

***Les Voix dans le vent* de Bernard Binlin Dadié: une texture poétique dans le dramatique**

K'Monti Jessé DIAMA

Université Alassane Ouattara

Email: jessediama@gmail.com

Résumé: *Les voix dans le vent*, texte dramatique de Bernard Binlin Dadié, est d'une texture fortement poétique. C'est à croire qu'il se laisse contaminer, voir corrompre par la poésie sous ses formes moderne et orale. Ainsi, l'écriture littéraire de Bernard Binlin Dadié semble attester que le dramatique, de style foncièrement dénoté, peut féconder la poésie qui est un artifice du langage. De ce fait, cette écriture s'inscrit dans une logique de transgénéricité, ce qui est un trait de la parole poétique dans le contexte africain.

Mots clés : texte dramatique – poésie – langage dénoté – artifice du langage – transgénéricité

Abstract: Bernard Binlin Dadié's dramatic text, *Les voix dans le vent*, has a strongly poetic texture. Dadié allows himself to be contaminated, to be corrupted by poetry in its modern and oral forms. Thus, the literary writing of Bernard Binlin Dadié seems to attest that the drama, of style fundamentally denoted, can impregnate the poetry which is an artifice of the language. As a result, this writing is part of a logic of transgenericity, which is a feature of poetic speech in the African context.

Keywords: dramatic text, poetry, denoted language, artifice of language, transgenericity

Introduction

Interrogé sur sa préférence parmi les genres littéraires et leur hiérarchisation, Bernard Binlin Dadié déclare: « Aucun genre n'a, pour moi, de préférence sur les autres. Poésie, théâtre, nouvelles, chroniques ou contes, ne sont que des volets, des moyens de travail. Il n'y a chez moi pas plus de classification que de préférence. »¹ Pourtant, à lire *Les Voix dans le vent*, il semble que la poésie, passe pour être le genre souverain chez cet auteur. En effet, le texte dramatique présente une texture poétique remarquable. Ce parti pris de Dadié renseigne

¹ Propos recueilli par Richard Bonneau et rapporté dans l'article « Bernard Dadié écrivain ivoirien », *Entente africaine*, N° 10, juillet 1970, p. 54.



donc sur sa quête de décloisonnement et de désenclavement du texte littéraire, et son adhésion pleine et entière à la parole poétique en contexte africain. Dès lors, le théâtre de Dadié à travers *Les Voix dans le vent* est digne d'intérêt au regard de sa transgénéricité. Dominique Moncond'Huy et Henri Scépi définissent ce concept comme des « relations intergénériques qui favorisent le glissement d'un genre vers un autre, selon une logique de l'attraction, de l'interpolation ou de la contamination, génératrice de phénomènes d'hybridation ou de montage hétérogène. »² Ainsi envisagée, le théâtre de Dadié se perçoit alors comme un « genre de travers ». Cela dit, le propos est d'analyser comment la poésie, tant dans sa forme moderne qu'orale, s'imbrique dans le dramatique. Mieux, il s'agit de montrer comment les glissements intergénériques se font, notamment de la tragédie vers la poésie moderne³, d'une part, et de la tragédie vers la poésie orale, d'autre part. Au demeurant, nous verrons comment le dialogue entre la poésie et le dramatique transforme le but du théâtre de Dadié, en termes de renouvellement de son écriture.

I- *Les Voix dans le vent*, une tragédie altérée par la poésie moderne

Les Voix dans le vent se réclame du genre dramatique, et cela se perçoit nettement par l'inscription de la mention « Tragédie » sur la page de couverture. Pourtant, ce livre présente bien des stigmates de la poésie modernes. Seulement, le fait est que le théâtre est un genre perméable au récit qui est d'un style fortement dénoté. La poésie, quant à elle, est un artifice du langage, « un règne du signifiant », pourrait-on dire. D'un point de vue générique donc, théâtre et poésie fonctionnent différemment. Mais voilà que Bernard Dadié combine ces différents genres au point où son texte, en bien des portions, se soumet à une sorte d'altération des caractéristiques du théâtre due à l'influence de la poésie. Conséquemment, on retrouve quelques airs de poésie structurelle et de poésie situationnelle dans *Les Voix dans le vent*.

I-1 Quand la poésie structurelle contamine la tragédie

La poésie structurelle est une activité langagière, résultant du traitement particulier qu'on fait subir au mot, d'une façon à créer un monde d'émotion et d'imagination. Une telle activité langagière génère des images fortes, une typographie particulière et des sonorités suggestives.

² Dominique Moncond'Huy et Henri Scépi. *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 8.

³ Nous nous inscrivons dans la perspective d'Hugo Friedrich qui envisage la poésie moderne comme : « destruction de l'harmonie classique, codage, dissonance, éclatement de l'expression, correspondance avec les autres arts : musique, peinture ou sculpture. », in *Structure de la poésie moderne*, Paris, Éd. Denoël/Gonthier, coll. « MÉDIATIONS », 1976, quatrième de couverture.



I-1-1 L'image

La manipulation du mot amène Dadié à faire tenir le propos suivant à son personnage Aka : « Les flots de sang ont noyé la poudre ». (p. 130)

La construction de cet énoncé laisse apparaître une image littéraire fondée sur une métaphore hyperbolique. Si l'image s'accepte comme un codage de la réalité, il faut admettre que les images qu'on introduit dans les œuvres en prose (de style dénoté) diffèrent de celles qui font partie de la poésie. Boileau l'explique en ces termes: « [...] les images, dans la rhétorique, ont tout un autre usage que parmi les poètes. En effet, le but que l'on s'y propose dans la poésie, c'est l'étonnement et la surprise ; au lieu que dans la prose, c'est de bien peindre les choses, et les faire voir clairement. »⁴

