



**Hommes de tous les continents de Bernard Binlin Dadié,
aveu d'une esthétique poétique
au service de la dialectique sociale**

Tié Emmanuel TOH BI
Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire).

Introduction

À en croire les actes du colloque à lui consacré en 1997, Bernard Dadié, « le seigneur des lettres ivoiriennes », est une conscience critique de son temps¹. La Côte d'Ivoire lui doit sa première œuvre littéraire *La Ville*, publiée en 1933 alors que l'écrivain n'avait que dix sept ans, élève à l'EPS de Bingerville. Et depuis, l'homme a donné la preuve de sa fécondité littéraire, changeant, à contretemps, les manteaux du poète, du romancier, du dramaturge ou même du conteur, sans oublier celui d'homme politique. Cet éclectisme, Dadié l'a toujours logé au cœur de son temps et de sa société. En effet, l'écriture dadiéenne, alerte et altruiste, s'est mise au chevet d'une Afrique colonisée, trop jeune, désemparée, dépaycée, et à pleurer avec elle les méandres d'une indépendance mal assimilée. En plus, d'obédience socialiste et moraliste, l'œuvre de Dadié se fait l'écho des couches défavorisées du monde, notamment, celles d'Afrique ou de la diaspora noire, quand elle ne véhicule pas une éthique de la vie. C'est à juste titre que Simon Pierre Ekanza affirme : « Bernard Dadié, celui que nous célébrons aujourd'hui appartient à une race d'hommes que le continent sut produire, en temps opportun et dont la tâche fut de réveiller les consciences de leurs contemporains, d'attirer l'attention sur l'inégalité et l'injustice ambiantes, en un mot, d'être la mauvaise conscience de son temps. »²

Toutefois, la présente étude s'intéresse prioritairement à l'une des dimensions de l'homme : celle de poète, auteur de *Hommes de tous les continents*³. Comme le laisse deviner le sujet de cette étude, Dadié vit « sa » dialectique sociale, même dans sa poésie, dans

¹ Colloque international *Bernard Binlin Dadié, Conscience critique de son temps*, organisé par le Département de Lettres modernes de l'Université d'Abidjan-Cocody, du 16 au 19 Mai 1997, CEDA, Juin 1999.

² Allocution de bienvenue du Doyen, Ibidem, P.15.

³ Bernard Binlin Dadié, *Hommes de tous les continents*, Présence africaine, Paris, 1967 (désormais *HTC* pour éviter de surcharger le texte).



Hommes de tous les continents, particulièrement. Le fait est que le lyrisme qui se dégage du recueil nommé *semble* être le calque d'antagonismes entre entités humaines ou groupes sociaux. Et comme le montre la phénoménologie de Hegel, le plus faible, prenant conscience du tragique de sa condition, tente de surmonter sa servitude, dans la perspective d'inverser la tendance, à défaut, d'équilibrer les forces. Cet état de fait éveille des questions liées au bien fondé de l'écriture, en général, et au statut de la poésie, spécifiquement. En clair, le style de la poésie, marqué par l'abstraction et le symbolisme, est un acte de suggestion ou de représentation et semble ne pas être approprié à traduire le pragmatisme lié à la lutte sociale. Cela nous amène à répondre avec Jean-Paul Sartre, et à partir de la poésie dadiénne, à trois questions qui semblent fondamentales :

- Qu'est-ce qu'écrire ?
- Pourquoi écrire ?
- Pour qui écrire ?

Pour Sartre, l'écriture, en tant que représentation de la pensée par des caractères de convention, est l'objet principal de toute littérature. L'écriture se présente principalement sous deux formes : la poésie et la prose. Le mot poétique est, selon Sartre, hors du langage. Il apparaît même comme un microcosme⁴. Dès lors, l'art du poète est voisin de celui du peintre tandis que celui du prosateur a pour objet la parole nue, ouvertement communicative et militante. Cette dernière acception est d'autant fondamentale que, pour Sartre, l'écriture ne peut se concevoir en dehors de l'engagement. Ecrire, donc, c'est s'engager à défendre les droits du citoyen. Selon les termes de Sartre, il s'agit d'"écrire sur une tonalité humaine"⁵. On écrit pour ses contemporains (aspect historique), ses compatriotes (situation géographique) et ses frères de race et de classe (condition sociale : manœuvres, chômeurs, noirs). Ainsi, l'écrivain, produisant un univers de fiction ou de vraisemblance, s'adresse aussi bien aux oppresseurs (l'élite dirigeante) qu'aux opprimés. Ce faisant, pour Sartre, l'écrivain fait de la médiation. Car, tout écrivain qui se laisserait absorber par la classe dirigeante ne pourrait alors qu'être nuisible. Sous le rapport décrit, donc, il n'y a apparemment que la prose qui soit la mieux indiquée pour l'accomplissement de la mission de l'écrivain. Selon cette logique, le

⁴ Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, Paris, 1948, P.20.

⁵ Ibidem, P.160.



Revue Baobab: numéro 10

Premier semestre 2012

Bernard Dadié romancier, dramaturge, essayiste, conteur, est un écrivain engagé, mieux, un écrivain en phase avec sa mission. Dans sa liberté de création, Dadié mobilise les catégories littéraires que sont : **l'action** (dans le récit) : une action principale, des actions secondaires et des intensités dramatiques, les personnages principaux et secondaires, le temps: la durée, le décor: l'espace où se déroule la scène (réel/imaginaire), les costumes, les accessoires dont les instruments de musique. En somme, les éléments cités sont propices à la réalisation d'une mise en scène théâtrale. Si dans la prose, caractéristique du roman, du théâtre, du conte, de l'essai..., la créativité évoquée est aisée, évidente, cela peut paraître hypothétique, aventureux, mieux, étrange, dans le cas de la production d'un texte poétique ; la poésie étant un microcosme, un langage de représentation, d'abstraction, de signification, une entité linguistique symbolique, pas toujours accessible à tous. Sous ce rapport, vivre l'engagement, compris comme dialectique sociale, dans la poésie, ne relève-t-il pas d'une gageure ? Plus simplement, *HTC* peut-il avoir la prétention d'être à la fois une poésie et un texte engagé ?

HTC est un recueil de vingt trois poèmes qui, dans l'ensemble, interpellent les Hommes du monde entier à prendre conscience du déséquilibre de la société et les exhorte à s'unir pour surmonter le mal. La démarche consistera, au regard de la question posée, d'y scruter les rapports idéologiques, les oppositions sociales, l'irradiation sociale, tout en interrogeant la l'éventuelle poéticité de l'œuvre.

I- Les rapports idéologiques : Règne et servitude.

L'idéologie est une doctrine, une théorie, une école de pensée, un ensemble d'idées, régissant un mouvement intellectuel ou un parti politique. On la définit aussi comme une conviction forte qui légitime les actions d'une organisation sociale. D'un point de vue marxiste, l'idéologie est appréhendée comme un ensemble de discours et d'instruments, captieux, qui bâtissent un appareil d'État et lui permettent d'exploiter les illusions des sujets administrés, aux fins de les dominer sans retenue, les tenant ainsi captifs. On a beaucoup glosé, dans les années 50 et 60, des idéologies rivales, capitalisme et communisme, déterminant, respectivement, les Etats-Unis, le leader de l'Ouest, et l'U.R.S.S, le leader de l'Est, du Globe. Chacune des deux puissances était étreinte par la soif inextinguible d'étendre son hégémonie dans le reste du monde. L'affrontement, dit « guerre froide », bien entendu, n'était pas « direct » ; les deux rivales se battaient par émulation d'inventions technologiques



et petits États interposés. La contradiction particulière entre grandes puissances a dû susciter les vers suivants:

« *Par idéologie
Capitalisme et communisme
Guerroient en TERRE FROIDE* »⁶

Dans ce sens, l'idéologie concerne l'élan de contrariété des rapports entre blocs de pays qui, respectivement, s'inscrivent dans un même continent ou en un même pôle mondial, liés à une même civilisation et à un même groupe d'intérêts. Le principe de la contradiction entre le bloc occidental et l'Afrique, depuis des lustres, en est un exemple; le premier étant résolu à aligner la seconde à sa vision du monde et à l'exploiter, quand cette dernière ne cesse de vouer aux gémonies les agissements de son bourreau et de réclamer sa liberté. Deux événements majeurs illustrent de tels rapports: l'esclavage et la colonisation. Bernard Dadié, à l'inspiration de son poème CHAÎNES, semble le décrire :

CHAÎNES
Qu'elles sont lourdes, les chaînes
Que le Nègre met au cou du Nègre.
Pour complaire au maître de l'heure.

