Ziglôbitha,
Revue des Arts, Linguistique, Littérature & Civilisations
Université Peleforo Gon Coulibaly - Korhogo

« HOROYA KÈLÈ » ou le combat pour l'honneur : mémoires ouvertes et enracinements

Mory DIOMANDÉ
Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire)
diomandemory2002@yahoo.fr

Résumé : Extrait de *L'honneur de Morifindjan* de l'écrivain ivoirien Séry Bailly, « Horoya kèlè » se donne à lire comme une fresque littéraire où les indices du mythe, du conte, de la légende et du proverbe s'anastomosent sur fond historique et socio-idéologique. Au cœur du schème énonciatif se tient Morifindjan, le poète-diseur qui, sous les traits d'un personnage-acteur, témoin oculaire et auriculaire de son temps, se fait le porte-voix des mémoires longues, des cultures ancestrales et des peuples meurtris. La parole poétique, matrice d'une œuvre testimoniale, s'enracine alors dans un terroir à la fois ouvert et fondateur, se saisissant du motif de la guerre pour figurer la duplicité d'un « je » qui joue de lui-même dans un espace où la sujétion colonisante est dénoncée et l'artificialité de l'Histoire démise.

Mots-clés : Mémoire, guerre, patriotisme, identité et résilience, poésie et Tohourou

« HOROYA KÈLÈ » Or The Fight For Honor : Open Memories And Rooting

Abstract : Taken from The *Honor of Morifindjan* by the Ivorian writer Séry Bailly, « Horoya kèlè » reads like a literary fresco where the clues of myth, tale, legend and proverb connect on a historical and socio-ideological background. At the heart of the enunciative scheme is Morifindjan, the poet-teller who, in the guise of a character-actor, eyewitness and auricular of his time, is the voice of long memories, ancestral cultures and bruised peoples. The poetic word, matrix of a testimonial work, is then rooted in a land both open and founder, seizing the motive of the war to represent the duplicity of a « I » which plays with itself in a space where colonizing subjection is denounced and the artificiality of History is removed.

Keywords : Memory, war, patriotism, identity and resilience, poetry and Tohourou

Introduction

Approcher « Horoya kèlè » ramène à « voir le monde vécu « colonisé » par des systèmes organisés en fonction d'une rationalité fins-moyens » (Axel Honneth, 2010, p.195) comme une réalité révolue sur les ruines de laquelle les Africains doivent refonder leur idée de l'identité, de l'histoire et de l'avenir du continent noir. C'est une occasion de réflexion sur les rapports humains et sur « les orientations cognitives de la personne humaine » (p.195), africaine notamment. Du coup, et suivant la longue tradition poétique de l'oralité dont Séry Bailly revendique le verbe, le poème se transforme en une parole solennelle et féconde où la conversion symbolique des faits et leur retournement dans la perspective historique — à l'exemple de « Samory, "le napoléon des tropiques" » et de « Thucydide, grand djéli des Grecs » (p.45) — inclinent à opérer une relecture de l'histoire et des rapports de l'Afrique avec l'Occident.

> Morifindjan, ce sont tous ceux qui sont fidèles à leur idéal et à eux-mêmes, à leur identité et à leur culture, qui assument leurs victoires et leurs défaites. Ce sont tous ceux qui suivent leur route et ne se laissent pas séduire par les sentiers battus par des siècles de mensonges ni les nouveaux chemins de traverse et de perdition.
>
> (Séry Bailly, 2015)

Sur ces fondements, de nouveaux paradigmes doivent être définis, non seulement pour faire émerger un Africain nouveau, mais aussi pour relever les défis auxquels sont confrontés à la fois les Etats africains et les populations africaines dans leur ouverture au monde. L'africanité adossée à un enracinement des valeurs dans le terroir, l'écriture poétique sous ses traits ontologiques, la ritualité de la parole poétique et la dimension mémorielle sont autant de nœuds qu'il faudra démêler dans le présent travail si l'on veut « aller à la rencontre de l'autre, de l'auteur, à travers son œuvre, comme conscience profonde » (Antoine Compagnon, 1998, p.73)

.

1. Écriture, exotopie et parcours ontologique

La distance historique, du fait du recul et du champ rétrospectif que le temps offre à l'analyste, permet d'apprécier, avec plus de lucidité et d'objectivité, l'évolution des sociétés humaines. Sur cette base, l'on conviendra que le solde des années de colonisation laisse généralement aux Africains un sentiment mitigé, sinon méphitique. Si la notion de *réparation* figure aujourd'hui au fronton de nombre de protestations panafricanistes, souverainistes et/ou nationalistes, c'est bien suivant ce filet de pensées. Ces périodes jugées longues et dures, découvrant « Des rêves et des hommes calcinés / Mis au bûcher d'une inquisition sans nom ! » (p.39), auront finalement contingenté l'idée de soi et de conscience collective.

La charge dialectique que porte la lexie *inquisition* campe bien les crispations et tous les antagonismes mêlés de violence et de volonté de domination, voire d'asservissement, qui résultent du choc des mondes, entre l'Afrique (ancestrale, traditionnelle) et l'Occident (moderne et expansif). La néantité et l'inanité existentielle vécues par certains Africains apparaissent alors à l'écrivain comme un abaissement inacceptable, d'où la parole ritualisée dont il se saisit pour exalter les mânes des ancêtres et les forces de la nature. Pour le poète officiant, l'intervention de ces entités adjuvantes pourra, face aux ennemis, « atténuer le brasier inhumain et / Combattre les flammes de leurs missiles sans cœur » (p.40).