Au regard de la précision de Boileau, on constate que l'image qu'évoque les « flots de sang » étonne et surprend car le mot « flots », principalement d'usage au pluriel, s'emploie quelquefois absolument pour désigner la mer, un fleuve, etc. Mais dans le présent énoncé, Dadié l'utilise plutôt pour désigner le sang. Cet usage de l'image fait basculer l'écriture dramaturgique vers un langage poétique porté ici, en partie, par la figure de l'hyperbole que Bacry définit comme « une exagération de l'expression par rapport à la réalité de référence. Elle peut être frappante, grandiose ou bien devenir humoristique quand elle atteint à l'inconcevable. »⁵ Dumarsais explicite le fonctionnement de cette figure en ces termes : « Lorsque nous sommes vivement frappés de quelque idée que nous voulons représenter, et que les termes ordinaires nous paraissent trop faibles pour exprimer ce que nous voulons dire, nous nous servons de mots qui, à les prendre à la lettre, vont au-delà de la vérité, et représentent le plus ou le moins, pour faire entendre quelques excès en grand ou en petit. »⁶

Sur ces bases, quelle idée si forte Dadié veut-il représenter au point de délaisser les termes ordinaires qui paraissent trop faibles pour l'exprimer? « La poudre » dont il est question dans l'énoncé ci-dessus renvoie aux fusils des soldats du dictateur Nahoubou 1^{er}. Dans sa folie du pouvoir, il ordonne à ces fusils de verser le sang de tous ceux qui ont une vision contraire à la sienne. Le sang de ses nombreux morts constitue, métaphoriquement, des « flots » qui finissent par « noyer la poudre ». La métaphore, cet autre trope que porte l'image suggérée, est la « figure d'expression par laquelle on désigne une entité conceptuelle au moyen d'un

⁴ Boileau, *Le Traité du sublime attribué à Longin*, Ed. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1966, p. 363.

⁵ Patrick Bacry, *Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992, p. 223.

⁶ César Chesneau Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens*, Flammarion, 1988, p. 131.



terme qui, en langue, en signifie une autre en vertu d'une analogie entre les deux entités rapprochées et finalement fondues. »⁷

Dans le présent énoncé, l'entité « flots », qui, prise à la lettre, renvoie à la mer ou au fleuve, est rapprochée de l'entité « sang », en vertu du rapport analogique qu'elles ont en commun : l'état liquide. Du coup, la vérité du langage ordinaire est outrepassée dans le but de suggérer un excès. En effet, l'immensité de l'étendue de l'une (la mer) est attribuée à l'abondant écoulement de l'autre (le sang) qui finit par s'y confondre. L'image que suggère alors cette métaphore hyperbolique est tétanisante : une mer de sang. Nous sommes comme dans un rêve ou s'opère toute sorte de transformation et de transmutation. Et comme dans un film d'horreur, ce sang va enfler, monter et devenir flots.

« Les flots de sang » soulignent, en conséquence, le caractère sadique et sanguinaire du dictateur Nahoubou 1^{er}. À partir de cette image évocatrice de la cruauté de Nahoubou 1^{er}, *Les Voix dans le vent* finit par apparaître comme une trace de sang sur le chemin qui mène au règne du référent historique concerné, un règne qui devient un long fleuve de sang. Ainsi que le montre Koffi Kwahulé dans sa fiche de lecture de *Les Voix dans le vent* :

C'est sur le sang que le poète nous fait entreprendre le voyage orphique jusqu'aux entrailles de l'Afrique, celle des famines, des arrestations arbitraires, des aveugles qui se prennent pour des guides éclairés, des messies à sauver d'eux-mêmes, des coups d'État, des Sages avec leur couronne de sang, leur auréole de sang, sur leur trône de sang.⁸

Au regard donc de son écriture du sang et sur le sang, Dadié, avec raison, est qualifié de poète par Kwahulé. Dans cette optique, nous admettons que le mouvement démesuré qui résulte de l'hyperbole sert à accroître l'intensité d'une formule, qui se veut, ici, métaphorique. Pour tout dire, en sortant du langage ordinaire pour atteindre à l'inconcevable, l'écriture théâtrale de Dadié, loin d'être clairement dénotée, se fait artifice du langage ou « langage d'art », selon la terminologie de Cohen⁹. Or la puissance poétique de cet énoncé, l'énergie qui anime ses mots ne peuvent accomplir leur pleine réalisation linguistique et rhétorique que par le biais de la métaphore hyperbolique. Dans la perspective de Cohen, ces figures (métaphore et hyperbole, etc.) ne sont pas de vains ornements: « elles constituent l'essence même de l'art poétique. Ce

⁷ Définition proposée par le Centre National de Ressource Textuelle et Lexicale (CNRTL), in <https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/metaphore.php>, consulté le 14/07/2017.

⁸ Koffi Kwahulé, www.afritheatre.com/fiche_titre.php?navig=fiche&no_spectacle=946

⁹ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, p. 47.



sont elles qui libèrent la charge poétique recélée par le monde et que la prose retient captive. »¹⁰

Par leur emploi en cette séquence, la tragédie de Dadié induit un écart¹¹ vis-à-vis du langage ordinaire constitué en normes et devient poésie. *Les Voix dans le vent* présente alors les germes d'une contamination. Ce terme, que nous prenons au sens étymologique, est un emprunt tardif au latin chrétien *contaminatio* qui signifie « contact impur, souillure, corruption »¹².

L'analyse de l'énoncé nous permet donc de conclure que la poésie s'intègre au tissu textuel du théâtre en altérant son principe d'écriture (celui du théâtre), au sens d'une contamination qui le souille, le rend impur, quant au cloisonnement strict des genres.

Que dire à présent de la typographie? Comment témoigne-t-elle, elle aussi, de la poésie structurelle dans *Les Voix dans le vent*?

I-1-2 La typographie

La transgénéricité, inscrite selon la logique de la contamination, nourrit la pratique scripturale de Dadié, tant et si bien que la poésie éclate dans la disposition même des mots dans *Les Voix dans le vent*. Les extraits¹³ qui suivent en témoignent:

LES FANTÔMES

on a incendié

pillé

razzié (p. 136)

LES FANTÔMES (*riant*)

On a trafiqué de tout

humilié

assassiné (p. 137)

¹⁰ *Idem.*

¹¹ C'est la définition du langage poétique que propose Jean Cohen dans *Structure du langage poétique, op. cit.*, p. 12-13.

¹² Cf. Article « contaminatio », DU CANGE (1840-1850, t. II), cité par Anne Rochebouet, in « La contamination textuelle, processus de création pour la littérature médiévale ? L'exemple du Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure et de sa cinquième mise en prose », *Sprache & Kultur, Akten IV Dies Romanicus Turicensis*, Zürich, 16-17 November 2007, p. 77.

