

Études littéraires africaines

Que la question de la poésie est celle de la littérature

Daniel Delas



Numéro 24, 2007

La question de la poésie en Afrique aujourd'hui

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1035339ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1035339ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Delas, D. (2007). Que la question de la poésie est celle de la littérature. *Études littéraires africaines*, (24), 11-19. <https://doi.org/10.7202/1035339ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2007

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

et laissant tomber la forme. La forme, ça peut être aussi bien le rythme, la prosodie, des effets de position des mots. Le rythme, c'est le mouvement du sens. Et donc privilégier le rythme comme organisation du mouvement de la parole ne signifie pas ignorer le sens... Mais c'est l'inverse qui est vrai. Quand on privilégie le sens, on efface tout le mouvement de la phrase. Et du coup, la notion de sens devient un obstacle à la pensée du langage, ce qui est un grand paradoxe.

Ce n'est pas toujours que les poètes sont les bons traducteurs. Il y a là un élément difficile à apprécier qui joue : c'est l'affinité entre le poète traducteur et le poème traduit. Il faut qu'il y ait chez le poète qui traduit, vraiment, le sens de ce type de poème. Sinon, il a triché, comme d'autres. Il ne suffit pas d'être poète pour traduire poétiquement. Il faut encore être le poète de ce type de poème.

– *Dans la traduction, « rythmiser » un texte, n'est-ce pas aussi être à l'écoute du rythme de la langue d'écriture originale ? D'ailleurs, lorsque vous traduisez la Bible, vous dites : « c'est l'hébreu du poème et le poème de l'hébreu que je traduis » (Les Gestes dans la voix, p. 21)... À cette question de la langue s'ajoute celle de la culture. La langue, d'une certaine manière, est une porte d'entrée dans une culture, le véhicule d'une certaine vision esthétique...*

– Quand vous dites la langue, je me sens obligé de vous interrompre, car ce qui compte, c'est le discours et pas la langue. Il faut bien faire attention à ne pas confondre le sujet du langage et celui du discours. Ce n'est pas la langue, par exemple la langue française, qui a quelques vertus que ce soit car aucune langue n'a des vertus particulières, n'a de génie. Une langue n'est pas une nature, elle est une histoire, l'histoire d'un discours infiniment divers. Quand on traduit un poème de n'importe quelle langue en français, on le traduit dans son propre discours, dans sa propre manière – définie historiquement, subjectivement, spécifiquement – de faire le langage, de s'inscrire soi-même dans son langage. Il ne suffit pas d'être le sujet du discours pour que la traduction soit un poème. Il faut encore que la personne qui traduit soit non seulement sujet du discours mais sujet du poème. Sinon, on aura la traduction du sens des mots.

QUE LA QUESTION DE LA POÉSIE EST CELLE DE LA LITTÉRATURE

Poser la question de la poésie en Afrique subsaharienne est un bon angle critique pour parler des littératures africaines¹ contemporaines en général. Ne serait-ce que parce qu'on la croit inactuelle dans la mesure où la périodisation reçue concernant la littérature africaine francophone enseigne que l'âge de la poésie aurait été celui d'un premier temps auquel aurait succédé celui du

¹ L'expression « littérature africaine » au singulier n'a guère de sens, pas plus que celle de littérature européenne, asiatique ou américaine ; il conviendrait de ne l'utiliser qu'au pluriel.

roman que l'on croit le contraire de la poésie. Après Senghor, Césaire, Damas ou Rabemananjara serait venu le temps de la narration, génériquement étrangère à la poésie.

Cette représentation d'un clivage poésie-roman, héritée de l'histoire française de la poétique, est plus que simplificatrice, elle est fautive. La poésie ne s'oppose à la narration que si l'on se situe dans la suite de l'opposition vers-prose héritée du classicisme français et si bien formulée par Monsieur Jourdain, mais en réalité la poésie peut être aussi narrative que la prose peut être poétique. Le travail de nombreux écrivains français qui se sont voulu narrateurs et poètes met à mal ce cliché. Victor Hugo n'était pas poète à certaines heures et prosateur à d'autres : la même binarité rhétorique, le même flux d'images, le même rythme verbal poussaient son écriture. Le choix de tel ou tel mode (versifié ou non-versifié) doit être lu à partir de l'historicité de tel ou tel texte dans le cadre d'une poétique du continu. D'ailleurs, il y a déjà longtemps que « la poésie est allée vers sa propre prose », comme le remarque Henri Meschonnic² : depuis que Baudelaire, inventeur de la modernité, a pris le parti de la vie de la ville et ramené le poème en prose dans le présent.