De grâce n'arrêtez pas l'élan d'un peuple !
Brisons les chaînes, les carcans, les digues.

Pour inonder l'univers en eaux puissantes
qui balaient les iniquités.

Qu'elles sont lourdes, lourdes les chaînes
Que le Nègre met aux pieds du Nègre
Pour complaire aux maîtres du jour !

Lourdes, les chaînes,
lourdes, lourdes,
les chaînes que je porte aux mains.

Que tombent tous les bâillons du monde !! (HTC, 10)

Les quatre premières strophes sont, par leur structure et leur disposition, expressives du rapport de force en présence. Visiblement, le rapport de force est déséquilibré ; un bourreau maintient, dans la servitude, une victime qui s'efforce à se libérer de ses liens. En effet, les

⁶ Emmanuel TOH BI Tié : *Sueur de lune*, Paris, L'Harmattan, 2009, P. 17.



Revue Baobab: numéro 10

Premier semestre 2012

deux strophes extrêmes (du nombre des quatre premières strophes délimitées) sont des tercets qui encadrent deux distiques. Le rapport des deux tercets fait observer un parallélisme évident. C'est que le deuxième tercet est quasiment la reprise du premier, à l'exception de légères variables que sont: Au vers1, la répétition de l'adjectif qualificatif "lourdes", traduisant l'intensification de la peine; au vers 2, le substantif "pieds", nouvelle cible d'oppression, se substitue à "cou", suggérant à l'esprit l'image de la bestialisation du Nègre véhiculée en page de garde des livres d'Histoire; au vers 3, "l'heure" s'efface au profit de "jour". Dans ce dernier cas, la variation croissante de la durée est le reflet du renforcement de l'autorité du maître dont l'action s'imprime ostensiblement à travers le temps. Les deux tercets, donc, par le biais du parallélisme étroit qu'ils décrivent, ont l'air de mettre à nu une crise humanitaire, au passif du Blanc, chef d'orchestre du commerce triangulaire. Le tercet qui est la logique de trois vers groupés a su interpréter l'infamie du commerce circonscrit dans le triangle que constituent les trois pôles continentaux : Europe-Afrique-Amérique. La locution exclamative "Qu'elles sont lourdes" au vers1, plus loin ponctuée par le point d'exclamation, montre le dégoût de la servitude présentée. Et aussi fatal que cela puisse paraître, le Nègre, sous l'instigation du Blanc bien entendu, est à la fois sujet et objet de son action avilissante: « Que Le Nègre met au cou du Nègre », « Que le Nègre met aux pieds du Nègre ». La scène est révélatrice des rapports idéologiques entre l'Afrique et l'Europe depuis près de cinq décennies d'indépendances africaines. Par myopie intellectuelle, certainement, les Nègres offensent d'autres Nègres, pour avoir quelques subsides ou reconnaissances de l'Occident. Le cas Patrice Lumumba est évocateur de l'agrégat de crimes tragiquement perpétrés depuis près de cinquante ans, en Afrique, avec la conspiration de l'Occidental. Ainsi, entre les deux tercets parallèles, « agressifs », se trouvent deux distiques, quantitativement plus faibles, donc, moins onéreux et dont l'idée est explicite. Manifestement, les deux distiques évoquent un cri, celui de l'aspiration à la liberté qu'éprouve la victime. Relisons-les pour tenter de ressentir l'état d'âme du poète:

« De grâce n'arrêtez pas l'élan d'un peuple !
Brisons les chaînes, les carcans, les digues.

Pour inonder l'univers en eaux puissantes
qui balaient les iniquités



L'âpreté du combat impose au poète de formuler une injonction à l'agresseur et d'appeler ses congénères à l'unité. L'impératif "Brisons", première personne du pluriel, qui fait foi de supplication, en dénote. La vocation de l'unité invoquée est précise: combattre l'injustice: "iniquités", synonyme de souillure. On en objecte l'assimilation de l'unité rêvée par le poète à une action forte- témoin le verbe "Brisons"- à des «eaux puissantes/ qui balaient les iniquités»; l'eau ayant la vertu de laver, de nettoyer, de purifier, de sanctifier. En plus de disposer de cette vertu, les eaux dont il est question ici sont abondantes, à la proportion de l'espace à purifier: "inonder l'univers", expression de l'immensité de la tâche à accomplir. Le poète a conscience de la difficulté à accéder à la liberté. D'ailleurs, il ne s'exclue pas du combat auquel il appelle ses congénères, comme le montre la première personne du pluriel "Brisons" du mode impératif. Il y a le réseau babylonien, inextricable, implanté depuis des lustres, à affronter. Le réseau babylonien, donc, corrompu et malveillant, est désigné par l'énumération: "les chaînes, les carcans, les barrières, les digues"(V5). Pour le poète, le signe de la liberté retrouvée sera celui de l'expression. Le singleton du texte, dernier vers du poème, tente de l'insinuer: « Que tombent tous les bâillons du monde ! ».

En somme, les tercets, plus forts, encadrent, embrassent, voire, étouffent les distiques, plus faibles, « déshumanisés ».

L'autre repère historique qui affecte les relations Occident-Afrique, c'est la colonisation, qui vit des mouvements populaires fratricides, pour la quête de la liberté. Le poème KOUAME AMELAN l'exprime lyriquement. La dédicace du texte est symptomatique de la contemporanéité historique du poème:

« Aux femmes qui, en 1949, marchèrent sur la prison de Grand-Bassam » (*HTC*, 34.)

Par cet énoncé, le lecteur, au nom de la mémoire collective, se sent plongé en plein cœur des avanies coloniales, faites d'épisodes et de péripéties intempestifs, de la Côte d'Ivoire. En effet, Grand-Bassam, alors capitale de la jeune colonie, a abrité la détention de jeunes cadres ivoiriens dont Koffi Gadeau, Philippe Yacé, Biaka Boda et Bernard Dadié lui-même. Les personnalités indiquées, sous la houlette de Félix Houphouët Boigny, étaient agacées de l'oppression blanche, assoiffées de liberté et de souveraineté nationale, conformément à la charte universelle des droits de l'Homme. Les femmes ivoiriennes, donc, amenées par Marie



Premier semestre 2012

Koré, marchèrent sur la prison de Grand-Bassam pour réclamer la libération de leurs compatriotes meneurs de la lutte anticolonialiste. Elles bravèrent ainsi les armes et autres outils de répression inhumaine du colon Blanc. De ce fait, la colonisation, en tant qu'événement historique marquant, fait partie de la mémoire collective de la nation ivoirienne. Si bien que l'évocation du signifiant "Grand-Bassam" : /gRābaSam / produit une contrepartie mentale bien définie dans l'esprit de tout Ivoirien : celle d'une nation qui a saigné pour la conquête de l'indépendance politique, nominale, du reste. Ce faisant, Grand-Bassam devient une symbolisation au second degré⁹, du fait qu'il est une allusion ou référence historique, productrice de symbole culturel. En réalité, la préséance socio-historique a tendance à faire ombrage au poème qui paraît parsemé de traits prosaïques en bien de ses parties :