¹³ C'est nous qui soulignons dans les extraits pour les besoins de la cause.



Ces fragments nous mettent en face d'une organisation graphique qui est tout à la fois mise en page du silence, projection sur le texte de la respiration de Dadié poète et, par leur espacement, inscription d'une nouvelle tendance marquée par une typologie innovatrice. Pour ce qui est des mots de la langue, langue dans laquelle puise aussi la parole poétique de Dadié, ils sont ici jetés sur la surface textuelle pour dire toute la désolation. De l'avis de Suzanne Allaire: « C'est ce travail de la langue, une langue vécue comme un champ de forces créatrices, qui, donn[e] à la parole de poésie sa densité. »¹⁴ Et Michel Décaudin d'ajouter que : « [...] Poésie et création ne sont qu'une même chose, on ne doit appeler poète que celui qui invente, celui qui crée »¹⁵.

Ainsi, la force créatrice de Dadié l'oblige à céder l'initiative aux mots, se laissant livrer à un automatisme verbal. Cette vision nouvelle qui révolutionne et brise les assises de la typographie fait de son écriture théâtrale un langage déstructuré, donc poétique. La norme n'importe plus, supplantée qu'elle est par une aventure graphique. Sous ce rapport, la poésie n'est pas seulement un jeu de mots, comme nous l'avons vu avec le premier énoncé analysé, elle est aussi un jeu avec les mots, ainsi que le montre cette disposition en escaliers.

Faisant en outre la part belle aux blancs, en cette séquence, Dadié injecte de la poésie dans le dramatique. Et comme le rappelle Meschonnic: « Un blanc est poétique s'il est inscrit dans le texte autant que le texte 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. »¹⁶

Le rappel de Meschonnic, appliqué à *Les Voix dans le vent*, indique que le blanc typographique fonctionne comme un indice de la poéticité de ce texte. Précisons cependant que, d'un point de vue quantitatif, l'emploi des blancs ne met pas en cause la tradition typographique (un tiers d'imprimé pour deux tiers de blanc). La nouveauté dans ce texte théâtral réside dans leur dispersion, dans l'espacement de la lecture, de sorte que l'espace théâtral se mu, en ces séquences, en espace poétique et devient alors un lieu de « mise en scène » graphiquement appréhendé.

On peut toutefois noter que l'organisation textuelle faisant la part belle au blanc typographique n'est pas fortuite car elle produit du sens. Ce que confirme Mallarmé en ces termes: « le blanc du papier, [au lieu de n'être que le support du texte, devient] significatif

¹⁴ Suzanne Allaire, *La Parole de poésie*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2005, p. 38.

¹⁵ Michel Décaudin, *Apollinaire*, Librairie générale, France, 2002, p. 40.

¹⁶ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, coll. « Verdier/ poche », 1982, p. 304.



silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers. »¹⁷ L'idée du blanc typographique perçu comme « significatif silence » trouve un écho favorable chez Dadié qui opte lui aussi pour l'écriture en vers dans son théâtre. Ici encore, la notion de *contaminatio* est acquise. Mais cette notion s'observe même dans l'agencement des sons.

I-1-3 Les sonorités

On remarquera, au passage, la sextuple occurrence de la voyelle aigue [e] qui portent un accent tonique dans les mots suivant de l'énoncé mentionné plus haut : *incendié, pillé, razzié, trafiqué, humilié, assassiné*. Cette assonance en [e] semble suggérer par allusion onomatopéique une interjection sociolectale marquant le malheur et la tristesse: « *Héééééé !* ». Cet encodage plein de subtilité permet à Dadié de prendre le contrepied de l'énumération criminelle établie par *LES FANTOMES* pour traduire un double jeu énonciatif. Si, comme l'indique la didascalie (*riant*), ces derniers paraissent s'amuser des actes ignobles énoncés et posés comme commis par la valeur d'aspect accompli propre au passé composé usité, le poète insuffle dans leurs mots les voix lancinantes de ceux qui ont subi ces exactions. Il traduit ainsi non seulement son désaccord quant à la dictature érigée en principe gouvernemental, mais aussi son entière empathie aux victimes de celle-ci. Dadié fait donc le choix du « rôle stylistique des sonorités »¹⁸, c'est-à-dire que les sonorités, de par leur agencement, peuvent rendre intelligible, expressif, un message au regard des effets que celles-ci obtiennent. Et Maurice Grammont reconnaîtra, à juste titre, que « la poésie est essentiellement suggestive »¹⁹.

Comme nous avons pu le constater, la poésie structurelle contamine le théâtre de Dadié par le biais de l'image, de la typographie et de l'organisation des sonorités. Au demeurant, *Les Voix dans le vent* se corrompt encore au contact de la poésie situationnelle.

I-2 La poésie situationnelle, une influence corruptrice du théâtre

La poésie situationnelle est une poésie interpellant le sacré, l'initiatique, l'imaginaire, par le biais de phrases prosaïques simples qui se connectent à une ambiance référentielle particulière du texte. En d'autres mots, elle est une poétisation du référent. Pour être plus précis, il s'agit de la manipulation du contenu éthique et didactique du récit de sorte à exposer

¹⁷ Citation extraite d'une notice de Mallarmé sur Edgar Poe, reprise par Ildikó Szilágyi, in « « Significatif silence » : le blanc typographique en écriture poétique », *Écritures du silence*, 5, 2009, p. 107.

¹⁸ Marcel Cressot, *Le Style et ses techniques*, Paris, P.U.F., 9^e édition, 1976, p. 29.

¹⁹ Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin, 1965, p. 127.



un monde imaginaire, merveilleux, en pure démarcation avec le monde scientifique ou, du moins, celui que conçoit la raison humaine dans le vécu quotidien. S'appliquant à un objet linguistique, la poétisation du référent en extrait les contenus affectifs, non des faits de langue, mais plutôt des faits de contexte. En définitive, il s'agira de trouver de la poésie à travers un air narratif et non dans un mot artistiquement conçu. Sur ces bases, on note que l'image et la typographie ne sont pas les seuls vecteurs d'effusion de poésie dans *Les Voix dans le vent*. Elles sont en synergie avec la symbolique de l'espace et du temps.