S'il peut être pertinent de poser la question de la poésie aujourd'hui en Afrique, c'est bien parce que ce cadre critique obsolète qui oppose poésie et prose ou poésie et roman continue de fournir aux écrivains et critiques africains ou africanistes un cadre inadapté qui ne permet pas de comprendre l'évolution de la littérature africaine, avec pour conséquence de stériliser la production et la réception d'une littérature, toujours dite « émergente »³. En fait, si elle émerge de quelque part, c'est plutôt du discours sur son émergence jugée à l'aune européenne !

Se contenter, dans ces conditions, de différencier les littératures africaines comme francophones, anglophones ou lusophones est une facilité de présentation nécessaire mais non suffisante, qui ne saurait dispenser de situer chaque écrivain dans une histoire linguistique, historique et culturelle locale, laquelle a été largement occultée et négligée, à la fois en raison des édits abusivement généralisants dont on vient de parler, en raison de ceux de la Négritude sans oublier ceux qui sont liés aux partages de l'ethnographie entre littérature orale et littérature écrite. Les écrivains bantous sud-africains comme Mofolo ou Manisi sont par exemple totalement immergés dans leur culture et pourtant personne ne s'intéresse à la littérature *sotho* ou à la poésie en *xhosa* dont leur œuvre procède. La poésie de Senghor affirme un lien fort avec la tradition sérère, mais qui s'intéresse à l'histoire de la poésie sérère ?

² Meschonnic (H.), *La Rime et la vie*. Paris : Verdier, 1989 ; coll. Folio/Essais, 2006, p. 308.

³ Ce que redit Patrice Nganang dans son récent *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (Strasbourg : éd. Homnisphères, 2007, p. 58) : « L'écrivain africain ne peut pas être original. Autant que dans le ciel des concepts, il se réveille dans des formes, comme le "roman", comme "la poésie", comme le "drame", dont les évidences ont été dictées par un temps et par une histoire de la pensée qui n'étaient pas les siens ».

La question des textes poétiques produits en Afrique est à poser en termes suffisamment généraux, d'oralité, d'historicité, de critique et de poétique, pour pouvoir espérer comprendre ce qui advient ailleurs, « ce qui advient quand quelque chose se fait dans le langage par un sujet et qui ne s'était jamais fait ainsi jusque-là »⁴.

Deux réquisitions⁵ générales devraient s'imposer à l'approche critique de la poésie africaine : une réquisition socio-linguistique d'une part, concernant la relation à la langue maternelle et à la langue d'écriture, une réquisition géopoétique d'autre part.

Écrire en langues

On s'est beaucoup préoccupé de l'importance supposée de la « langue d'écriture » dans laquelle l'écrivain écrit mais on a en général mal posé les termes du problème en se servant d'une linguistique inadéquate qui confond langue et discours. S'agissant des écrivains africains, on s'est focalisé sur l'héritage colonial imposant une langue d'écriture, étrangère, celle du colonisateur, et conduisant au refoulement de la langue maternelle du colonisé. On a répété à satiété les vers du poète haïtien René Laleau qui, en son temps, évoquait : « [Et] ce désespoir à nul autre égal / D'appriivoiser avec des mots de France / Ce cœur qui m'est venu du Sénégal ». On en a même tiré l'idée d'une certaine gaucherie, inhérente au statut même d'écrivain colonisé, toujours légèrement à côté de son vouloir-dire.

Édouard Glissant ne fait que reprendre cette problématique lorsqu'il oppose « poétique libre » à « poétique forcée » dans *Le Discours antillais*⁶ : « J'appelle poétique libre, ou naturelle, toute tension collective vers une expression, et qui ne s'oppose à elle-même ni au niveau de ce qu'elle veut exprimer ni au niveau du langage qu'elle met en œuvre. [...] J'appelle poétique forcée, ou contrainte, toute tension collective qui, se posant, s'oppose du même coup le *manque* par quoi elle devient possible, non en tant que tension, toujours présente, mais en tant qu'expression, jamais accom- plie ». C'est oublier que la langue ne parle ni n'écrit, qu'elle n'a pas de vie tant qu'un langage ne l'a pas élue pour en faire un discours.