Par contrecoup, la parole proférée revêt le statut fonctionnel des libations, acte et voie de liaison entre le terrestre et un au-delà du monde, entre le physique immédiat, empreint de rationalité, et l'invisible d'une pratique sociale qui s'arc-boute sur une conception transcendante, eschatologique et immanente de la vie.

J'ai pensé à Bruly-Bouabré
Foudres pour brûler
Les ailes d'Icare d'ici.
Papadagra17 pour que
Zakoloda se brise le nez
Afin que vacille et s'effondre
La tour des hommes
Signe de leur arrogance et de
Leur insoumission aux dieux !

Cet extrait (p.40) est emblématique du cadre référentiel de l'auteur, campant la problématique et les enjeux de son écriture. La figure mythologique d'*Icare*, empruntée au monde hellénistique, s'entrevoit comme le symbole d'une double ambition pour le moins démesurée et anachronique, au regard des temps actuels qui inclinent à la démocratie et à la souveraineté des peuples. D'une part, nous avons l'ambition des Occidentaux, à travers leurs entreprises impérialistes et néo-colonialistes, d'autre part nous avons celle de leurs suppôts locaux constitués des gouvernants et des diverses élites africains. C'est donc à dessein que le poète recourt au déictique *ici* et note : « Icare d'ici », en référence aux politiques africains ivres d'eux-mêmes et agissant comme par folie.

Cette posture est amplifiée par la présence du groupe syntagmatique « La tour des hommes » qui rappelle l'épisode mythico-biblique de *La Tour de Babel*. L'un et l'autre combinés, ces éléments de mythification habilitent le poète à investir dans le texte les notions de défiance, de transgression et de désacralisation de l'interdit, tout comme l'idée de la folie des grandeurs et des propensions envahissantes de l'orgueil vain.

La notion de *limite*, supposée gouverner les rapports sociaux et déterminer un référentiel commun, est ainsi interrogée, d'autant plus que les univers respectifs des différents protagonistes (Africains et Occidentaux) présentent un écart sensible. Quant au vocable « papadagra », dont la dimension sonore induit une valeur onomatopéique, le chiffre *17* qui lui est adjacent est un renvoi à une note infrapaginale indiquant ceci : « Grande épine qui a la forme d'une flèche ou d'une lance » (p.40). Immergé dans l'imaginaire bété[1], le poète, du fait de la pointe sagittale du *papadagra*, établit un rapprochement entre cet appendice de plante et des armes employés pour la chasse ou à la guerre. Du coup, le *papadagra* devient le pendant d'une arme létale, le signe de l'adversité ou des obstacles à l'accomplissement de la destinée humaine, singulièrement celle de l'Africain.

Le choix de telles armes (flèche, lance), redoutables et silencieuses, témoigne aussi bien de la perfidie de l'ennemi que de son caractère insidieux et insaisissable. Les rayons solaires qui, suivant le récit mythologique, ont fait fondre la cire des ailes d'Icare sont ici suppléés par les « foudres », dans une double intention : d'abord parce que les foudres, frappant à la verticale, donnent le sentiment de venir du ciel, comme une sentence divine ; ensuite parce que, par similitude morphologique et phonique, les *foudres* appellent la *poudre*. Par ce trait paronymique, du reste récurrent dans le texte, le poète figure l'atmosphère explosive, hostile entretenue par les bellicistes, et la confiance en trompe-l'œil qui caractérisent les relations entre le colon d'hier et le colonisé de manière générale, spécifiquement entre la France et la Côte d'Ivoire, pays où l'auteur se tient pour dénoncer les évènements qui y sont survenus depuis la rébellion de 2002 et surtout lors de la crise postélectorale de 2010.

Foudres ! Tonnerre !
Résonnant non raisonnant,
Détonnant mais pas étonnant,
Leur tonnerre déchire notre ciel !
Explosion en mille morceaux
Pire que la fracture honnie et décriée !
Après leur forfait
Silence de lougboutouweli sans voix
Descendu sur la ville comme un sarcophage de Tchernobyl ! (p.39)

L'épisode historique de la catastrophe nucléaire de Tchernobyl (Ukraine, URSS), le 26 avril 1986, en raison de l'atmosphère mortifère qui enveloppa alors la ville, est ici réinvesti par le poète, à titre comparatif, pour figurer toute l'absurdité et le drame d'un monde occidental qui, pourtant, proclame

[1]-Une langue de la Côte d'Ivoire.

continûment la sacralité de l'environnement et de la vie humaine. D'une situation cataclysmique à la figuration d'un monde apocalyptique, le pas est ainsi franchi. Pour le poète, le caractère nécrophage d'un tel univers détonne d'avec le mode de vie des Africains bien plus enclins à une existence naïve, dépouillée, à davantage de solidarité et de chaleur humaine dans les rapports sociaux.

La dichotomie entre ces deux univers de valeurs tient dans le contraste des termes possessifs employés par Séry Bailly : « leur tonnerre déchire notre ciel » (*leur/notre*). Tous les antagonismes, toute la violence des actes perpétrés et la rupture nette qui s'ensuivit sont campés par le verbe *déchire* dont le temps de conjugaison (le présent de l'indicatif) illustre l'actualité de la situation, en même temps que la survivance d'un passé encore fiévreux et la revenance des âmes meurtries toujours en attente de justice. Par conséquent, le poème se transmue en récit d'une vie cicatricielle dans le dessein de garder vivaces, dans l'esprit des Ivoiriens, voire des Africains, les stigmates des injustices subies et les offenses d'un *fatum* arbitrairement noué par les nébuleuses de l'Occident.