I-2-1 De la symbolique de l'espace et du temps dans *Les Voix dans le vent*

La scène narrative qui identifie la symbolique de l'espace et du temps est entièrement solidaire du merveilleux. On crée du merveilleux, et pour servir d'évasion à l'esprit, et pour offrir une didactique sur un aspect essentiel de la sagesse humaine. Sous ce rapport, la lecture de l'itinéraire du despote Nahoubou 1^{er}, de son enfance à son accession au pouvoir, se fait comme dans un univers onirique où le fantastique et le merveilleux sont très présents. En effet, aucun repère chronologique ni spatial ne permet au lecteur de situer l'époque ou le lieu de l'action. En réalité, espace et temps sont niés. À propos de l'espace dans cette pièce, Koffi Kwahulé révèle :

Que ce soit la cour des parents Nahoubou ("Vision de la scène d'enfance"), la cour du pêcheur Nahoubou ("Nahoubou et sa femme"), la montagne sacrée, la grotte de Bacoulou ou le palais, tout reste extrêmement stylisé, abstrait. Certes, cette démarche n'est pas le seul fait des *Voix dans le vent*, mais ce monde abstrait, flou, trouve ici dans l'onirisme sa parfaite expression, faisant des bêtes, des voix et des fantômes le véritable décor de la pièce.²⁰

Ainsi, l'espace plonge le lecteur-spectateur dans un monde « extrêmement stylisé, abstrait ». C'est cet espace qu'Alain Cyr Pangop Kameni assimile à un espace poétique. Il explique qu'il s'agit d'« un espace imaginaire et invisible qui induit à l'éclatement des limites de la scène. »²¹ Effectivement, l'espace poétique dont parle Pangop Kameni relève de l'imaginaire et de l'invisible, comme justement cette montagne sacrée que personne, à part Nahoubou, n'a jamais visitée, ou cette forêt sacrée qui disparaît. Dadié rappelle de temps en temps que certains éléments ne sont probablement que le « produit d'une imagination en fièvre » (Cf. p. 42). Lisons cet extrait qui traduit cette « imagination en fièvre »:

²⁰ Koffi Kwahulé, *op. cit.*

²¹ Alain Cyr Pangop Kameni, « Bernard Dadié et la dramaturgie fantastique dans *Les Voix dans le vent* », w3.gril.univ-tlse2.fr/analyses/A2006/08%20Kameni%20144.pdf, p. 135.



AKA

Nulle part, je n'ai trouvé trace de Bacoulou.

NAHOUBOU 1^{er}

C'est dans la forêt sacrée qu'il fallait partir.

AKA

La forêt sacrée n'existe plus. (p. 117)

L'espace chez Dadié est aussi celui de l'action fantastique, du surnaturel, identifiable, par exemple, au périple de Nahoubou chez le sorcier Bacoulou. Durant ce périple, il escalade des montagnes en plein milieu de forêt. La grotte de Bacoulou est un autre décor où se produit le surnaturel. En plus des accessoires effrayants et les prestations magiques du sorcier, les spectateurs devront s'attendre à un défilé sur scène d'un cortège composé d'un lion, d'une hyène, d'un crocodile et de deux gros serpents. Le public verra comment « la hyène vient se coucher aux pieds de Nahoubou » (P. 54).

Pour ce qui est du temps, sa poétisation tient à son évanescence. En effet, si à la lecture, il est facile de déceler la frontière entre des parties de l'action dramatique, à la représentation la fracture n'est pas visible. Or, Christian Metz²² soutient que le récit, en tant que mode de langage qu'admet le théâtre, est composé par une dualité temporelle qui permet de le fixer et de le situer. Selon lui, il y a le temps du signifié (le temps de la chose racontée) et le temps du signifiant (le temps du récit). Mais Dadié se soustrait à cette norme. Chez lui, le temps est insaisissable, par exemple, entre le moment où Bacoulou dit à Nahoubou que pour devenir Macadou il faut du sang humain, et celui où Nahoubou sort et revient avec le sang des siens. L'on note qu'à peine sorti de la grotte Nahoubou revient avec le sang comme s'il était tombé du ciel. Et une fois le pacte scellé avec le sang de mère et frère, comme par enchantement, Nahoubou devient, à la faveur d'un coup d'État, Nahoubou 1^{er}. Ainsi, le traitement du temps dans *Les Voix dans le vent*, par la précipitation des événements, loin de fixer et de situer le récit, le déstabilise, le rendant irréel, merveilleux, poétique.

À ce stade du développement, on ne peut occulter l'action dramatique qui se noue au niveau du mode d'acquisition du pouvoir rendu plus explicite par le rythme, un autre ferment de la poésie, et non des moindres.

²² - Christian Metz cité par Gérard Genette, in *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 77.



I-2-2 Quand le théâtre respire la poésie situationnelle par le rythme

Soit le refrain du texte :

Il a tué son frère,

Il a tué sa mère...

La disposition de ce refrain en deux vers, typographiquement appréhendée, interpelle quant à la présence d'un magnétisme de poésie à cette étape langagière. De surcroît, le lecteur se surprend qu'un acte aussi odieux et condamné par les normes sociales, fasse office d'un chant de célébration de la part d'une certaine chorale. On a l'impression qu'un certain individu est plébiscité, félicité, ou même idolâtré pour avoir commis un acte répréhensible, carrément aux antipodes de la morale. La chorale (ces voix font office de chœur dans la pièce) ayant pour fonction, dans un acte cultuel, d'idolâtrer ou d'adorer un dieu.