Faut-il aimer la France coloniale ou la Russie despotique (que le despote soit le tsar ou le Secrétaire général du Comité Central du Parti) pour choisir d'écrire en français ou en russe, comme le fit Isaac Babel ? Heureusement non ! La langue est à tout le monde... et à personne.

On qualifie les écrivains de français, russes, anglais, allemands ou espagnols sans plus s'attarder. Or les cas « purs » d'écrivains nés avec dans la bouche la cuiller en or d'une langue maternelle conforme à la bonne norme ne se rencontrent que dans les grands pays impériaux, dans certaines classes sociales et à certaines époques. Partout ailleurs, au Brésil comme aux États-Unis, en Inde comme dans le monde arabe, dans bien des pays d'Europe Centrale

⁴ NGANANG (P.), *op. cit.*, p. 280.

⁵ Au sens de ce qui est requis avant d'aborder l'examen détaillé d'une question.

⁶ Paris : Seuil, 1981, p. 236.

comme en Afrique, – la liste des lieux particuliers est infinie –, le futur écrivain se trouve en général pris dans un entrelacs de langues aux statuts divers, entre lesquelles il lui faut d’abord naviguer avant de s’affirmer par des choix linguistiques.

S’agissant des écrivains issus des anciennes colonies, on feint de croire qu’on est en face d’une situation inédite. Certes, la colonisation est un fait majeur qui marque un tournant essentiel de l’histoire du monde, mais on a tort de soumettre la problématique de la langue d’écriture des écrivains colonisés à l’histoire des événements qu’ils ont vécus, directement ou indirectement. Parler à leur propos de « sur-conscience linguistique » ou d’écriture « postcoloniale », dans la mesure où l’écrivain africain, francographe ou anglographe mais aussi bien malgachographe ou swahilographe aurait une conscience particulièrement aiguë de ce que signifie le fait d’écrire dans telle ou telle langue, voire d’un « impossible à exprimer » (Glissant), est juste mais à condition de ne pas en faire un caractérisant absolu. Le cas des écrivains venus des anciennes colonies n’est pas nouveau. Quand des écrivains maghrébines comme Assia Djebar ou Leïla Sebbar nous disent pourquoi le choix du français a pu donner à leur voix plus de liberté pour exprimer leurs sentiments et leurs sensations d’être humain, n’est-ce pas comparable à ce qu’a pu ressentir Beckett quand il a rejeté la tutelle du puritanisme qu’impliquait à ses yeux l’expression en langue anglaise ?

Une langue donnée est toujours, – partout certes mais de manière d’autant plus forte que l’école ne joue pas son rôle, comme en Afrique –, au centre d’une constellation au sein de laquelle les interférences sont constantes. Ce qu’illustre le modèle galactique ou écologique proposé par le sociolinguiste Louis-Jean Calvet⁷. Le futur écrivain n’est généralement pas détenteur d’une langue maternelle isolée et donc pure, selon une vision qui résulte du travail d’abstraction fait par les linguistes pour dégager les traits caractéristiques d’une langue ; les biographies d’écrivains témoignent plutôt d’une sorte de navigation d’une langue à l’autre, voire à plusieurs autres, dotées chacune d’une représentation. Le français, l’anglais ou l’arabe qu’ils entendent dans leur entourage est différent du français ou de l’anglais normé ainsi que de l’arabe classique : il est hybridisé, africanisé. Les langages des jeunes (le nouchi par exemple à Abidjan, le sheng issu du swahili au Kenya, le Juba Arabic au Sud-Soudan, voire le langage *hip-hop* des rapeurs de Dakar⁸) ne sont pas simple curiosité ésotérique mais exploitation et radicalisation (souvent ludiques) de tendances à l’œuvre dans la communication urbaine.