*« Je te sors de l'ombre
de l'oubli*

*Kouamé Amelan
Je veux te mêler à tes compagnes d'hier
à tous nos morts*

*Pour que tu refasses avec nous,
La danse du bonheur.*

*Je te ramène aux heures héroïques
Où les femmes,
bousculant les escadrons de mercenaires
prenaient des prisons d'assaut
et laissaient trembler nos maîtres*

*Kouamé Amelan
Mort anonyme parmi des milliers d'autres.*

*C'est le destin des messagers
de quitter la terre dans le silence
pour que sur leur passage lève la semence*

Tu pars sans cortège sans discours » (HTC, 34-35)

Le florilège d'extraits du poème KOUAME AMELAN, souligné, est marqué par la simplicité de l'expression, directe et raisonnable. Il constitue, apparemment, l'élocution, non d'un poète, mais d'un prosateur. Les lignes en sont, dans l'ensemble, des objets linguistiques obéissant à la structure normale d'une phrase grammaticale : Sujet-verbe-complément. En

⁹ Bernard Zadi : *Césaire entre deux cultures*, NEA, Abidjan-Dakar, 1978, PP194-197.



Revue Baobab: numéro 10

Premier semestre 2012

addition, la structure lexicale du texte ne souffre pas, outre mesure, d'un détour de sens. Ici, donc, l'espace littéraire est fertile à la théâtralité; on y rencontre des personnages ("Je", désignation du prosateur au centre de son discours, Kouamé Amelan, héroïne supposée ou personnage principal, des adjuvantes: "compagnes d'hier", des opposants: "nos maîtres", "escadrons de mercenaires"), un lieu ("la prison de Grand-Bassam"), un temps (1949), une intrigue ("la marche sur la prison"). Mieux, l'intrigue est couronnée d'actions fortes ("bousculant", "prenaient d'assaut", "trembler").

Dans l'ambiance vraisemblable offerte, s'affrontent ou se contredisent deux camps: les femmes ivoiriennes que sont KOUAME AMELAN et ses compagnes, d'un côté, et, de l'autre, les gardes français, animateurs de l'administration coloniale. Ainsi, il se dessine une contradiction dans laquelle, le plus faible, sous le rapport non armé et du genre, parvient, par sa solidarité et sa mobilisation, à faire douter le plus fort: « laissaient trembler nos maîtres ». Selon Karl Marx, les opprimés du monde, pour autant qu'ils constituent la classe des faibles, n'ont que leur unité, leur solidarité et leur mobilisation pour faire fléchir l'élite dirigeante qui ne comprend que le langage du bellicisme.

Mais, les extraits du poème KOUAME AMELAN, bien que narrativement ancrés, ne sont pas aussi prosaïques qu'on le croirait. En effet, un certain nombre d'indices de créativité compromettent sa vraisemblance. D'abord, le prosateur...le prosateur-poète, par prosopopée, s'adresse à une anonyme (Kouamé Amelan), inconnue, absente, invisible, morte, du reste, inexistante. Cette impression de perte de lucidité désarticule la communication et avoisine le délire. On peut reconnaître, ici, un air de spiritisme, l'adresse à un mort, un être non doté de sens, ni de conscience, et même, non visible, pour tenter d'invoquer son esprit. Corrélativement, le prosateur-poète est investi de pouvoirs divins, celui, par exemple, de faire passer du Néant à l'existence, de l'ombre à la lumière, avec la facilité la plus déconcertante, empreinte d'assurance: « Je te sors de l'ombre/de l'oubli » rappelant les déclarations bibliques « Que la lumière soit ! » et « Que les eaux se séparent de la terre ! », du livre de la Genèse. Seulement, le propos-verset du poète semble avoir plus de certitude et d'assurance, d'autorité, comme le témoigne le mode grammatical employé, l'indicatif. La vérité, c'est que le poète est créateur de monde, qu'il le fasse par le moyen de formes langagières emballantes ou simplistes. Par ailleurs, "KOUAMEËAMELAN", l'apostrophe du discours du prosateur-poète, est un patronyme africain, ivoirien, non accentué d'un nom français. Nous sommes en



Revue Baobab: numéro 10

Premier semestre 2012

1949 ; la scolarisation de la Côte d'Ivoire n'était qu'en gestation. Notre héroïne, imaginons-le, était...est, certainement, illettrée ou analphabète. Si tel est le cas, l'adhésion d'une non instruite à une cause de liberté humaine confisquée, au passif d'individus censés être érudits et civilisés, éveille vertigineusement l'émotion ; la poésie est un art langagier qui a un apanage d'émotivité. Et puis, au plan phonétique, "KOUAME AMELAN" se prononce en langues Akan "KWam amnã/. Tentons de réinterpréter cette phonétique en usurpant l'alphabet français. Cela donnerait "Kwamin Amnan". Dans la prononciation de "Amnan", le phonème **m** se superpose au phonème **n**, comme pour se fondre à lui, avec une intonation quelque peu montante de la dernière syllabe. Ce serait, de cette prononciation, culturellement familière du poète, que ce dernier s'adresse à son héroïne. La phonétique révélée, marque d'intimité, de solidarité, de rapprochement, de fraternité consanguine presque, de complicité et d'amour, face à un joug d'oppression humaine, émeut à plus d'un titre et interpelle l'âme. La poésie, expression des sentiments par excellence, comme le pense Novalis, est une vibration de l'âme qui n'a pas toujours cure de nos vertus d'expression. De façon telle que les sentiments et sensations générés par la poésie ne sont pas toujours médiatisables. En effet, l'évocation/KWam amnã/ émeut au constat qu'elle est une improvisation, d'autant qu'elle contraste avec la culture de la langue générale du poème ; la poésie, expérience linguistique d'intuition, est un langage universel. Simplement, pour que son texte soit consommable à l'esprit occidental ou aux non initiés à la culture Akan, le poète a dû écrire " KOUAME AMELAN". Par ailleurs, l'émotion déjà distillée s'accroît par cette leçon de morale des plus attendrissantes, aux airs tragiques, à l'intention de « KOUAME AMELAN/Mort anonyme parmi des milliers d'autres » :

*« C'est le destin des messagers
de Quitter la terre dans le silence
pour que sur leur passage lève la semence » (HTC, 35)*

Ainsi, Kouamé Amelan et ses compagnes acquièrent des attributs de démiurges, de messagers ou d'envoyés divins. Comme des météores, elles ont, en un temps record, exécuté la mission à elles dévolue, sans se soucier de leur vie. Dans l'anonymat, Elles sont mortes, sans reconnaissance, en soutenant une cause noble :



*« C'est le destin des messagers
de quitter la terre dans le silence »*

Ce propos est de ceux qui sont lâchés dans une ambiance de deuil, à voix basse, d'une gorge nouée, à la manière d'une confidence, initiatique.

Visiblement, dans le conflit qui oppose l'opprimé à l'opresseur, le poète choisit son camp, celui de l'opprimé. Comme le dit Sartre, tout écrivain qui se laisserait absorber par l'élite dirigeante ne pourrait être que nuisible. Vecteur d'amour, son parti pris n'est pas synonyme de rejet haineux à l'encontre de l'élite dirigeante. Il fait de la "médiation". Pour le prouver, il évite de nommer l'agresseur par des prédicats racistes. Il le poétise au gré de ses agissements, et non de son identité raciale. De tout le texte, le mot "Blanc" n'apparaît nullement.

Véritablement, c'est dans l'ébauche des qualificatifs des deux parties que Dadié s'illustre en poète accompli. Soient les extraits suivants, décrivant respectivement Kouamé Amelan et l'agresseur.