D'autre part, la lecture du refrain et sa répétition tout aussi ininterrompue qu'embêtante (30 fois), qui rythme tout le texte, ferait penser à des conditions à remplir pour parvenir à la responsabilité suprême dans la cité. Idée que suggère d'ailleurs le chiffre 30 qui, dans la numérologie, équivaut à $3+0=3^{23}$. Le chiffre 3 symbolisant l'insistance. Pourtant, notre monde moderne avec son corollaire de démocratie nous enseigne que l'accession au pouvoir d'État est conditionnée par la sensibilisation des populations auxquelles on soumet un programme de gouvernement en vue d'acquiescer leur adhésion. Curieusement, le refrain édicté semble enseigner toute autre chose, au mépris des droits de l'homme, autre apanage non négligeable de la démocratie. On se croirait dans un monde imaginaire, mieux initiatique, un monde où porter atteinte à l'intégrité physique de l'individu, de façon à abrégier sa vie ou à verser son sang, fait l'objet d'admiration populaire. À dire vrai, la scène décrite est propre à un film de fiction pour enfant, pire, un film d'horreur, où le contrat de l'invraisemblance ou de l'irréel est déjà posé et acquis entre le film et le spectateur.

Certainement, Bernard Dadié, en écrivain averti, étale cette scène pour illustrer la conception religieuse du pouvoir d'État qui, même quand il est censé être acquis à l'issue d'un processus démocratique, est considéré comme provenant des divinités. C'est d'ailleurs cette vision qui transparaît dans les propos de Nahoubou 1^{er}:

NAHOUBOU 1^{er}

²³ Selon Murielle Robert, in <http://www.arcturius.org/chroniques/votre-mission-de-vie-3-ou-chemin-de-vie/> : « Le seul principe de la Numérologie Sacrée est de réduire c'est-à-dire additionner tout chiffre qui dépasse 22 comme le chiffre 23 (2+3) qui égale 5 et ainsi de suite en notant bien que le chiffre 22 restera 22. »



Non ! Un Macadou est plus qu'un homme. Il n'est plus
homme.

NAHOUBOU 1^{er}

Il partage le destin des dieux, parce qu'il est Dieu sur la
terre. (p. 70)

Une telle vision du monde ne fabrique que des autocrates, monarques ou dictateurs avérés qui, mettant en place une véritable « démoncratie »²⁴, se font célébrer au point d'être considérés comme des dieux. Ainsi donc, le refrain du texte draine à travers l'inspiration de Dadié toute une poésie par le récit. Il s'agit bien de la poétisation du référent, trouvaille de la parole poétique africaine.

Au total, il ressort de cette première partie que l'écriture théâtrale de Dadié se trouve vraiment altérée par l'écriture poétique. *Les Voix dans le vent* semble chercher de nouveaux modèles dans les autres genres, entre autres, la poésie qu'elle soit structurelle ou situationnelle. Aussi, le style dénoté, qui constitue traditionnellement la composante principale de l'écriture théâtrale, perd-il, ici, de son importance au profit des figures de rhétoriques porteuses d'images fortes, de la typographie, notamment, du blanc typographique qui s'avère significatif, des symboles et du rythme qui instaurent un monde imaginaire, merveilleux. La primauté est donc donnée à l'écriture et non au récit. Dadié trouve, en définitive, dans la temporalité particulière de la poésie matière à soutenir l'écriture de son théâtre.

À présent, intéressons-nous au glissement qui se fait de la tragédie vers la poésie orale, émanation de la tradition orale africaine qui innerve, elle aussi, *Les Voix dans le vent*.

II- *Les Voix dans le vent*, un texte perméable à la poésie orale

La poésie orale a des ressources inestimables dont on ne peut avoir la prétention d'étoffer entièrement dans *Les Voix dans le vent*. Cela s'explique par le fait que : « comme bien d'autres genres littéraires, le théâtre négro-africain puise ses sources dans la tradition orale. »²⁵ Réalité qui fait dire à Bernard Dadié que : « l'Afrique noire ne procède pas du point

²⁴ Il s'agit d'une création lexicale qui renvoie à l'exercice du pouvoir par la puissance de pratiques occultes, démoniaques, et présentant des dehors de démocratie.

²⁵ Richard Bonneau, « Du théâtre traditionnel au théâtre africain moderne », in *ÉBURNEA*, N° 66, Décembre 1972, p. 32.



de vue théâtre comme on l'entend du moins de nos jours en Europe. »²⁶ Pour nous, de préférence deux notions majeures relevant de la poésie orale, elle-même émanation de la grande tradition orale africaine, semblent rayonner dans le texte de Dadié. Ce sont : le pleur funeste et le tam-tam.

II-1 *Le pleur funeste*

Charles Nokan définit le pleur funeste comme « un genre littéraire, en général africain, et en particulier ivoirien, surtout Akan. Il ressemble à l'oraison funèbre, mais à rebours de celle-ci, il relève souvent du chant, de la poésie. »²⁷ Nous retenons de la présente déclaration que le pleur funeste est un genre de l'oralité africaine qui s'exprime sous une forme de poésie. À travers l'analyse de l'exemple suivant, découvrons comment Dadié transfère toute la poéticité de ce genre oral dans *Les Voix dans le vent* :

NAHOUBOU 1^{er}

(*Pleurant*) Ma fille ! Oh ! ma fille ! Ma fille ! (p. 116)

Dans cet extrait, la poésie cohabite avec les sanglots de Nahoubou 1^{er} par des indices précis. D'abord, ces pleurs comportent le "oh" interjectif à valeur de supplication, qui induit la présence de la fonction incantatoire et qui rend plus certaine la dimension poétique de ces pleurs. Cette interjection traduit un vif sentiment de douleur exprimé à l'encontre du destinataire (sa fille) que le pleureur, Nahoubou 1^{er}, invoque.

Ensuite, Nahoubou 1^{er} recourt à la répétition. À trois reprises, il appelle sa fille morte comme si cette dernière pouvait lui répondre. Pourquoi Dadié fait-il recours à cette figure de discours? La définition que donne Fontanier de la répétition nous éclaire sur la question. Il déclare: « La Répétition consiste à employer plusieurs fois les mêmes termes ou le même tour, soit pour le simple ornement du discours, soit pour une expression plus forte et plus énergique de la passion. »²⁸

Au regard des propos de Fontanier l'on peut conclure que le triple appel de Nahoubou 1^{er} suggère de façon plus forte et plus énergique le désarroi que cause la perte de l'être aimé.

Enfin, l'expression de l'émotion est renforcée par le quadruple emploi du point d'exclamation.

²⁶ Bernard Binlin Dadié, cité par Richard Bonneau, *op. cit.*

²⁷ Charles Nokan, *Tel Que je suis*, Abidjan, NEI-CEDA, 2012, p. 136.