Et si ledit futur écrivain en vient à choisir une langue majeure qui fut celle du dictateur ou du colon qui opprima les siens, c’est non seulement parce qu’elle est à sa disposition mais encore parce qu’elle est aussi celle d’écrivains contestataires ou rebelles. Le français n’est pas la propriété de Gobineau ni l’anglais celle de Kipling. La proximité de traumatismes historiques peut certes donner lieu à des rejets violents, mais croire qu’après Auschwitz, on ne

⁷ Pour une écologie des langues du monde. Paris : Plon, 1999.

⁸ Voir CAUBET (D.) et alii, *Parlers jeunes, ici et là-bas. Pratiques et représentations*. Paris : L’Harmattan, 2004.

pourrait plus jamais écrire de poésie en allemand est une illusion de perspective, car la langue ne peut être considérée comme responsable des crimes du discours.

La pente première, « naturelle » pourrait-on dire, a été et est encore pour beaucoup de jeunes écrivains africains de s'approprier la langue de grande diffusion que l'histoire leur a imposée en vue de la « subvertir », de la « marronner », pour utiliser des termes qui ont eu leur heure de gloire, de la métisser, de la forcer, en quelque sorte. Invention lexicale, syntaxe « imitée » de la parlure populaire des villes ou des campagnes, farcissures en tous genres, ont été tentées. Leurs œuvres ont été reçues dans les ex-pays colonisateurs avec une sympathie condescendante, aspirées, en France en particulier, par la « machine » francophone mais lues avec les lunettes de l'exotisme.

D'autres écrivains sont restés fidèles à leur langue-culture d'origine. Ils sont nombreux et bénéficient d'un lectorat important mais, n'entrant pas dans les cadres de réception de la critique occidentale, restent ignorés. Les dossiers que les *Études littéraires africaines* ont consacrés à « La littérature des Grands lacs » (n°14, 2002, œuvres en luganda et en kinyarwanda), à la littérature swahilie (n°16, 2003, œuvres en kiswahili), peule (n°19, œuvres en pulaâr), berbère (n°21, 2005, œuvres en amazigh) et malgache (n°23, 2007, œuvres en malagasy) ont tenté d'établir un bilan d'œuvres méconnues en Occident en raison du choix qu'ont fait leurs auteurs, d'une langue d'écriture mineure. D'autres terrains restent à défricher.

La distinction entre langue maternelle, langue d'écriture et langue coloniale devient difficile à tenir. Le travail que fait l'écrivain africain sur la langue d'écriture qu'il utilise n'est pas vraiment différent de celui que font les jeunes pour affirmer leur identité même si le jeu a d'autres enjeux. L'hybridation des langues d'écriture ne fait que poursuivre une pratique sociale effective. Il ne s'agit plus aujourd'hui de recourir à un *rotten english*, comme l'a fait Ken Saro-Wiwa, pour « marronner » la langue dominante en lui faisant subir des outrages à la mesure de la répression linguistico-coloniale subie, mais d'utiliser la variante de celle-ci, connue de tous et donc aisément compréhensible, pour faire vivre (revivre ?) des hommes et des femmes qui vivent en Afrique, avec en partage, pour dire et écrire, un éventail de ressources linguistiques dont on n'a guère l'idée en Europe.

Écrire ici-maintenant

Deux acceptions bien différentes existent du terme géopoétique. Une acception « philosophique » tout d'abord, qu'exemplifient la réflexion théorique et la production poétique d'un Kenneth White : « qu'en est-il de la vie sur terre, qu'en est-il du monde ? »⁹. Poétique cosmique, on le voit, d'une grande extension, qui propose de « quitter l'autoroute » et de « brûler la

⁹ Texte inaugural de l'Institut de Géopoétique fondé en 1980 par K. White ; cf. [www.geopoetique.net/archipel fr/institut/texte_inaugural/index.html](http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/texte_inaugural/index.html). Pour une étude plus détaillée de la géopoétique de White, voir DELAS (D.), 2007, « Quitter l'autoroute avec Kenneth White. Géopoétique et poétiques mondiales », in *Latitudes*, publication du CRTF, Université de Cergy-Pontoise, à paraître.

maison » pour s'engager dans une pérégrination vers les confins du monde. Poétique mondialiste, proche de celle d'un Édouard Glissant, poéticien d'un « chaos-monde » dont il voit la première réalisation dans son pays natal, la Caraïbe, mais qui peut s'étendre à la littérature mondiale (ou en voie de mondialisation). Poétique de l'hybridation culturelle : « j'ai voulu marcher à travers le paysage celte à la lumière du zen ».