C'est, à tout le moins, ce qui se dégage du texte de Séry Bailly qui ne consent pas à cet exercice scriptural par « excès de mémoire [ou par] devoir de mémoire » (Hélène Finet et Francis Desvois, 2014, p.12). Il y consent plutôt par nécessité de mémoire, comme pour traduire l'urgence de témoigner, au risque d'être condamné à revivre l'innommable. C'est aussi le moyen de conjoindre les pans d'une vie dérobée ou les bouts d'un passé amputé pour espérer se réapproprier le cours de son existence. Et ce n'est pas le silence sacral ou sépulcral du *lougboutouweli*[2], le chant funèbre, qui contrariera la posture de l'écrivain.

En effet, le silence qui émane du *lougboutouweli*, une parole pourtant chantée et musicalement orchestrée — idée paradoxale traduite par le vers « Silence de lougboutouweli sans voix » — n'est pas un élément subsécutif, mais bien essentiel. Ici, le silence n'est pas mutisme (refus de parler) ou mutité (inaptitude à parler). Ce n'est ni le signe d'une impuissance face à une situation donnée, ni le symbole d'une âme consternée et défaite dans le malheur. Le silence, au sens d'absence de voix ou de parole, est davantage les prémices de l'introspection à laquelle prépare le chant rituel face à la déraison. De même, le silence prend la forme d'une absence (mort, temps de deuil consécutifs aux massacres), les traits d'une présence vide (résultat de l'endoctrinement, d'un lavage de cerveau ou de la corruption des consciences) ou le statut d'une non-présence (choc émotionnel, sidération face à l'innommable) dans un monde impermanent, déstabilisé et déstabilisant. Telles sont la contexture et la profondeur du discours poétique chez Séry Bailly, légitimé dans ses attributs de

[2]-*Lougboutouweli* signifie littéralement « paroles de deuil » en langue bété.

poète officiant par l'art ritualisé du *Tohourou*[3]. Face aux drames existentiels, le silence constitue donc le facteur modélisateur de l'expression de la sensibilité et du ressenti sincère. De là vient la dimension réflexive, méditative et parfois auto-flagellante d'une poésie en quête d'équanimité pour l'homme.

La convocation du poète-peintre Bruly Bouabré procède de cette démarche. Inventeur d'« une écriture universelle[4] », sur la base d'un syllabaire de 448 caractères tirés de sa langue maternelle (le bété), l'artiste élève sa création au rang de discours pictural et la présente comme empruntant aux matériaux traditionnels et au génie véritable, celui d'inspiration divine. Il y a, là encore, un ancrage de l'écriture poétique dans le terroir bété, cette sphère patrimoniale que le poète-peintre (Bruly Bouabré) et le poète-diseur (Séry Bailly) ont en partage et qui, de façon symbolique, représente toutes les traditions africaines. Par effet d'entraînement, la parole poétique, qui se veut injonctive et désaliénante, quittera ensuite l'horizontalité du monde, où règne l'injustice, pour se situer sur un axe vertical suivant lequel le rapport de subordination/domination ne s'entrevoit plus qu'entre Dieu et les hommes.

L'espace social qui s'en dégage a ceci de singulier qu'il est à présent composite et dual, dynamique et diversiforme. En effet, y cohabitent d'abord, puis se conjoignent et enfin interagissent des cultures, des histoires et des peuples aussi différents qu'éloignés. Cela s'entend dans la perspective d'une mise en parallèle des civilisations africaines et occidentales, sous la lentille d'idées qui ont jadis conduit à des pratiques autant destructrices qu'inhumaines : l'esclavage et la colonisation. Et c'est dans ce périmètre créatif, à la fois ductile et déterminé, que la poésie de Séry Bailly émarge.

[3]-Venu de chez les Niamboua, dans l'Ouest montagneux de la Côte d'Ivoire, mais popularisé par les Bété (au Centre-Ouest du pays), le Tohourou est un art musical et oratoire rythmant la vie sociale en ses circonstances les plus significatives. Vêtu d'une jupe en raphia et muni de la bissa (une queue de bœuf en forme de chasse-mouches utilisée comme accessoire de scène et également dédiée à chasser symboliquement le mauvais œil), le Tohourou est un poète-chanteur, maître de la parole faite de récits historiques et de pensées philosophiques. Sur un accompagnement musical mêlant tambour, grelots et castagnettes, il officie sur des scènes publiques aux fins d'édifier le peuple. Dyira Tété Gozé fut le premier Tohourou bété. Puis vinrent Srolou Gabriel considéré comme « le plus talentueux de sa génération », Biagne Séry que l'on disait capable de guérir les paralytiques par son art, Nougoué Lago *alias* Kpassa Djédjé, « le puissant vengeur » ou encore Lago Liadé Émile, surnommé « l'homme à la mémoire prodigieuse », et plus récemment Blé Wandji, « le régénérateur », disciple de Tima Gbahi (*Confer* le documentaire *Tohourou Zah. Au commencement était le Tohourou 2*, Mis en ligne le 31 août 2017, Disponible sur ‹https://youtu.be/4AKRVUmqLiU?feature=shared›