²⁸ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 329.



Toute cette organisation textuelle témoigne de l'immixtion de la poésie dans les sanglots de Nahoubou 1^{er}, ce que Dadié réussit à mettre en exergue et qui atteste par la même occasion de la pluralité de son style.

Relevant aussi du pleur funeste, d'autres voix se découvrent dans l'œuvre empruntant, elles, la voie de la lamentation pour s'exprimer ; créant ainsi des effets d'appel-réponse. L'extrait suivant est édifiant sous ce rapport :

LA PLUS ÂGÉE DES FEMMES

Nous avons compris. Nous avons compris que nos maris ont été ruinés pour la gloire...

LES FEMMES

d'un homme.

LA PLUS ÂGÉE DES FEMMES

Que nos frères sont morts pour la gloire...

LES FEMMES

d'un homme.

LA PLUS ÂGÉE DES FEMMES

Que nos enfants continuent de mourir pour la gloire...

LES FEMMES

d'un homme, ... (pp. 123-124)

L'effet d'appel-réponse qui poétise l'action dramatique en cette séquence se perçoit ici à la distribution de la parole entre la plus âgée des femmes et le reste des femmes. Dans leur propos, la première appelle par une phrase inachevée, expression de sa douleur, à laquelle les autres répondent en la complétant. Et leurs voix interagissent dans une parfaite symbiose. Ces suites de paroles expriment leur regret douloureux, leur récrimination.

Et cet effet d'appel-réponse au cœur de l'action se fait mélodie rythmée, cadencée. Dès lors, la parole n'est plus proférée comme un discours ordinaire mais devient une parole poétique qui, du fait de sa mélodie rythmée, se veut la force motrice qui déclenche un refus de soumission, un refus de sacrifices pour la gloire d'un homme, fut-il le puissant Macadou. Les



lamentations des femmes empruntent à la douleur, et la douleur devient le chant de désespoir et de la révolte.

Parlons maintenant du tam-tam et voyons selon quelle logique cette autre expression de poésie orale s'intègre au texte de Dadié.

II-2 *Le tam-tam*

La parole dans le contexte africain est complexe. Elle ne se limite pas qu'au langage humain, mais se veut aussi une parole médiatisée. La parole médiatisée pouvant se concevoir comme un langage instrumental visant à la reproduction des phrases parlées. Sous ce rapport certains instruments musicaux, dont le tam-tam qui est le plus usité, sont convoqués dans les textes africains. Leur présence confère donc à ces textes une dimension orale.

Pour sa part, en faisant intervenir les tambours dans son écriture dramaturgique, Dadié laisse transparaître un pan de sa culture akan. Chez les Akan en effet, comme l'a montré Georges Niangoran-Bouah²⁹, il existe des tambours « parleurs ».

Dans *Les Voix dans le vent*, la voix du tambour ou parole tambourinée révèle une variété de tons qui traduisent diverses émotions telle que la joie, ainsi que le montre cet extrait :

NAHOUBOU 1^{er}

[...] Que les tam-tams de joie, annoncent au monde entier le nouveau règne qu'est le règne de Nahoubou 1^{er}.

Je suis l'homme des berceaux et non des tombes

Je suis le jour et je fais le jour,

(*la scène s'éclaire violemment. Tam-tams, chants, danses, coups de fusil...*). (p. 63)

Nous nous situons, dans l'action dramatique, au niveau de l'intronisation de Nahoubou 1^{er}, comme le nouveau Macadou, c'est-à-dire, le nouveau roi. Il est intéressant de noter que c'est aux tam-tams que Nahoubou 1^{er}, après son intronisation, ordonne d'« annoncer » son règne. Le texte tambouriné devient alors, comme il est d'usage chez les Akan, un texte officiel. Ce que confirme Georges Niangoran-Bouah quand il explique que « les textes des tambours parleurs sont conçus, (entre autres), par le roi lui-même pour [...] être diffusés à l'ensemble des membres du royaume. »³⁰

²⁹ Georges Niangoran-Bouah, *Introduction à la Drummologie*, Abidjan, Editions Sankofa, 1981, p. 26.

³⁰ Georges Niangoran-Bouah, *op. cit.*



Le fait que ce soient les tambours qui « annoncent » cet événement dénote qu'ils sont dotés de parole. Et ce qu'ils disent, dans ce contexte précis, apporte de la joie. Ainsi donc les différentes intonations qui sourdent d'eux, par la dextérité des tambourinaires, annoncent une nouvelle réjouissante. La preuve, leur parole est ici associée aux chants et aux danses, comme l'indique la didascalie.

Mais la parole tambourinée peut aussi devenir parole de guerre comme l'indique l'extrait suivant:

KABLAN

Vaincre tous les bataillons sous tous les cieux est signe de puissance, de virilité (...*Toujours dans le lointain le rugissement continu, permanent du tam-tam de guerre*). p. (104)

La didascalie, ici encore, apporte une précision concernant le tam-tam. Il est qualifié de tam-tam de guerre. Cela sous-entend que la parole du tam-tam diffuse des mots militaires qui incitent à la guerre. De même, Dadié assimile la parole tambourinée à un rugissement ce qui indique qu'elle se fait, en pareille circonstance, grondement sourd et violent, et ce, de façon continue et permanente. Toutes choses qui traduisent l'atmosphère du moment.

Au demeurant, les tons de la parole tambourinée peuvent tout aussi virer à la colère:

NAHOUBOU 1^{er}

« Je veux qu'on tue les batteurs de tam-tams! Enfin qui commande? Suis-je le Macadou, oui ou non? (*Coup de plus en plus furieux*). Mais... » (p. 128)

La furie avec laquelle les tambourinaires battent les tam-tams traduit le sentiment de colère qui les anime. Les sonorités du tambour ne sont plus celles des réjouissances du temps de l'intronisation de Nahoubou mais bien celles de la colère du peuple. Et cela n'échappe pas à Nahoubou :

NAHOUBOU 1^{er}

Des tam-tams de colère. Dans quel monde sommes-nous entrés ? C'est le peuple qui se fâche, au lieu que ce soit moi, le Macadou. (p. 128)

NAHOUBOU 1^{er}

Peuple ingrat [...]. Remerciez le ciel de vous avoir donné un maître aussi attentif et humain que moi (*le tam-tam qui avait décru augmente d'intensité, bruit de foule*). Le tam-tam ! Le tam-tam ! Je veux qu'il se taise. Je saurai mater toute révolte. (p. 128-129)



Ainsi donc, pour exprimer la colère qui gronde, le tam-tam augmente d'intensité, incitant le peuple à la révolte populaire.