Une acception critique, ensuite, comme celle que propose Henri Meschonnic dans « Notes pour une géopoétique »¹⁰ : « Je propose d'appeler *géopoétique* le fonctionnement et l'observation [des] variables locales [...] du savoir et du refus de savoir l'un sur l'autre ». La géopoétique serait ainsi la considération de la manière dont les poétiques se situent, en travaillant leur(s) historicité(s), l'une par rapport à l'autre tout en s'ignorant, voire en se méprisant. Qu'elles soient nationales ou régionales. Il en donne pour exemple la manière dont la phénoménologie allemande efface le cartésianisme français, dont le formalisme français évacue l'exigence éthique que, de Tsvetaïeva à Gombrowicz et Milosz, les Russes pensent inséparable du poème, et dont la tradition française oublie le rapport de la poésie à la prose, à la conversation, au langage ordinaire, central dans la réflexion américaine.

Chacun a ses problèmes. Les Israéliens sont menacés d'écrasement par la Bible, ou par l'allusion talmudique, ou par la poésie anglaise. Les Grecs par leur Antiquité. Les Arabes, par la sacralisation du divin et de la langue, et par la poésie occidentale mais aussi par leur propre histoire rhétorique. Les Chinois et les Japonais, chacun par sa tradition et par la poésie occidentale. / Les Français [sont] menacés d'écrasement par la clarté française. Cette essentialisation a produit le style NRF et l'effet Littré¹¹.

Et les Africains, dont Henri Meschonnic ne parle pas, de quoi seraient-ils menacés ? Dans le fil de la pensée de l'auteur de *Critique du rythme*, on pourrait avancer qu'ils sont menacés d'écrasement par une double sacralisation, celle de la Tradition orale et celle de la Poésie française.

En ce qui concerne la tradition orale d'abord, l'afrocentrisme, reprenant les schématisations binaires de l'ethnologie, a répandu la conviction que les écrivains africains étaient les dépositaires et les héritiers de la tradition orale, que le griot était la figure emblématique d'une poétique vivante et authentique contre une littérature occidentale écrite, supposée coupée de la vie. Le dualisme écrit-oral imprègne à ce point les esprits de la critique africaniste et des écrivains eux-mêmes qu'il organise la plupart des commentaires concernant la littérature africaine. Senghor apparaît alors justement comme la figure tutélaire de tous les écrivains africains, lui qui se définissait comme un *dyali*, c'est-à-dire un griot, tout en puisant l'écriture des poèmes à la source

¹⁰ MESCHONNIC (H.), *Politique du rythme. Politique du sujet*. Paris : Verdier, 1995, p. 588-593.

¹¹ *Ibid.*

française¹² de Saint-John Perse. D'où la fameuse définition syncrétique de Senghor comme « un griot qui aurait lu Saint-John Perse » (Armand Guibert).

Il y a derrière tout cela bien des confusions. La bipartition de l'oral et de l'écrit repose sur la confusion entre le parlé et l'oral. Car l'oralité n'est pas le parlé, elle est ce qui fait la *voix* de l'écrivain, poète ou prosateur. Cette oralité se manifeste par le rythme, qui est le mouvement du sujet dans son écriture (plus exactement dans le poème de son écriture). Cette oralité, essentielle et première, ne doit être confondue ni avec le parlé ou la parlure, ni avec l'écrit ou l'écriture qui sont des modes de transmission, de l'ordre du discontinu. Le terme d'écriture est malheureusement lui aussi source de confusion, servant à la fois à dire la littération graphique et la spécification rythmique. Il y a de l'oralité dans l'écrit comme dans le parlé, dans les écrits de Joyce comme dans les monologues de Novarina, ainsi que dans la *mimesis* écrite du parlé que pratiquent Céline¹³ ou Queneau.

Trop de poètes africains se sont sentis solidaires, voire héritiers, d'une littérature orale mythique. Leur oralité propre, au sens que l'on vient de définir, s'appauvrit dans ce porte-à-faux stérile. La médiocrité, observable dans des anthologies, de beaucoup de productions poétiques provient pour partie de cette sacralisation de modèles qui sont supposés authentiquement africains et qui ne sont que des grilles d'interprétation simplificatrices importées d'Occident.