[4]-Bruly Bouabré, « Lorsque je ne serai plus de ce monde, ils diront qu'ils ne savaient pas… », Interview réalisée par Cheickna D. Salif et Mimi Errol (2007), Jeudi 30 janvier 2014, Disponible sur ‹https://www.fratmat.info/article/63297/Culture/bruly-bouabre-lorsque-je-ne-serai-plus-de-ce-monde-ils-diront-quils-ne-savaient-pas›

Si l'auteur n'est pas irrité par la volonté hégémonique et somme toute légitime de certaines nations du monde, il manifeste, par ailleurs, une réelle allergie face à l'impérialisme dont les ambitions prédatrices sont ici primairement entendues comme une inclination à la domination morale, psychique et intellectuelle d'un peuple donné. Dans l'entendement du poète, cela constitue le summum de l'inacceptable. L'état de sujétion qu'une telle situation implique postule le rejet de l'existence, le déni des identités et des valeurs tierces, occasionnant, dans une réaction en chaîne, toutes les exploitations et aliénations possibles.

Parce que l'édifice social apparaît conséquemment lézardé et d'équilibre précaire, le poète s'emploie à jointoyer les fondements de la société aux fins d'en garantir la quiétude, la cohésion et l'essor d'une part et, d'autre part, d'assurer l'émersion des idées d'appartenance, d'égalité, d'indépendance et de liberté. C'est en cela que le texte poétique induit un rapport exotopique dont la modalité opératoire s'appréhende à la confluence des antagonismes socio-politiques et idéologiques qui caractérisent l'Afrique moderne, des suites de son entrée en contact avec l'Occident.

À propos d'exotopie, Franc Schuerewegen, marchant dans les pas de Mikhaïl Bakhtine, « appelle *exotopie* (*vnenakhodimost*) le fait de ne pas appartenir à une culture donnée et, aussi, d'être en mesure de pouvoir efficacement comprendre cette culture, justement parce qu'on arrive d'un horizon différent, et lointain » (Franc Schuerewegen, 2016, p.6). Cette définition est précisée par Todorov qui situe sur l'idée principielle de la démarche exotopique : « Il ne suffit pas d'être autre pour voir : car, de son point de vue à lui, l'autre est un soi, et tous les autres sont des barbares. L'exotopie doit être vécue de l'intérieur ; elle consiste en la découverte, en son cœur même, de la différence entre ma culture et la culture, mes valeurs et les valeurs » (Todorov, 1991, p.43). Ainsi, la rencontre d'identités nominales génère un choc de cadres de référence où la notion d'*univers de croyance* prend du contenu.

> On appellera « univers de croyance » ou « univers » l'ensemble indéfini des propositions que le locuteur, au moment même où il s'exprime, tient pour vraies ou qu'il veut accréditer comme telles. Cet ensemble est « indéfini » en ce sens que les propositions qui le constituent ne sont pas, et de loin, toutes explicitées. (.) L'univers du locuteur dépend des informations qu'il possède, des connaissances acquises, des faits mémorisés. On comprend alors qu'une même proposition (.) puisse avoir, selon le degré de culture, d'informations ou de savoir, des contenus plus ou moins précis.
>
> (Robert Martin, 1989, pp 36-37)

Sous la plume de Séry Bailly, l'univers de croyance se traduit d'entrée par une prise de parole en « je » en vue de figurer un sème individuel de référence,

puis de crédibiliser la relation des faits au fil d'un discours contre-offensif dont l'élan frénétique doit aux joutes verbales des chansonniers traditionnels, ces paroliers des places publiques qui officient à l'occasion d'évènements sociaux (funérailles, célébrations, rituels, etc.). Artistes initiés au savoir séculaire, ces détenteurs vénérables de la parole de vérité sont appelés *Tohourou* en pays bété. Leur mission, informe le poète, est de « préserver la solidarité et la cohésion sociale[5] ». C'est aussi la dénomination de l'art oratoire ainsi pratiqué et décrit comme « un chemin vers la sagesse[6] », sur les flancs de la philosophie et de l'esthétique du verbe proféré. Voilà donc la poésie investie d'une mission nouvelle, celle de fédérer et de réconcilier la société. Si l'écriture se fait incisive et à fleur de sincérité, c'est à raison. De même,

> « Tono-hourou », qui se traduit du Niamboua, langue originelle de cet art, par « Enseigne-lui la sagesse » est la tentative lexicologique la plus plausible du Tohourou, lequel est une poésie chantée. Un art de chant et de musique exécuté par les dépositaires de la tradition et de l'histoire du peuple bété. Mieux qu'un simple griot laudateur réduit à des propos flagorneurs, le Tohourou vêtu d'une jupe de raphia exalte les faits historiques, s'autorise — le cas échéant — des remises en question des acteurs politiques au sens de gestionnaires de la cité, qu'il est censé encenser[7].

C'est de cette pratique artistique, dont certains font remonter les origines aux masques chanteurs wê[8], que l'art poétique de Séry Bailly tire sa substance. Si la dimension exotérique de cette création se reconnaît à travers sa manifestation en public, sa dimension ésotérique émane avant tout du moment de la représentation (une pratique très souvent nocturne, temps des veillées, avec toute la mystique que cela infère) et de ses formes d'expression (scénographie, chorégraphie, ritualité du discours, profondeur du dit, etc.). Par conséquent, le Tohourou se tient comme un professeur de vérités, la conscience active du peuple et des élites dirigeantes. Le Tohourou, c'est celui-là même qui entrevoit l'avenir, non par divination, mais par clairvoyance et sagacité. Par voie d'association, et parce que désormais revêtu des attributs du Tohourou, le poète se fait agent de changement, pourfendeur intraitable de l'injustice sociale, consolateur des âmes lessivées et porteur d'un optimisme logique.