Le tam-tam, à n'en point douter, occupe une place importante dans *Les Voix dans le vent*. Aussi ses interventions ponctuent-elles les grands moments du récit. Intronisation de Nahoubou (tableau VI): propos qui appellent à la réjouissance. Les guerres de Nahoubou (tableau IX): paroles guerrières. La révolte des femmes (tableau X): paroles empreintes de colère qui incitent à la révolte. Par la médiatisation de la parole au moyen des tambours, le récit prend une dimension tout aussi poétique.

D'ailleurs, de ce qu'en disent ses théoriciens³¹, la parole tambourinée est une véritable poésie. En effet, ceux-ci affirment que le tambour parleur a un langage spécifique. Il use d'une parole codée, réservée aux seuls initiés, dans la mesure où il n'emploie pas un langage direct, c'est-à-dire, dénoté. Cette spécificité de la parole du tambour fait d'elle une poésie ésotérique. Et Pacéré Titinga le confirme quand il écrit à propos du tam-tam : « il ne peut utiliser que des idées pour son discours, constitué par des phrases toutes faites, qu'il ne peut modifier, ni dans leur sens historique ni même dans la disposition des mots. »³²

Mais, curieusement, ce texte codé, ce langage spécifique, cette poésie ésotérique, émis par la parole des tambours est incorporé au langage dénotatif du récit théâtral. Ce glissement du langage théâtral vers le texte tambouriné se fait, ici, selon le mode opératoire de l'interpolation. S'il est vrai que diverses acceptions renvoient à cette notion, nous nous inscrivons, quant à nous, dans la perspective philologique qui l'envisage comme « un extrait de texte introduit dans une œuvre à laquelle il n'appartient pas »³³. Il en découle que le texte diffusé par les tambours et distillé dans le récit théâtral sonne faux, étant entendu que leurs langages diffèrent dans leur fonctionnement. Sous l'influence de l'interpolation donc *Les Voix dans le vent* se rend perméable à d'autres textes, ceux des tambours parleurs, notamment, qui lui sont étrangers. Le procédé scriptural fondé sur l'interpolation produit alors un texte hybride, à cheval entre récit théâtral et poésie orale. Ici encore, *Les Voix dans le vent* acquiert les attributs de texte à texture poétique, quand cette tragédie devient « pulsion de

³¹ Georges Niangoran-Bouah et Frédéric Pacéré Titinga ont mené, chacun, une étude sur la parole tambourinée. À la suite de leurs différentes recherches, ils ont respectivement créé les concepts que sont la Drummologie et la Bendrologie. Leurs travaux permettent de saisir les manifestations et la profondeur de cette poésie.

³² Frédéric Pacéré Titinga, *Parole et poésie du tam-tam*, tome IV.

³³ Définition proposée par Wikipédia, <https://fr.m.wikipedia.org>, à l'entrée « Interpolation », consultée le 19/07/2017.



déchirement »³⁴, eut égard à l'éclatement des traditions génériques et à la rupture avec les conventions littéraires.

Bernard Dadié à travers son écriture littéraire, sait se montrer écrivain universel tout en restant attaché aux traditions littéraires africaines. Se faisant, son œuvre devient une mosaïque de genres, un « palimpseste générique »³⁵, qui ne signifie pas pour autant absence de genre mais plutôt, comme le soutient Josias Semujanga, refus de toute « vision homogénéisante de l'écriture, de tout principe privilégiant des canons reconnus d'emblée comme légitime »³⁶.

Bref, les interférences du théâtre avec la poésie moderne et la poésie de tradition orale témoignent du caractère total de *Les Voix dans le vent*. Mais ces interférences suscitent aussi plusieurs réflexions sur le but de cette impureté scripturaire dont les ambitions grandissent et deviennent apparemment étrangères aux fins habituelles du genre théâtral. Il est donc légitime de se demander pourquoi le seigneur des lettres ivoiriennes opte pour la transgénéricité ?

III- Bernard Dadié et les enjeux de l'écriture transgénérique

La transgénéricité, à en croire Werewere Liking, est une des caractéristiques essentielles de l'esthétique littéraire africaine. Elle affirme à ce sujet :

« L'esthétique littéraire négro-africaine est d'ailleurs caractérisée, entre autres, par le mélange des genres. Et ce n'est qu'en mélangeant différents genres qu'il me semble possible d'atteindre différents niveaux de langues, différentes qualités d'émotions, et d'apporter différents plans de conscience d'où l'on peut tout exprimer. »³⁷

Il infère de ce propos que l'esthétique du mélange chez Dadié traduit son combat contre les positions figées, l'exclusion et l'impérialisme sous toutes ses formes. Elle soutient son engagement dans la lutte contre l'injustice. Un engagement qui vise, en définitive, l'instauration d'un climat social qui repose sur des valeurs telles que la tolérance, la convivialité, la solidarité et l'acceptation de l'autre. La transgression esthétique chez lui est, par ailleurs, nécessaire pour dire l'agressivité et la violence qui caractérisent le monde dans lequel nous vivons.

³⁴ L'expression est de Rachel Anne Hamelin, in « Les enjeux théoriques et pratiques de l'écriture transgénérique dans certaines œuvres métaféministes », Thèse de Doctorat, Université de Ottawa, Canada, 2010, p. 7.

³⁵ C'est ainsi que Vanessa Guignery nomme l'écriture transgénérique dans son article « Palimpseste et pastiche génériques chez Julian Barnes », *Études anglaises*, vol. 50, N° 1, 1997, p. 41.

³⁶ Josias Semujanga, « De l'africanité à la transculturalité : élément d'une critique littéraire dépolitisée du roman », *Études françaises*, vol. 37, N° 2, 2001, p. 156.