Kouamé Amelan, courageuse victime, est qualifiée méliorativement :

*« Drapeau de la dignité
Je te ramène aux sources du Djoliba
Où se nouèrent nos rêves
et s'unirent nos mains fiévreuses d'étreinte » (HTC,35)*

*« Je te sors de la nuit des esprits
de la nuit des cœurs
des tombes
des pyramides
de tous les décombres
pour te replacer à la proue de notre vaisseau*

le flambeau de notre combat » (HTC.34)

*« Tu trouvas des rides au berceau
dans les plis du linge
Et tes yeux s'ouvrirent
Sur ceux qui voulaient mettre
un garrot à nos danses
en cage nos yeux
dans les fers nos chants » (HTC.,35)*



Le camp adverse, celui du bourreau, est sobrement repéré dans le texte où il est d'ailleurs qualifié péjorativement :

- Par deux métaphores : "des escadrons de mercenaires", "nos maîtres" (P.35)

- Par une périphrase filée : "ceux qui voulaient mettre/un garrot à nos danses/en cage nos yeux/dans les fers nos chants" (P.35)

La présence frugale du bourreau, dans le texte, s'explique par son envahissement ou à son débordement par la bande que Kouamé Amelan tient sous sa houlette. Dans les termes de la dialectique, on parlerait de saut qualitatif ou de changement de pôles.

Il n'y a pas que par les rapports idéologiques que la dialectique se vit chez le poète Dadié. Le sujet des oppositions sociales est aussi abordé sous sa plume.

II- Les oppositions sociales : Un manichéisme choquant.

Le contraste de niveaux de vie, selon les quartiers, constaté dans la plupart des villes africaines, est hérité d'un passé idéologique. La littérature africaine a abondamment dépeint ce fait social ; *Ville cruelle* de Mongo Béti, avec la vivacité de la fiction qui la caractérise, présente le manichéisme criant des villes coloniales. La dichotomie affichée par Tanga-Sud et Tanga-Nord, juxtaposés pourtant, avoue la « cruelle » réalité sociale du contexte. Tanga-Sud est le quartier des Blancs, espace d'ouverture, de luxe et d'aisance, surplombant, par sa géographie et son niveau de vie, Tanga-Nord, espace d'enfermement, de misère, de promiscuité et de désespoir, soumis au diktat de l'autre Tanga.

De la même façon, Harlem, "*tunnel de New York*", est la conséquence urbaine de la déportation massive des esclaves noirs aux Etats-Unis. Harlem, donc, par symbolisme, est perçu comme le site géographique de la misère noire. Au regard du reste de New York, il offre un manichéisme émouvant qui n'échappe pas à la verve du poète. Soit le poème HARLEM:



HARLEM

Il est un tunnel dans New York
Un jour gris dans le ciel
Harlem !

Il est un vieux port dans New York
Un nouveau Golgotha
Harlem !

Il est un quartier de briques rouges dans New York
Une île de naufragés
Harlem !

Il est des murs sales dans les couleurs de New York
Un cauchemar dans les rêves
Harlem !

*Il est une prison dans New York
Un Zoo pour touristes
Harlem !*

*Il est des guenilles dans les atours de New York
Un rictus dans les rires
Harlem !*

*Il est un musée de misères dans New York
Un parc pour hommes dits « de couleurs »
Harlem !*

*Il est une verrue dans le visage de New York
Une taie sur son œil d'apôtre
Harlem !*

*Il est un os dans le gosier de New York
Une carie dans sa blanche denture !
Harlem !*

*Il est un hôtel particulier pour la mort dans New York
Un fort de Négrier
Harlem !*

*Il est un enfer dans le paradis de New York
Où les flammes d'or savourent du Nègre
Harlem ! (HTC, 46)*

Harlem centralise le texte, le liant de bout en bout, désigné tant directement que par des pronoms personnels et prédicats bien connotés. Il y retentit 12 fois dont 11 par apostrophe et une fois comme complément circonstanciel, sans compter le titre qui est lui-même Harlem. En clair, le titre est assuré par le nom d'une entité non humaine, certes, mais qui, par image,



s'anthropomorphise et est agressivement répétitif dans le texte. Harlem, entité non humaine, est décrit, comme le serait le personnage essentiel d'une œuvre romanesque. Le pronom personnel sujet "Il", se rapportant à Harlem, s'y prête. D'ailleurs, servant de désignation au lieu nommé, il marque les premiers vers et ouvre le texte. Par le biais d'une telle disposition, le poète trahit l'entendement de son lecteur/auditeur. L'évocation d'un pronom personnel avant celle de la personne dont il prend la place paraît incongrue, à l'entrain d'une aporie. La grammaire française, pour mettre l'esprit du locuteur à l'abri des répétitions fastidieuses, enseignent plutôt l'inverse : l'évocation du nom de la personne avant celle du pronom qui est censé le représenter. Ici, le titre HARLEM n'est pas une garantie suffisante pour insinuer que c'est la répétition de Harlem que le pronom personnel "Il" fait éviter. D'ailleurs, son caractère d'imprimerie traduit quelque peu sa mise en retrait du tissu littéraire du texte proprement dit. Le manque de dextérité apparent (l'évocation du pronom avant le nom), dévoyant l'intellect, la poésie se donnant quelque liberté vis-à-vis des habitudes grammaticales, peut laisser supposer que le poète parle d'une personne humaine inconnue, à tout le moins, pas très bien connue, qui aurait des contours de vie peu enviables, repoussants ; on pourrait y voir les effets de la déshumanisation au détriment d'un individu, du fait de la misère qui le rend méconnaissable. Son cadre de vie ne concentre pas les attributs d'une aisance : "un tunnel", "un vieux port", "un quartier de briques rouges", "des murs sales", "une prison", "un musée de misères", "un hôtel particulier pour la Mort", "un enfer". Ses habits ne sont que des "guenilles". Son aspect physique n'est pas attirant : "une verrue dans le visage", "une taie sur son œil". Sa santé est mal en point : "un os dans le gosier", "une carie dans sa denture". On se croirait au contact psychologique de Causette et sa mère, les personnages des *Misérables* de Victor Hugo¹, qui, pour résorber la négation de l'existence, vendirent leurs dents, leurs cheveux. Harlem est personnifié, donc. Pauvre citoyen, il anime une fiction narrative et lui prête son nom : le titre. Au roman, on parlerait d'éponymie.

L'éponymie est un réflexe narratif qui relate le profil d'un personnage, principal s'entend, dont le nom se substitue au titre du texte. Ce profil est lié, soit à la beauté d'une femme qui galvanise autour d'elle des énergies bouleversantes, comme c'est le cas de Masseni², soit à

¹ Victor Hugo : *Les misérables*, Le livre de poche, Paris, Décembre 1998 ;

² Tidiane DEM : *Masséni*, NEI, Abidjan, 1982.



l'aventure philosophique du personnage principal, comme l'illustre *Candide*³, soit aux prouesses d'un personnage légendaire ou imaginaire, à l'image de *Soundjata*⁴. Dans le cas de « HARLEM », l'éponymie se justifie au cas social d'urgence du personnage principal, entité non animée mais anthropomorphisée. À la vérité, dans HARLEM, sens et signification rivalisent, avec un avantage pour la signification. Le fait est que le poète est particulièrement ému de l'opposition grossière entre Harlem et les alentours de New York, grande ville moderne. Il fait de son texte un champ sémantique de Harlem, qu'il présente au public. Dans sa réalisation, tout aussi variée que créative, le parallélisme, vertu stylistique bien prisée du poète, lui sert d'outil efficace. On y dénombre, au total, douze strophes qui constituent un terreau fertile à la fécondation de ce parallélisme, d'un déroulement au souffle difficile à arrêter.