---

[5]-Séry Bailly, *Magazine Culture du JT 20H*. « Chansonnier bété : quelle valeur culturelle ? », 27 octobre 2018, Disponible sur ‹https://youtu.be/6QgR7UMcbns?feature=shared›

[6]-Extrait du titre d'un ouvrage de Séry Bailly intitulé *Le Tohourou, un chemin vers la sagesse*, Abidjan, Nouvelles Editions Balafons, 2015

[7]-Alex Kipré, « Le Tohourou entre mutation et renaissance », lundi 24 octobre 2016, Disponible sur ‹https://www.fratmat.info/article/73399/Culture/musique-le-tohourou-entre-mutation-et-renaissance›

[8]-Une langue de la Côte d'Ivoire.

L'univers de croyance est encore perceptible à travers la récurrence de segments phrastiques induisant un rapport au souvenir et, par rebond, à la factualité empirique : « J'ai pensé à la Bannière étoilée » (p.39), « J'ai pensé à Bruly-Bouabré », « J'ai pensé à Verlaine », « J'ai pensé à la lagune étranglée », « J'ai pensé à Ernesto, le fils de Dapia » (p.40), « J'ai pensé à Gbéhanzin » (p.41)… Ce mouvement de pensée, rétrospectif, induit l'idée de la remembrance, de l'anamnèse et des réminiscences, soit un processus mémoriel qui aide à structurer un passé, un parcours, une identité, une vie, tel que nous le verrons dans la seconde partie de notre étude, mais doublée d'une intention protensive.

Le lien exotopique est établi avec le poète en raison du trépied sur lequel reposent ses référents socio-culturels : d'abord sa foi chrétienne, ensuite son cursus académique et professionnel qui l'immerge dans le monde occidental, enfin son éducation primaire, tributaire de son appartenance à l'ethnie bété, ce qui le plonge dans le terreau culturel local et séculaire. De ce fait, le discours poétique de Séry Bailly sonne comme une parole de l'intérieur, celle d'un sachant dans le sein du monde occidental dont il est familier de la culture et de l'idéologie ; Une parole de l'intérieur, celle d'une personne dans le secret des dieux, légitimée par les attributs du Tohourou et ayant accès au cercle du savoir ancestral, tel l'initié maître de la parole profonde ; Une parole de l'intérieur, dans l'intimité du quotidien et des consciences individuelles et collectives du fait de son triple statut de chercheur, d'intellectuel et d'homme politique.

Sur ces fondements, le rapport à soi et aux autres permet de convoquer la fonction ontologique de la poésie, tel que Jean Starobinski la définit, c'est-à-dire comme « une expérience de l'être et une réflexion sur l'être » (Jean Starobinski cité par Daniel Bergez, 1999, p.86). En la circonstance, les préoccupations communes et les défis existentiels sont placées sous l'égide de la Renaissance africaine que le poète appelle de toute sa plume. « Élever l'individuel au niveau de l'en-soi humain » (Hugo Friedrich, 1999, p.22), c'est cela l'un des enjeux de la démarche créatrice de l'auteur qui emprunte subséquemment au cheminement initiatique. L'Homme, cet être au carrefour, à l'exemple du héros virgilien ou cheikh-hamidou-kanesque quêtant son chemin et son identité, verra alors s'ouvrir de nouveaux champs de réflexion dans la perspective d'une « redignification[9] » de l'Afrique. L'itération d'éléments mémoriels doit être lue, dans ce cas, comme un rappel à l'esprit de l'identité culturelle africaine, une

[9]-Dans sa contribution intitulée « Redignification », Marie Ines Harté définit ce terme comme suit : « La redignification désigne le processus par lequel la victime d'un crime violent pourrait dépasser cette condition et ce statut pour tenter de reprendre le contrôle de sa propre histoire. » (Revue *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, numéro 118, septembre 2014, Disponible sur ‹http://temoigner.revues.org/1277›, p.207).

identité éclatée et versiforme dont les caractéristiques s'estiment plus nettement dans les plis du mnésique et des référents discursifs.

2. Processus mémoriels et référentialité du discours poétique

« Horoya kèlè » est placé sous l'égide de l'histoire des pays africains indépendants et de la tradition africaine qui puise particulièrement aux sources des Malinké et des Bété, deux groupes ethniques impliqués dans les belligérances survenues en Côte d'Ivoire durant les deux dernières décennies. Un tel positionnement esthétique et idéologique n'est pas anodin. Il y transparaît la volonté de l'auteur de sublimer les violences sociales (au sens psychanalytique freudien) et de contenir les tendances autodestructrices de populations pourtant condamnées à vivre ensemble. « La sagesse, c'est de savoir habiter le monde avec les autres[10] », enseigne l'auteur. L'espace textuel devient, par là même, le lieu de conciliation des extrêmes, sous le pedum du poète-chanteur dont le souffle vibratoire se fait promesse des temps fleuris.

Le choix de la tradition, vouée ainsi à la transmutation de l'être, procède également d'un enracinement de la pensée et de la vie dans le patrimoine collectif primitif. À l'observation, le surmoi du poète s'est construit dans le giron de « la tradition, [laquelle,] en tant que « verbe » des défunts, demeure le moyen le plus vivant d'assurer la liaison de ces derniers avec le monde des mortels. Grâce à cette « parole » qui se transmet à travers les âges, la présence des ancêtres est assurée à chaque instant parmi les humains » (Dominique Zahan, 1980, p.81). En partant de ce fait, l'analyste est fondé à lire une dimension médiumnique dans la création poétique de Séry Bailly dont les effets combinatoires font de l'ici-bas et de l'ailleurs, de la vie et de la mort, du trivial et du sacré, voire de l'humain et du divin ou du transcendant, des champs communicants.