³⁷ Propos recueillis par Bernard Magnier, « À la rencontre de Werewere Liking », in *Notre Librairie, Cinq ans de littératures africaines 1979-1984*, N° 79, avril-juin 1985, p. 18.



En outre, l'acte d'écrire chez Dadié, est-il encore besoin de le rappeler, est un engagement, un geste de liberté, un "sacerdoce". Aussi a-t-il fait le choix délibéré d'une écriture particulière, l'écriture en liberté qui, pour lui, est un gage certain de la liberté de l'écrivain. Se laissant donc guider par cette liberté, il s'exprime en dehors des genres classés. Son discours se veut ainsi libéré et engagé. La beauté de la parole dadiéenne réside bel et bien dans la subversion courageuse de l'impérialisme générique et l'adoption de nouvelles stratégies poétiques.

Mais son obsession de la rupture et du refus se justifie aussi par le fait qu'il est avant tout poète. Or la poésie fait appel à la spontanéité, à la fantaisie dans la créativité, à la liberté. Refuser de s'exprimer selon les genres conventionnels participe donc de son vœu poétique de liberté, notion qui lui est chère. Pour sûr, il y a un refus très prononcé de la norme chez Dadié. Refus de la norme qui tend vers ce qu'on pourrait appeler « a-normalité ». Mais de l'avis d'Hugo Friedrich: « Ce concept d'« a-normalité » est dangereux dans la mesure où il donnerait à croire qu'il existe des normes intemporelles, alors que l'on constate sans cesse que l'« a-normalité » d'une époque devient la norme de l'époque suivante, qui peut donc se l'assimiler. »³⁸

Ainsi, le refus de la norme chez Dadié doit être perçu comme l'élaboration d'une norme nouvelle. En effet, en disant non à la norme, son dire devient parole d'ordre et gouverne, dorénavant, toute son esthétique. L'hybridité qui caractérise son écriture entre, en conséquence, dans cette logique.

Conclusion

Théâtre à texture poétique, tel est ce que Bernard Binlin Dadié nous propose à travers *Les Voix dans le vent*. Dans cette œuvre dramatique, la poésie résonne de toutes parts, tant par l'image, le symbole, le rythme, les sonorités, la typographie, etc., que par les ressources de l'oralité. À l'aide de notions telles que la contamination et l'interpolation nous avons pu toucher du doigt les phénomènes d'hybridation qui fondent l'écriture de cette tragédie. La transgénéricité, c'est-à-dire le mélange des genres, devient alors un prétexte pour offrir l'espace théâtral au déploiement du jeu poétique. Cette esthétique concourt, chez le seigneur des lettres ivoiriennes, à la création d'une affectivité soit par le traitement particulier des mots, soit par le fait relaté. Sous ce rapport, le dramatique peut engendrer la poésie. Par cette forme de transgénéricité, Dadié contribue donc à la création d'un théâtre moderne

³⁸ Hugo Friedrich, *Structures de la Poésie moderne*, op. cit, p. 13-14.



authentiquement africain. Et son parti pris pour la liberté formelle fait de son texte dramatique un champ où la poésie s'épanouit pour contribuer à l'émergence d'une écriture africaine contemporaine engagée et vivante.

Bibliographie

Corpus

DADIÉ Binlin Bernard, *Les Voix dans le vent*, Abidjan, NEI, 4^e édition, 2001.

Ouvrages consultés

ALLAIRE Suzanne, *La Parole de poésie*, Rennes, PUR, coll. « INTERFÉRENCES », 2005.

BAKRY Patrick, *Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992.

BOILEAU, *Le Traité du sublime attribué à Longin*, Ed. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1966.

BONNEAU Richard, « Bernard Dadié écrivain ivoirien », in *Entente africaine*, N° 10, juillet 1970.

BONNEAU Richard, « Du théâtre traditionnel au théâtre africain moderne », in *ÉBURNEA, Le théâtre ivoirien*, N° 66, Décembre 1972.

COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.

CRESSOT Marcel, *Le Style et ses techniques*, Paris, P.U.F., 9^e édition, 1976.

DÉCAUDIN Michel, *Apollinaire*, Librairie générale, France, 2002.

DUMARSAIS Chesneau César, *Des tropes ou des différents sens*, Flammarion, 1988.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.

FRIEDRICH Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Éd. Denoël/Gonthier, coll. « MÉDIATIONS », 1976.

GRAMMONT Maurice, *Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin, 1965.

GUIGNERY Vanessa, « Palimpseste et pastiche génériques chez Julian Barnes », in *Études anglaises*, vol. 50, N° 1, 1997, p. 40-52.

HAMELIN Rachel Anne, « Les enjeux théoriques et pratiques de l'écriture transgénérique dans certaines œuvres métaféministes », Thèse de Doctorat, Université de Ottawa, Canada, 2010.

MAGNIER Bernard, « À la rencontre de Werewere Liking », in *Notre Librairie, Cinq ans de littératures africaines 1979-1984*, N° 79, avril-juin 1985, p. 17-20.



MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, coll. « Verdier/poche », 1982.

MONCOND'HUY Dominique, SCEPI Henri, *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.

NIANGORAN-BOUAH Georges, *Introduction à la Drummologie*, Abidjan, Editions Sankofa, 1981.

NOKAN Charles, *Tel Que je suis*, Abidjan, NEI-CEDA, 2012.

PANGOP Kaméni. Alain Cyr, « Bernard Dadié et la dramaturgie fantastique dans *Les Voix dans le vent* », w3.gril.univ-tlse2.fr/analyses/A2006/08%20Kameni%20144.pdf

ROCHEBOUET Anne, « La contamination textuelle, processus de création pour la littérature médiéval? L'exemple du Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure et de sa cinquième mise en prose », in *Sprache & Kultur*, Akten IV Dies Romanicus Turicensis, Zürich, 16-17 November 2007, p. 77-91.

SEMUNJANGA Josias, « De l'africanité à la transculturalité: élément d'une critique littéraire dépolitisée du roman », in *Études françaises*, vol. 37, N° 2, 2001, p. 133-156.

SZILÁGYI Ildikó, « « Significatif silence » : le blanc typographique en écriture poétique », in *Écritures du silence*, 5, 2009, p. 105-118.