991). *Traité de ponctuation française*. Paris : Gallimard.
- Dugas, A. (1997). *Le guide de la ponctuation française*. Montréal : Les Éditions logiques.
- Grevisse, M. et Gosse, A. (2008). *Le bon usage : grammaire française*, 14e édition, Bruxelles et Louvain-La-neuve- Édition De Boeck et Ducolot.
- Guénola, J. (2011). Enseigner la ponctuation et apprendre la grammaire : le cas de la phrase et de la ponctuation au Cycle II. Thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00620750v1>
- Jaffré, J.P. (2014). « Postface : à quoi sert la ponctuation », *Armand Colin*, n°187, pp. 129-135. <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2014-4-page-129.htm>
- Lambert, F. (2006). « Pourquoi met-on une virgule devant et ? », *Cahier de grammaire*, n° 30, pp. 205-218. <http://w3.erss.univ-tlse2.fr/textes/publications/CDG/30/CG30-16-Lambert.pdf>
- Catach, N. (1994). *La ponctuation*. Paris : PUF.
- Charef bénatia, H. (2015). *Les erreurs d'orthographe dans l'écrit chez les apprenants de la 4eme moyenne CEM de*
- Lemaître, B. (1995). « La ponctuation : un savoir enseignable ? enseigné ? In : *Revue de recherches en éducation*, N° pp. 161-195 https://www.persee.fr/doc/spira_0994-3722_1995_num_15_1_1911
- Rault, J. (2014). La ponctuation : problématiques linguistiques. *Le français aujourd'hui*, Armand Colin, 187(4), 9-18. doi:10.3917/lfa.187.0009. <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2014-4-p-9.htm>
- Riegel, M., Pellat, J.-C. et Rioul, R. (2009). *Grammaire méthodique du français*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Spengler, N. (1980). « Première approche de marque d'interactivité de la ponctuation », *cahier de linguistique française*, n° 1, 128-148. https://clf.unige.ch/files/3714/4111/1969/07-Spengler_nclf1.pdf
- Tarnaoui, M.M. et Hassan, B. (2018). La ponctuation des lycées marocains du FLE. Défauts textuels et dispositifs de remédiation. *Francisola : Revue indonésienne de langue et de littérature*, 3 (2), pp. 141-152. <http://dx.doi.org/10.17509/francisola.v3i2.15747>
- Thimonnier, R. (1974). *Code typographique et grammatical*. Paris : Hatier.
- Tournier, C. (1980). « Histoire des idées sur la ponctuation, des débuts à l'imprimerie à nos jours », *langue française* 45, pp. 28-40. https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1980_num_45_1_5261
- Zra, J. (2014). *La ponctuation dans les productions écrites en français des étudiants de l'Université de Ngaoundéré*. Mémoire, Université de Ngaoundéré. Non publié.