La constante principale est: « Il est un(e)...dans New York » ou, à un changement grammatical près, « Il est un(e) ...de New York » ; "dans" et "de" sont des prépositions, la première indique le lieu, et la seconde, l'appartenance. Des douze occurrences, on distingue 8 "dans" et 3 "de". La préposition "dans", prééminente est, ici, porteuse de dédain et de condamnation à l'égard de Harlem qui, comme un intrus indésirable, semble être venu de nulle part pour entacher le joyau architectural urbain qu'est New York. Intensément, la structure qui comporte la préposition "dans" donne l'impression que New York fut créé, naquit avec ce visage dichotomique, congénital. Ce n'est peut-être pas en vain que "dans", indiquant le lieu, suggère, non un mouvement ou une dynamique mais, plutôt, un statisme, une incorporation, voire, un statisme incorporé. L'encodage du poète dénote, ici, de l'irresponsabilité de la classe bourgeoise, fût-elle blanche, à assumer l'Histoire. Pareillement, dans toutes les villes d'Afrique et du monde, les politiques, les industriels, les intellectuels, montrent très peu de volonté ou d'intérêt quant à la situation piteuse des populations, enfermées dans les ghettos, bidonvilles et favelas. Au contraire, ces potentats et autres fortunés regardent comme pestiférés ces zones défavorisées auxquelles, à la limite, ils en veulent de ternir leur honorabilité. Les interminables opérations de déguerpissement en témoignent. En réalité, l'antinomie de vies qu'exhibe la cité est toujours le fait de politiques mal menées, de

³ François Arouet dit Voltaire : *Candide*, J.Cramer, Genève, 1759. (il y a aussi la version Livre de poche, 1983.)

⁴ D.T.Niane : *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Présence africaine, Paris, 1960.



prévisions mal inspirées, d'exodes rural et continental mal maîtrisés, de développement rural négligé, de la détérioration des termes de l'échange, de la mauvaise répartition des richesses... Ainsi, selon la vision dadiéenne, à quelque niveau ou stade de la société que l'on puisse faire l'appréciation de cette vérité, tout favorisé devrait se sentir redevable ou interpellé au défavorisé d'à côté ou lointain. La réduction du déséquilibre social est à ce prix.

La préposition "de", dans la structure de la constante principale, l'avons-nous dit, est minoritaire dans le texte. On ne la retrouve que dans les vers : « Il est des murs sales dans les couleurs de New York », « Il est une verrue dans le visage de New York », « Il est un os dans le gosier de New York ». La structure qui comporte la préposition "de", ici, révèle mieux la responsabilité de la classe bourgeoise. En effet, elle est la marque de la reconnaissance, par la classe bourgeoise, que New York et son indissociable Harlem lui appartient ; "de" étant une préposition traduisant l'appartenance, mieux, ici, l'acquisition, au regard de l'Histoire. Harlem est alors de son fait. La classe bourgeoise voudrait, ainsi, s'assumer en assumant l'Histoire. Elle le fait, mais, de façon insignifiante, par de simples battements d'ailes, comme peut en témoigner, textuellement, la minorité de la préposition "de". De la même façon, dans toutes les villes d'Afrique et du monde, on voit souvent les politiques et autres riches accomplir des actions sociales d'éclat à l'égard des couches défavorisées, mais drastiquement insuffisantes pour changer le cours de leur vie. Il ne s'agit pas de poser des actes magnanimes ponctuels, sans incidence véritable sur le temps, mais, de façon réaliste et rigoureuse, il incombe, de préférence, à la classe bourgeoise d'initier une politique bien planifiée, fruit d'une réflexion mature, associée aux moyens conséquents. Sous l'angle macrocosmique ou idéologique, les aides financières de l'Occident à l'endroit de l'Afrique n'a jamais tiré cette dernière du sous-développement. L'ouvrage *Dead aid*¹¹ de Dambissa Moyo, experte kényane à la Banque mondiale, est édifiant sur la question. Sous un angle microcosmique, les gestes sporadiques d'un individu, relativement à l'abri du besoin, à l'intention d'un autre, littéralement nécessaire, n'affranchit pas substantiellement ce dernier, mais le tient en laisse.

Le parallélisme, en guise de rappel, est une construction d'analogie sémantique, structurée d'une constante (noyau) et d'un(e) variable. Dans cette optique, ce que chaque strophe a en

¹¹ Dambissa Moyo : *Dead aid (Aide fatale) : Les ravages d'une aide inutile et de nouvelles solutions pour l'Afrique*, Ed JC Lattès-Groupe Hachette Livre, Paris, 16 Septembre 2009, Préface de Niall Ferguson.



propre, ce n'est pas le noyau qui, lui, est trivial tout au long du texte. Ce que chaque strophe a en propre, c'est son ou ses variables. Dans HARLEM, il s'agit précisément d'un variable : le deuxième verset de chaque strophe ; le poète ayant certainement eu le souci d'équilibrer son parallélisme pour mieux capter l'attention de son lecteur/auditeur. Les variables de ce texte, sont catégorisables. Il y en a qui sont antithétiques, contrastés ou conflictuels en eux-mêmes tandis que d'autres ne sont que des émissions de paroles qui frisent la fatalité. Au nombre des variables conflictuels, il y a « Un jour gris dans le ciel », « Un cauchemar dans les rêves », « Un rictus dans les rires », « Une taie sur son œil d'apôtre », « Une carie dans sa blanche denture ». Ainsi, Harlem, tristement caractérisé par "jour gris", "cauchemar", "rictus", "taie", "carie" est comparable à un chancre, une ombre, un incident, en tous cas, une anicroche qui rompt tragiquement la régularité sociale rayonnante de New York antithétiquement caractérisée par ordre respectif, à travers les termes "ciel", "rêves", "rires", "œil d'apôtre", "blanche denture". À se fier à ces prédicats, New York, amputée d'Harlem, est une vie féérique, faite d'affranchissement et d'essor sans limite. En complément à ce pacte antithétique conclu dans les variables, il y a que Harlem est « Une île de naufragés », un pays dans un pays ; les deux pays entretenant des rapports fondés sur une base juridico-diplomatique, consolidée par la gaieté, d'une part, et par la souffrance, de l'autre, réciproquement indifférentes.

A côté des variables antinomiques en eux-mêmes, se trouvent ceux qui sont des émissions de paroles qui frisent la fatalité, qui en rajoutent à la tragédie de Harlem : « Un nouveau Golgotha », « Un Zoo pour les touristes, « Un parc pour hommes dits « de couleur » », « Un fort négrier », « Une flamme d'or (qui) savoure du Nègre ». Ces versets qualificatifs sont évocateurs ; Harlem, au lieu d'interpeler les autorités, est plutôt un objet de curiosité ("Un Zoo"), un martyr qui, après avoir payé le prix pour le salut de ses concitoyens (« Un nouveau Golgotha »), est jeté aux orties, dans le feu de la géhenne ("flamme d'or (qui) savoure du Nègre") à cause de la couleur de sa peau : « Un parc pour hommes dits de couleur ».

Ce qui est intéressant dans ce parallélisme d'oppositions sociales, c'est que ce n'est pas seulement le variable qui varie, la constante le fait aussi. C'est, pour Harlem, une série de termes que constituent "tunnel", "vieux port", "quartier de briques rouges", "prison", "guenilles", "musée de misères", "verrue", "os dans le gosier", "hôtel particulier pour la Mort", "enfer", toute chose qui contraste avec le "paradis" que constitue New York.