L'oralité, on commence à le comprendre, ce n'est ni la tradition orale ni la *mimesis* du parlé, c'est cette voix éphémère mais vivante qui s'entend dans le poème (en vers ou en prose). Les écrivains africains qui confondent encore parlé et oral sont trop nombreux et le succès éditorial de quantité de romans qui pratiquent une *mimesis* facile du parlé, croyant reprendre l'entreprise célinienne, atteste de la persistance du modèle poétique ancien. Or ce qui fait la différence entre Sony Labou Tansi et tel ou tel romancier africain à succès, ce n'est pas la plus ou moins grande justesse de son imitation du français africain de son pays, mais le fait que l'un possède une voix propre, donc une oralité personnelle, tandis que l'autre en reste à un exotisme de la parlure.

La critique, au sens large, a en l'occurrence une grande responsabilité car beaucoup de critiques africanistes (c'est-à-dire spécialisés dans la production littéraire, qu'ils soient africains ou occidentaux) sont sourds à l'oralité, ils n'entendent pas le rythme¹⁴ ; or, la littérature, on l'a répété mille fois depuis

¹² En raison de sa créolité plus ou moins avouée, Saint-John Perse n'est pas un poète « purement » français, mais sa poétique « est vouée essentiellement à consacrer une fidélité farouche à la francité » (GALLAGHER (M.), *La Créolité de Saint-John Perse*. Paris : Gallimard, 1998, p. 27). Il a par ailleurs une conception très « sacrée » de la poésie, comme cela apparaît dans son discours de réception du prix Nobel.

¹³ Lequel Céline a dit et répété qu'il n'« imitait » pas le français populaire mais cherchait un rythme, une « musique ».

¹⁴ Dans le langage courant, le terme « style » prend parfois le sens de « rythme » et on pourrait à la rigueur l'utiliser ici. Mais, quand on considère les choses au plan des concepts, « style » s'est chargé, au fil de l'histoire de la critique littéraire depuis le classicisme jusqu'au structuralisme, de valeurs rhétoriques ; ce serait un ornement qui viendrait donner force esthétique (?) à un contenu bien agencé. Lire les débats sur ce

Buffon, c'est le style parce que le style, c'est l'homme écrivain. Cette surdité fait que la critique et les éditeurs imposent leur représentation du poétique à partir de clichés empruntés à une esthétique obsolète et à l'imaginaire  cul  de l'exotisme. Ce qui se lit dans des quatrièmes de couverture répétitives, celle des * cailles du ciel* de T. Monenembo : « Et si la vie n'était, au bout du compte, qu'une histoire de bruit et de fureur, racontée par un... griot », celle des *Soleils des indépendances* de Kourouma : « Ce roman africain se développe au rythme même du palabre africain. L'auteur y présente coutumes, gestes et gesticulations du petit peuple... dans une langue pleine d'inventions et qui sait renouveler, en les violentant parfois, les usages littéraires pour retrouver le ton et la verve des contes et des proverbes malink s », ou celle de *L'Invention du beau regard* de Patrice Nganang : « Deux récits où l'humour le dispute à l'ironie, puisés d'une main légère et puissante dans le langage populaire, dans l'imagination opulente et dans l'Histoire folle du Cameroun contemporain ». « Puis  dans le langage populaire », comment  a ? Avec un filet à papillons ? Soyons sérieux !

Quant à la sacralisation qui structure la (re)présentation française de la poésie, elle joue elle aussi un rôle négatif, en survalorisant certains poètes au détriment d'autres. Ainsi les poèmes les plus oraculeux et les plus hiératiques d'un René Char sont-ils considérés comme associant au plus haut degré possible valeur poétique et profondeur métaphysique (cautionnée par maître Heidegger) et crédités d'une po ticite supérieure aux « pro mes » obstinément matérialistes et au ras des mots de tous les jours d'un Francis Ponge. Ainsi les jeux formels (d'inspiration formaliste) de Raymond Queneau ou de Jacques Roubaud sont-ils présentés comme des productions hautement intelligentes et subtiles, tandis qu'une certaine condescendance se lit dans l'appréciation des poèmes dits sentimentaux d'Apollinaire ou d' luard. Les anthologies et les manuels scolaires privilégient la « grande » poésie française – Valéry, Saint-John Perse ou Aragon – et font peu de place à Follain, Supervielle ou Prévert.