La parole poétique, consacrée intercesseur et courroie de transmission entre les mondes, module corollairement les évènements sociaux et duplique le niveau de figuration de la réalité en raison du degré anagogique inhérent au langage qui la traduit. De là vient le statut de pratique initiatique que l'acte poétique revêt. Les référents culturels traditionnels aident alors à structurer le discours poétique sur la base d'éléments à valeur symbolique. En convoquant par exemple « Dayoro, le soleil maternel » (p.39), « Didi djéglou zèbhlè, la pluie diluvienne » et « Goudé, la pluie fine » (p.40) ou encore « Podié-licorne », la tornade (p.41), le poète réunit des entités naturelles ayant qualité d'objets rituéliques dans l'imaginaire social bété.

[10]-Séry Bailly, *Magazine Culture du JT 20H.* « Chansonnier bété : quelle valeur culturelle ? », *Ibid.*

En sus, ce seul éventail de référents illustre la primauté de la liquidité dans la ritualité de l'exercice poétique. Ainsi, à divers endroits du texte, la liquidité prend la forme de la pluie, du déluge, de la lagune, du sang ou des larmes. Il s'agit d'entités qui, de par leur forme matérielle et du fait de la coulée qu'elles entraînent, inscrivent dans le texte l'idée de la purification corporelle ou physique, émotionnelle, spirituelle et symbolique, tel un élément cathartique dédié à la purgation de l'âme et à l'élévation de l'être ou de l'esprit. Cet état de fait s'entend consécutivement aux violences sociales enregistrées en Afrique, notamment en Côte d'Ivoire. Par cette liquidité écumante, les « sanglots longs » (p.40) de l'homme égaré dans la multitude existentielle sont à présent conjurés par les vertus libatoires de la poésie.

De plus, si « Dayoro » ramène à l'enfance bienheureuse, aux origines ou à la racine princeps de l'homme, « Didi djéglou zèbhlè », « Goudé » et « Podié-licorne » (induisant l'eau sous des formes diverses) sont une catégorisation imagée des hommes — dont la substance vitale est faite d'eau — à travers l'identité et la force agissante de chaque individu, tantôt redoutable et nuisible ou bénéfique, tantôt faible et impuissant ou consolateur. Par concordance, autant le déluge, « dans sa mâle furie, charrie et rassemble » (p.40), autant l'homme « redoutait la tornade qui accompagne la pluie / Mais pas la pluie elle-même » (p.40). Par cette parole enrobée, le poète joue d'une part sur les formes, sur la superficialité ou la profondeur des choses et, d'autre part, sur le substrat et l'ambivalence des objets, des phénomènes et des êtres.

La figure fabuleuse de la licorne dont l'adjonction à la tornade paraît décalée — du point de vue de la perception immédiate de cette image qui allie deux entités étrangères l'une à l'autre de par leur nature et leur substance — tient, d'une part, de la mythisation du discours poétique. D'autre part, la licorne, du fait des univers terrestre et céleste, réel et imaginaire, présent et immémorial, mythique et symbolique, *sui generis* et transgénérique qu'elle combine, légitime la puissance du verbe poétique impulsé par la voix incantatoire du poète-diseur. Cette voix incantatoire, mêlée de frénétiques récitatifs qui interviennent en contre-chant et dont l'ambitus témoigne éloquemment de la portée de la parole proférée, emprunte autant au « djéliya[11] » qu'au *yèbhèsagnon* ou au *yakasagnon*. « Le yèbhèsagnon pratique un genre dans lequel on chante les louanges d'une personne donnée, tandis que le yakasagnon récite des poèmes dédiés à la vie de la communauté » (Séry Bailly, 2015, p.47) spécifie l'auteur.

Par surcroît, en même temps que la licorne ramène aux temps immémoriaux autorisant le poète à revendiquer la parole ancestrale et

[11]-Terme d'origine malinké désignant le chant et l'exercice de la fonction de griot.

immaculée, ainsi que les savoirs sapientiaux qui en découlent, la licorne, par son hybridisme et du fait de l'univers fantasmatique qu'elle convoque, « est symbole de puissance spirituelle, de pureté et de pouvoir magique » (Claude Ferrero, 2016, p.182). Les propriétés libatoires de l'acte poétique sont, de ce fait, amplifiées, jusqu'à fédérer les plans expressif, sémique, symbolique et imaginaire.

Si les vers de Séry Bailly prennent par endroits les reliefs d'une écriture pénitentielle, c'est aussi en raison de la forte contrition qui sourd dans l'œuvre et qui fait du poète le porte-faix de sa communauté, après de longues années de tueries et de désolation. La poésie se fait subséquemment parole *de profundis*[12], révélant la décrépitude de l'être et tout l'abaissement auquel contraint le goût extrême de soi. Poésie, parole de repentance. Poésie, acte de pénitence pour exorciser les traumas sociaux. « La parole poétique incarne donc l'angoisse de liberté et la liberté incarne l'éclatement des imaginaires. Sublimer le réel par l'ineffable. Quêter et parcourir rêves, mystères, abîmes enfouis dans la mémoire humaine. Saisir l'ouverture du Même sur le Divers[13] », tel est ce à quoi invite le poète. C'est un acte destinal dont la charge s'estime relativement au contexte socioculturel de référence.