Revue Baobab: numéro 10

Premier semestre 2012

En somme, tous les qualificatifs de Harlem véhiculés dans la constante (le noyau) et dans le variable, sont propres à un attardement social, à proximité de subir le sort suprême, la mort. À leur nombre, métaphores, périphrases et métonymies, se bousculent, faisant de ce parallélisme, un parallélisme intense. En réalité, pour DADIÉ, Harlem dans New York n'est qu'un archétype des criantes oppositions sociales dans le monde, racialement marquées ou non.

En définitive, les rapports idéologiques sont une dialectique mouvante ; chaque race s'employant, ou à maintenir son hégémonie, ou à échapper à l'écrasement, selon le pôle où elle se situe. Et c'est une lutte perpétuelle entre blocs d'intérêts et d'identités culturelles. Pour leur part, les oppositions sociales sont une dialectique figée, ficelée, au seuil de l'inertie, du fait qu'elles décrivent une phénoménologie universelle, résistant aux races, continents, pays, villes et villages. En d'autres termes, les oppositions sociales sont un fait social, selon l'acception sociologique, comme l'entendrait Emile Durkeim dans ses *règles de la méthode sociologique*. En bon dialecticien, Bernard Dadié transcende les fossés, appelle à une société de "lumière" qui irait outre les races, les cultures, qui brasserait riches et pauvres, qui ferait cohabiter prédateurs et proies, qui rapprocherait petits et grands. Autant dire, à cette étape, que nous nous situons à l'orée de l'irradiation sociale.

III- L'irradiation sociale : Un rêve de vie.

Le besoin de l'irradiation sociale est vivement ressenti par le poète, être sensible, vase des volontés divines, être qui rêve le bien en soi. Sa plume tant créatrice, émouvante que prédicatrice, est la conséquence de l'hypersensibilité en lui forgée par les forces transcendantes, métaphysiques. Il n'est peut-être pas fortuit que le langage poétique soit identifié du sceau de la richesse littéraire, aperçu de sa sphère de provenance qui n'est autre que celle de la Beauté, du Bien, de la sagesse, de l'Unité et de l'Amour. Et le poète se sent comme « parachuté », tel l'ange déchu, dans un monde d'ombre, corrompu, perturbé, agité, matérialiste, dit sensible. Évidemment, il souffre de la contradiction malveillante et dépaysante. De son art langagier, quand il déchanté les laideurs sociales et politiques, quand il décrit les gaucheries raciales, quand il magnifie la vie et la romance qui la tonifie, c'est pour tenter de restaurer ou de transposer les valeurs sus-citées : Beauté, Bien, Sagesse, Unité,



Revue Baobab: numéro 10

Premier semestre 2012

Amour, qui irradient et communiquent dans/à la société, une lumière, spirituelle. Voilà le sens de l'expression "Irradiation sociale".

Le poète, il convient de le rappeler, est négligé, moqué, boudé, clochardisé même par la société qui le taxe de ramer à contre-courant, son activité étant perçue comme futile, oiseuse, immatérielle. À cet égard, le cri de défense du poète, émis par Saint John Perse paraît opportun et indiqué:

« Et vous, hommes du nombre et de la masse, ne pesez pas les hommes de ma race. Ils ont vécu plus haut que vous dans les abîmes de l'opprobre. Ils sont l'épine à votre chair ; la pointe même au glaive de l'esprit. L'abeille du langage est sur leur front, Et sur la lourde phrase humaine, pétrie de tant d'idiomes, ils sont seuls à manier les frondes de l'accent. »¹²

Bernard Dadié, pareillement, est étreint de la soif envoûtante de l'irradiation sociale. De son inconscient, il vit un monde parfait, intégré, sorte de préfiguration de l'*aion* qui est le temps prophétique d'un monde exorcisé de tout brin d'hostilité entre les espèces vivantes¹³. Pour le poète Dadié, ce monde harmonieux n'est pas une chimère fallacieuse; il est réalisable. Toutefois, son premier pas, inaliénable, est l'affranchissement ou la réhabilitation des compartiments anciennement brimés de la Nature, dont les peuples opprimés. Plus ou moins, les poèmes NOUVELLE AURORE et NOUS AVONS DANSÉ en véhiculent la quintessence.

NOUVELLE AURORE (*HTC*, 25) annonce, ouvre, initie, avec l'euphorie propre au tourbillon poétique, une ère nouvelle pour les peuples opprimés. L'ère, en question, est celle, non plus des rôles, mais, plutôt, de la quiétude et du bon sens retrouvé. C'est l'ère, non plus de l'angoisse et de l'opprobre identitaire, mais, plutôt, d'un entrain folâtre et digne ; l'aurore, dans l'imagerie littéraire, se référant à l'espérance, à la renaissance, au reverdissement, après un long moment de disgrâce. Le passage suivant du poème, faisant foi de refrain, semble être le creuset de l'idée édictée:

¹² Saint John Perse, *VENTS*, IV, 4 ; 10-12.

¹³ Esaïe 11 :6



*« Sortez de l'ombre
Tam tams
Coras et balafons
Et faites-moi danser tous ces frères. » (HTC, 25)*

La métonymie élaborée, ici, est exaltante. Le poète s'adresse aux instruments de musique de tradition orale ("Tam tam", "Coras", "balafons") comme à des personnes humaines. En réalité, ce sont leurs joueurs qu'il interpelle. Les instruments de musique soulignés, le poète les personnifie parce qu'ils recèlent l'âme de l'Afrique. La nouvelle de ce qu'elle se libère de la tyrannie est digne d'ameuter l'espace: "Sortez". Il conviendrait, peut-être, de lever l'équivoque qui pourrait se rattacher à "Sortez". Il ne s'agit pas de "Sortez", synonyme de "Disposez" qu'un locuteur préférerait à l'endroit d'un ou des individus qu'il congédie de sa propriété, par exemple. Ici, "Sortez" a plutôt le sens d'une invitation, à l'intention d'une personne, à se mettre hors de sa cachette, de son isolement étouffé, de sa retraite forcée du fait de quelque persécution, pour s'oxygéner à la clairière, évidemment, à la rencontre du crieur. Le "sortez" grincheux est une demande de séparation quand le "Sortez" d'invitation suggère une rencontre conviviale, festive: « Et faites-moi danser tous ces frères ». "Sortez", enfin, impératif de précipitation, est une hâte de voir les siens déserrer leurs logis exigus, forme d'espace carcéral, qui n'a que trop duré. La frénésie poétisée donne une idée de ce qu'a pu être ou produire l'annonce de la fin de l'esclavage en 1856, à l'issue du décret signé par le gouvernement provisoire de la deuxième république française le 27 Avril 1848, sous l'impulsion de Victor Schoelcher, répercutée jusqu'aux plus petites superficies et bourgades des contrées noires. Le ton lexicologique de la réhabilitation est donné: « Reprenez vos voix antiques/Revêtez-vous de peau nouvelle. » Le préfixe "Re" précédant les verbes respectivement liés aux compléments d'objet "voix antiques" et "peau nouvelle" sont suffisamment éloquents sur la question. Ainsi, le poète peut donner l'assurance de l'instant du retour à l'existence vraie:

*« Cessez de rugir, vieux tam tam de guerre,
C'est le temps du rêve de l'enfant.
Apaisez-vous, océan, gardien de nos trésors
Car plus un homme enchaîné ne franchira la barre
Plus jamais guenilles sur corps humain
Ne sauteront dans le cercle des couples,
Plus jamais guenilles sur corps de femmes*



Ne suivront un cortège. » (P.25)

Trois phénomènes de mutation, au déclic de la stance soulignée, s'offrent pour enseignement :

- Les "vieux tam tam de guerre qui "rugissaient" jadis, font (aujourd'hui) danser tous ces frères" : « Cessez de rugir, vieux tam tam de guerre »

- Le cauchemar (du poème Harlem) se mue en rêve : « C'est le temps du rêve de l'enfant » qui fait penser au fameux "I have a dream".