Cette distorsion met d'emblée les poètes africains francophones devant un défi paralysant, alors qu'une attention aux poèmes plus directement centrés sur l'émotion, la subjectivité ou l'humour d'une part, la corrosion critique d'autre part, c'est-à-dire sur l'écoute de la voix d'un sujet, aurait un effet libérateur. Les meilleurs poètes africains n'écrivent pas de la grande poésie mais « débordent poétiquement la poésie », pour reprendre une formule de Meschonnic à propos de Hugo¹⁵.

La question de la poésie en Afrique doit être posée du point de vue d'une géopoétique critique qui considère, sans surplomb terroriste, le poème comme le lieu de vie d'un sujet qui n'est pas celui de la philosophie, ni celui de l'histoire ou de l'inconscient, mais le sujet d'une simple parole soumise à la radicale historicité de son énonciation. La question de la poésie concerne

point dans le numéro de *Langages* que j'ai coordonné : « Les enjeux de la stylistique » (n 118, juin 95).

¹⁵ Hugo, *la poésie contre le maintien de l'ordre*. Paris : Maisonneuve et Larose, 2002, p. 20.

toutes les productions littéraires qu'animent un rythme, un style, une énergie et doit se formuler ainsi : comment, dans une société donnée, dans une situation d'écriture propre, un artiste fait-il entendre une voix qui fait vivre dans une historicité aussi nouvelle qu'éphémère la vérité du monde ? Entreprise qui engage une politique puisque cette voix met en crise des discours dominants anciens, aussi bien qu'une éthique puisqu'il s'agit de vérité.

La question de la poésie africaine aujourd'hui n'est pas séparable de celle de la représentation de la littérature et de son lien avec les langues d'écriture. C'est une bonne question.

■ Daniel DELAS

LA QUESTION DE LA POÉSIE À MADAGASCAR

S'interroger sur la poésie à Madagascar soulève plusieurs problèmes, à commencer par celui du point de vue. Il n'est pas certain en effet que les intellectuels malgaches se posent la question dans les mêmes termes que les chercheurs européens. Car les termes ne sont pas les mêmes. La langue malgache use assez peu du substantif « poésie » (*poezy*) si familier aux langues européennes. Elle lui préfère le mot de « poème », qui se dit en malgache *tonokira* ou *tonokalo*, c'est-à-dire « parole (*tonony*) de chant (*hira/kalo*) ». Quant aux productions littéraires traditionnelles comme les joutes verbales de l'Imerina, ces fameux *hainteny*¹ révélés par Jean Paulhan², elles évoquent dans leur nom même une manière spécifique de travailler le langage. On traduit ainsi communément *hainteny* par « haut langage ». Est-ce là ce qu'on entend par « poésie » à Madagascar ?

D'après Jean-Irénée Ramiandrasoa, c'est plutôt « le schéma de la construction poétique classique [qui] représente pour la majorité des Malgaches d'aujourd'hui l'image par excellence de la belle poésie »³. « Classique », c'est-à-dire rimée et régulière, sur le modèle européen. Cette représentation de la poésie amène deux autres questions : celle de la langue d'écriture (français *versus* malgache), et celle du clivage entre poésie orale et poésie écrite. En réalité, il semble que ces oppositions soient moins significatives que celle d'une norme exogène et d'une norme endogène (ces deux traditions d'écriture ne recouvrant pas nécessairement une opposition entre les langues d'écriture).

On proposera donc un petit itinéraire poétique au gré de ces deux modes de création, en explorant d'abord les voies d'une poésie « classique », formelle – où l'on verra que pendant le XIX^e siècle, la poésie écrite en langue

¹ *Hainteny* : poésie traditionnelle dialoguée de la région *merina* (hauts-plateaux du centre de l'île), fondée sur un échange de proverbes et au sujet souvent amoureux.

² Paulhan (J.), *Les Hain-teny merina*. Paris : P. Geuthner, 1913.

³ Ramiandrasoa (J.-I.), « La poésie », in *Notre Librairie*, n°109, avril-juin 1992, p. 57-66 ; p. 58.