En même temps que cela, il y a une sorte d'allégorisation du discours poétique qui se révèle énigmatique : « Les gazelles sont devenues mordantes et venimeuses ! / Les pumas plus agressifs que jamais / Les hyènes d'une duplicité inégalée ! » (p.43). A travers cette exploration du monde animal, le poète convoque des référents illustratifs de la déshumanisation de l'homme ici incarnés par les mercenaires, les miliciens et les soldats rétifs à la raison et coupables d'un comportement bestial, sinon inhumain. Pour l'auteur, le colon d'hier est encore présent avec son "armée d'occupation" faussement appelée "force d'interposition", "force amie" ou "force alliée". L'exemple *supra* le spécifie. Les désignations imagées sont celles de véhicules militaires (*Gazelles*) et d'hélicoptères de combat (*Pumas*) utilisés par l'Armée française, ainsi que des réseaux de propagande et d'espionnage symbolisés par les *hyènes* généralement décrites comme perfides, traîtresses et voraces.

[12]-Cette idée est révélatrice d'un inconscient du texte qui trahit la portée spirituelle de l'écriture de Séry Bailly. Nous y voyons en filigrane une référence au « Psaume 130 » de *La Bible*. Cette prière, dite aux morts, sonne comme un appel au secours divin pour transcender le tourment. Les deux premiers versets en font foi : « Du fond de l'abîme, je t'invoque, ô Eternel ! / Seigneur, écoute ma voix ! Que tes oreilles soient attentives à la voix de mes supplications ! ». Le poète s'arrime à cet élan pour en appeler à un changement de la condition humaine, singulièrement celle des Africains.

[13]-Landry-Wilfried Miampika, « L'élan poétique aujourd'hui » in *Africultures* n°24 : *Que peut la poésie aujourd'hui ?*, Décembre 1999, Disponible sur ‹https://africultures.com/lelan-poetique-aujourdhui-1157/›

Le dire poétique, entrechoquant ses modalités avec celles du conte et de l'énigme, destine désormais la parole poétique aux intelligences, celles qui, seules, savent méditer la pondération, la non-violence et le sens de l'Humanité. C'est, du reste, la raison pour laquelle, chez Séry Bailly, le sens véritable de la réalité niche et se perçoit dorénavant à hauteur d'âme, de sensibilité et d'humanisme, loin de la vulgarité ambiante, des intérêts mesquins et des élans serviles. C'est également, et entre autres, la variable explicative du marquage du texte par de nombreux vers fonctionnant comme des proverbes ou des aphorismes. Quelques exemples :

Tout est dans le regard
Rien dans les reflets qui trompent ! (p.41)

Quelle que soit la durée de ce crépuscule
L'aube viendra (p.41)

Le peuple divisé contre lui-même
Est plus impuissant qu'un tata édenté. (p.42)

Quand Pumas et gazelles s'entendent
Et que les moutons continuent de bêler
Il n'y a plus de choc des civilisations ! (p.42)

L'indépendance est au bout du génie national. (p.43)

L'humiliation fait partie
De l'histoire des hommes et des peuples ! (p.46)

Le martyr humilié
Est le héros des vaincus piétinés. (p.47)

Ramenés à Morifindjan, ces vers prennent les traits de « *kumaba*, (.) la grande parole, le savoir profond » (Angelo Turco, 2007, p.329). Le poète, lui, en sa qualité de « *kumatigi*, (.) le maître de la parole » (Angelo Turco, 2007, p.329), confère au texte une teneur didactique à l'intention d'une communauté décrite comme en manque de repères, débilitée par des antagonismes aux racines endogènes et exogènes. Certes, les nombreux toponymes recensés (*Woyowayanko, Kéniéra, Bissandougou, Sikasso, Guélémou, Wassoulou*, etc.) situent les faits en terres africaines, mais ce serait réducteur d'emmurer la lecture des évènements et de l'écriture dans une telle configuration. À la vérité, tous les noms qui habitent l'œuvre (*Samory, Gbéhanzin, Botodjra, Gbeuly, Komenan, Yao, Assa*…) sont autant

de visages, de tribus, de territoires, de valeurs, de récits et de destins constitutifs de la grande Histoire du continent africain. Or, qui dit histoire de l'Afrique colonisée dit également histoire de l'Occident impérialiste.

Ces personnages, résistants pugnaces face à l'envahisseur blanc et dévoués gardiens du patrimoine nègre, sont une figuration symbolique de tous les combattants de la Liberté, avec en tête de rang des personnages comme Samory Touré, « L'homme du Non / Descendant du diseur de Non » (p.43). Tous, d'une manière ou d'une autre, « luttaient contre l'extension à l'Afrique de la massification, c'est-à-dire de la généralisation des rapports de marchandises à la place des rapports humains » (Yves Person, 1975, p.18). Cet hommage bien senti sonne comme un serment à honorer par les descendants, fils et filles d'Afrique, le serment de ne jamais rompre la chaîne de dignité et de liberté forgée par les figures de la résistance et de la résilience, avec pour devise cardinale : Combattre, plutôt que se soumettre.