- La bousculade des escadrons de mercenaires (dans le poème KOUAME AMELAN) s'efface au profit de l'apaisement : « Apaisez-vous, océan, gardien de nos trésors. »

La mutation qualitative amorcée s'accompagne de la disparition d'un décor fatal : « Car plus jamais un homme enchaîné ne franchira la barre », « Plus jamais guenilles sur corps de femmes » L'aubaine de la libération obtenue, mérite qu'on se confie à une divinité, afin de ne plus la voir se compromettre :

*« Etoile de Mages
Annonciatrice de nouvelles aurores
La page vient d'être tournée sur un temps.
Gardez-vous d'être un peuple de parchemins,
D'être un peuple pour qui la couleur est référence
Un peuple de barrières, de Judas, de créneaux, de chicanes,
Gardez-vous de toutes moisissures ;
Faites de nous un peuple de rêves, de chants, de danses,
Qui lise sans cesse dans les yeux des hommes
Devienne le nouveau sel.
Un peuple sans cesse peuple. » (HTC, 26)*

La révolution totale des mentalités, ôte, de l'esprit du peuple libéré, les pesanteurs psychiques désignées par le champ lexical: "peuple de parchemins", "référence de la couleur", "barrières", "Judas", "créneaux", "chicanes", "moisissures". Clairement, il y a lieu, désormais, d'être « Un peuple sans cesse peuple ». À ce niveau, que le mot "peuple" soit à la fois nominatif et épithète, à cause de l'éllision de l'auxiliaire « être », intercalés de la locution adverbiale de manière ou de continuité "sans cesse", traduisant un comportement, une attitude, un état de fait, une action continuelle ou non interrompue à travers le temps, ne



Premier semestre 2012

saurait passer inaperçu. Au plus correct, "sans cesse" donne l'impression d'avoir absorbé ou phagocyté l'auxiliaire « être » auquel il se substitue en élidant également l'éventualité du pronom relatif "qui". Prosaïquement, mieux, d'une tonalité un peu plus prosaïque, cela aurait donné: « Un Peuple qui est sans cesse peuple ». En optant pour la structure « Un Peuple sans cesse peuple », Le poète insinuerait que le peuple libéré se doit de vivre en pleine conscience; se souvenir de son passé pour s'assumer valablement dans le présent et le futur, s'agripper à sa culture tout en la fructifiant et la rendant féconde, participer notablement à la vie socio-économique du monde, jouir de ses droits et s'acquitter de ses devoirs civiques. À ce seul prix, le peuple libéré deviendra « le nouveau sel », parodie biblique du verset: « Vous êtes le sel de la terre et la lumière du monde. »¹⁵ Voici ce que produirait la nouvelle mentalité décrite :

*« Frères
Nous venons de hisser la voile.
Sous la bannière de l'Union
Au coude à coude
Entrant dans le concert des nations libre
Faisons le serment de bâtir la cité nouvelle » (P.26)*

Ainsi que le stipule l'extrait, l'Union cimente la liberté et, toutes deux, sont le gage du développement: "Cité Nouvelle", métaphore qui rapproche de Bernard Dadié, Eno Belinga qui, lui, désigne par "Cité Nouvelle", la biblique Jérusalem céleste, image d'une Afrique grandie, développée, par l'humus de sa culture. L'on dirait, selon ses termes, "le royaume de Joal"¹⁶. Le signe de l'affranchissement moral, ici, est l'évocation du bal populaire que chante le poème NOUS AVONS DANSÉ (HTC, 27). Le long extrait suivant est expressif de l'état d'esprit nommé:

*« Nous avons dansé, dansé,
Secoué nos misères pour faire briller nos rêves,
frappé le sol de toutes nos forces
pour en faire jaillir les flots de chansons.
Le vent en nos mains repartait en poussière.*

¹⁵ Mathieu 5 : 13-14.

¹⁶ Eno Belinga : *La prophétie de Joal*, Ed Clé, Yaoundé, 1975.



*Nos joies en feux d'artifice
ont illuminé notre ciel.
Et les pieds endoloris, soufflant au repos
S'interrogent sur l'étape de demain.*

Nous avons dansé, dansé, dansé « jusqu'à fatigué »

*Ils étaient venus aussi, les morts
nos morts
pour donner de l'éclat à la fête ;
Ils dansaient au rythme des tam tams
Tous ceux qui faisaient de leur droit de vivre
un bouclier d'airain
des chansons dans la tête
et des rêves dans les yeux.
Ils étaient venus
la peau boursouflée de balles
Et ils piétinaient le sol pour briser des chaînes
Et ils battaient des mains pour chasser des fantômes.
Nous avons dansé, dansé, dansé « jusqu'à fatigué ».*

*J'ai les yeux pleins d'images,
les oreilles pleines de chansons
les mains pleines de rêves. » (HTC, 27-28)*

De cette longue strophe assez évocatrice, le verset, rythmique, « Nous avons dansé, dansé, dansé jusqu'à fatigué », relevant du langage familier ivoirien, confirme le déroulement du bal populaire, espace de concupiscence. Il faudrait entendre par là, « Nous avons dansé à satiété », comme peut le laisser deviner les trois évocations successives de "dansé", signe d'excès.

Libéré tant moralement que spirituellement, l'ex-victime peut tendre la main à son ex-bourreau, pour parfaire l'unité de la création humaine. Le poème FRERE BLANC (HTC, 50) en donne à peu près le ton. Dans ce poème, le nominal qui en constitue le titre scande quatre fois le texte. L'heure de la symbiose des races semble avoir sonné:

*« Frère Blanc
dépassons le Jour,
les nuances,
la Nuit,
La nuit des Noels que je suis*



*Regardons-nous de la montagne
Et bâtissons la cité sans frontière » (HTC, 50)*

L'idée du brassage des races et, donc, des fissures des frontières, est perceptible, à la lumière de la structure de cet extrait:

*« Frère Blanc,
dépassons le Jour,
les nuances
la Nuit »*

En effet, une nuance est une différence relativisée entre deux entités opposées, sinon, deux entités dont la variation, subtile, n'est pas très perceptible. Mieux, elle a tendance à échapper, "Jour" et "Nuit" pour le cas échéant, bien entendu, sous un certain angle d'appréciation. Ici, dans l'élan de l'irradiation de la dialectique de Dadié, le consensus rapproche les différences, les confond même, au point d'aboutir à un point de situation acclimaté aux deux parties, précédemment protagonistes. Nous sommes en présence d'une situation intermédiaire, où les différences ou variations ne sont pas significatives, comme l'indique la sémantique de "nuances", une situation supportable et vivable par les deux parties coexistant désormais. Bien à propos, dans la structure de l'extrait ci-dessus, "nuances" se trouve à l'intersection de "Jour" et de "Nuit", produisant vraisemblablement un temps singulier, mi-jour, mi-nuit, légitimant la différence subtile entre "Jour" et "Nuit" telle qu'établie plus haut. C'est le croisement rêvé des races qu'interprète très lyriquement la disposition chiasmatisée suivante, du même poème :

*« Frère Blanc
Ton cœur est de chair
Je le sais
Le mien aussi
Tu le sais »*

La symbiose des races, donc, semble ruminer des codes communément partagés et intellectualisés: "Je le sais...Tu le sais". Cela s'assimile, comme on le lit dans CHRISTMAS (HTC,52), l' « Arc-en-ciel du Grand Rêve », mettant en déroute les disparités raciales:

*« Regardant couler les trônes et les empires,
Blancs, Noirs, Jaunes et Rouges,*



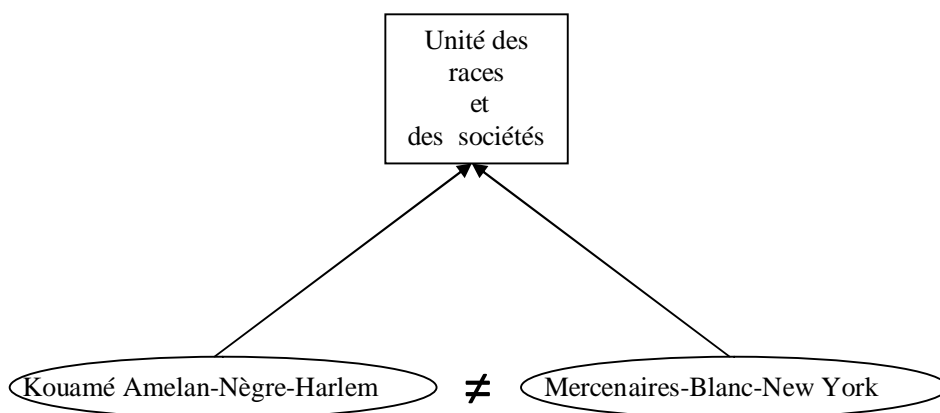
Arc-en-ciel du Grand Rêve » (HTC, 53)

Il se produit, ici, un monde à l'état esthétiquement multicolore: "Arc-en-ciel", bonne matière de poésie, d'inspiration souveraine: "Grand Rêve", une poésie hautement sublime, comme l'est l'Ode, de forme fixe ("l'Unité des Mains"), signe de la stabilité du monde, en plus d'être chantée et dansée:

*« Il leur sera donné ce soir
Pour la chanson de l'Eau
Et l'Unité des Mains,
Pour la chanson de l'Oiseau
Et le rythme des pieds
Un cœur et des yeux nouveaux »* (« CHRISTMAS », HTC, 53)

À la symbiose des races, apanage de ce monde de poésie, s'ajoute la fusion, sinon, une nette réduction des extrémités sociales, comme scruté dans NOUVELLE AURORE: « Plus de guenilles sur corps humain », « Plus jamais guenilles sur corps de femmes ».

En définitive, la dialectique dadiéenne, au gré de l'ensemble de la réflexion, peut se schématiser comme suit :



Conclusion

Bernard Dadié est un poète, mieux, un poète-prosateur, disposant d'une écriture plurigénérique. Cependant, le style du genre dont se réclame ouvertement le texte est celui qui



l'emporte, relativement. Le moins que l'on puisse dire, c'est que le « tabou » imposé par Jean-Paul Sartre quant à la barrière étanche entre Poésie et Engagement semble ne plus être de mise ; sa porosité s'observant. Autrement, il paraît suranné, désacralisé. La poésie, en dépit de l'élitisme langagier et la mythification qui la caractérisent, demeure un support de communication ; elle est conçue par l'Homme- même si on se plaît souvent à lui attribuer une origine divine-, écrite par l'Homme et à l'intention de l'Homme. D'ailleurs, la poésie, élan du langage débridé et difficilement confinable dans des codes ou balises, ne se sentirait pas si mal en flirtant avec des relents d'autres genres. Sinon, comment se peut-il que, lorsqu'on lit la poésie de Dadié, en même temps qu'on ressent le vertige poétique, on réalise aussi la «tonalité humaine». Le fait est que l'artiste poète, surtout quand il est accompli, est tenaillé par la boulimie des genres. A moi Urbain parle, dans ce cas, de *drama-poésie*²⁰.

Dans *Hommes de tous les continents*, Bernard Dadié chante la vie, pleure les défavorisés et implore la correction des déséquilibres racial et social, qui affligent tant notre monde. Au cours de l'analyse, on a pu faire le constat selon lequel, des rapports idéologiques à l'irradiation sociale en passant par les oppositions sociales, Dadié s'est livré à une véritable poésie du rebelle. Son esthétique a tendance à suivre la contradiction qui émane de sa plume, ou vice-versa ; la disposition des strophes, vers et mots, associée à leur connotation, est symptomatique de son état d'esprit, de sa vision du monde. On prend, ici, acte de l'état d'esprit du rebelle qui, indigné, s'abonne à la démente, se ligue et incite, tacitement, les couches défavorisées à se rebiffer contre le règne de la bourgeoisie institutionnelle aux tentacules inextricables, qui entretient une minorité qui, elle, écrase la majorité insondable. L'ambiance à la fois conciliante et belliqueuse de son écriture poétique, visible dans *Hommes de tous les continents* s'en trouve justifiée.

Manifestement, la rébellion du poète n'est pas un iconoclasme lié à une mauvaise disposition d'esprit, de l'ordre de l'ontologie. Au contraire, elle est assoiffée de paix, d'amour, d'ordre et de justice sociale, non intéressée par quelque pouvoir. La preuve en est

²⁰ A moi Urbain : *La poétique de la poésie des tambours* (extrait de sa thèse d'Etat intitulée : *Textanalyse du discours poétique du Moyen âge aux temps modernes : le cas du langage tambouriné*), Paris, L'Harmattan, 2002, P.13.



que, à la fin de l'étude, au compte de l'irradiation sociale, on a pu déceler une transcendance des clivages racial et social, pour accéder à un point d'Unité des races et des sociétés.

En clair, la poésie, art du langage rivé au berceau de l'esprit humain est, aussi et d'essence, une rébellion de l'écriture. On en dénote l'impression de disfonctionnement de son tissu linguistique. Elle pourrait, donc, n'en déplaise à Jean-Paul Sartre, être d'une efficacité non négligeable pour une aventure littéraire d'engagement, notamment, quand le poète est un artiste virtuose.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

DADIÉ (Bernard Binlin) : *Hommes de tous les continents*, Paris, Présence africaine, 1967.

Autres ouvrages

ADIKO (Assoi)-CLERICI (André) : *Histoire des peuples noirs*, Abidjan, CEDA, 1963.

AMOA (Urbain) : *Poétique de la poésie des tambours*, Paris, L'Harmattan, 2002.

ARISTOTE : *Rhétorique* (Livre I), Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1967.

ARIVE (Michel) : *Linguistique et psychanalyse*, Paris, Méridien Klincksiek, 1987.

ARTAUD (Antonin) : *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

BELINGA (Eno)- NKODO (Minyono) : *Poésies orales*, Issy-les-Moulineaux, St Paul,, 1980.

Bernard Binlin Dadié conscience critique de son temps, colloque international organisé par le Département de Lettres modernes de l'Université d'Abidjan-Cocody, du 16 au 19 Mai 1997, CEDA, Abidjan, 1999.

CRESSOT (Marcel) : *Le style et ses techniques*, Paris, PUF, 1974.

DELAS (Daniel) : *Guide méthodique pour la poésie*, Paris, Nathan, 1990.

-*Dictionnaire des idées par les mots*, Paris, Nouv éd Robert, 1985.



Revue Baobab: numéro 10

Premier semestre 2012

GURVITCH (Gustave) : *Dialectique et sociologie*, Paris, Flammarion, 1962.

KOUAKOU(Kouamé J.B) : *Structure romanesque et l'expression de la misère dans la trilogie algérienne de Mohamed Dib*, thèse de doctorat de troisième cycle, Paris IV, 1984.

MITTÉRAND (Henri) : *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1986.

MOYO (Dambissa) : *Aide fatale : Les ravages d'une aide inutile et de nouvelles solutions pour l'Afrique*, Paris, JC Lattès, 2009.

NIAMKEY-KOFFI : *Les images éclatées de la dialectique*, Abidjan, PUCI, 1996.

TAO(Tran-Duc) : *Phénoménologie et matérialisme dialectique*, New York, Gordon Breach, 1951.

ZADI(Zaourou Bernard) : *Césaire entre deux cultures*, Abidjan-Dakar, NEA, 1978.

.