Le rappel à la mémoire de ces personnages tient de leur représentation en *martyr*, un terme qui tire sa substance et sa pertinence du grec *mártus*, lequel, étymologiquement, signifie *témoin*. Par contrecoup, la lexie *martyr* se décharge de sa connotation usuelle — mort, suicidaire, violent, funeste — pour se doubler des notions de *mémoire* et de *vérité*. Un martyr est une preuve, une trace, une pierre de touche, un témoignage. C'est un défi lancé à l'oubli et à la vérité historique. L'on saisit mieux la déclaration sentencieuse du poète étreint par l'acte sacrificiel de ceux qu'il compte désormais aux rangs des héros : « Tous ont été défaits / (.) / Mais leurs noms n'ont pas été vaincus. / Refusant de se coucher, ils ont traversé le temps ! » (p.41). La dimension mnésique et commémorative de la création poétique s'affirme en l'espèce, singulièrement au regard de la situation ivoirienne post-crise où la notion de « justice des vainqueurs » fut avancée. Le sens de lecture de l'Histoire se fait corollairement duplice, erratique et/ou relatif, parce que modulé par les intérêts, les intentions, le positionnement idéologique et le degré de conscience des uns et des autres.

L'écriture testimoniale que le poète adopte ainsi met en vis-à-vis des éléments vécus ou imaginaires, réels ou supposés, parfois fantasmés ou mythifiés. L'on arrive à un point où jugements de faits et jugements de valeurs se chevauchent et tendent à se neutraliser, se confrontant vertement dans la volonté d'une restitution neutre ou fidèle des évènements. Face aux tentatives de gauchissement de l'Histoire auxquelles se livrent les affidés et séides de tout bord, protagonistes des conflits sociopolitiques sur la scène africaine en général, ivoirienne en particulier, le poète convoque « le Bia, / Ce trône de la vérité » (p.46), pour consacrer l'idée de la légitimité et de la sacralité du pouvoir dans le corps social. Pour le poète, c'est le lieu de démettre tous les protocoles de

succession surfaits, arbitraires ou faussement institués (coup d'Etat militaire, coup d'Etat institutionnel, élections truquées, gouvernance à vie, etc.).

Par extension, dans la tradition akan[14], le *Bia*, qui désigne le siège royal réputé d'essence divine, permet d'accéder à l'*Adja*, c'est-à-dire l'héritage du lignage. Il y a, par conséquent, l'acte de transmission et le devoir de témoignage qui s'associent à cette image emblématique du trône, dans le but d'édifier la société sur les enjeux de la vie en communauté. Alors que l'arène politique ivoirienne découvrait des acteurs de premier rang se battant pour un *fauteuil*, juste pendant du *trône* (en comparaison de la république et du royaume), le poète, dans une manœuvre à l'envers, fait du trône — pourtant associé à une monarchie de tradition passéiste — un instrument de pouvoir au service de la communauté. Il en est ainsi car le trône est un symbole de dignité, de sagesse, de solennité, de sacralité, de légitimité et de légalité, avec toutes les valeurs nobles que cela draine.

De même, le *Bia* autorise symboliquement à étalonner le degré de sincérité d'une société dominée par l'hypocrisie, une société face à laquelle le sacré se prosaïse. Dans le prolongement, histoire et mémoire conjuguent leurs effets et leurs valeurs en lien avec l'idée de la postérité. « Anamnèse contre amnésie, voici tout l'enjeu de l'exploration de ces mémoires ouvertes et plurielles qu'il nous est donné de découvrir ici, à travers un événement paradigmatique de la violence qui a traversé le XXe siècle » (Hélène Finet et Francis Desvois, 2014, p.11) et même le XXIe.

Dans le cas d'espèces, le processus mémoriel procède d'une double modalité. La première relève d'un acte involontaire, primesautier, voire inconscient. En effet, à coups de scènes morbides, de brimades et de destructions, la guerre aura dévasté des existences et laissé aux victimes de sombres souvenirs dupliqués et ampoulés à l'excès par les effets ressasseurs de la douleur, de la rancœur et du sentiment d'injustice ou d'impunité. Ces captures d'épisodes traumatiques, visionnées comme en mode arrêt sur image, se répliquent, se dupliquent à l'infini pour miner les cœurs et les esprits, conduisant *in fine* à problématiser les conditions de la cohésion sociale et à hypothéquer une éventuelle réconciliation nationale.

Ce mécanisme psychique de la remembrance se fait à l'esprit défendant de la victime qui revit des évènements douloureux qu'elle tente d'oublier, parfois vainement. Comment éclairer et élever son jugement afin de voir son vis-à-vis comme un autre soi, dans une démarche de pardon, de tolérance et de réparation ou d'indemnisation, alors que les fondements (en amont) et les perspectives (en

[14]-Les Akan constituent l'un des quatre grands groupes ethniques en Côte d'Ivoire.

aval) de la vie sociopolitique s'étiolent constamment sous les coups hardis du sectarisme, de la rapacité, de la violence et de l'impunité ? Pour le poète, le mot de l'énigme s'apprécie à travers cette problématique, car c'est en ce point que la communauté humaine parviendra à résoudre ses contradictions.

Quant à la seconde modalité, elle s'enregistre dans l'idée de la nécessité de mémoire que nous évoquions tantôt. Ici, il y a comme un besoin de mémoire correspondant à la part de soi que l'on se refuse de perdre. Par ailleurs, les représentations que l'on se fait des évènements vécus, représentations que l'on entretient par un souvenir sélectif, fonctionnent à terme dans la mémoire comme des clichés voués à servir de mobiles de consolation à des populations victimes, ou se complaisant dans une position victimaire, et dont la vie oscille désormais entre déculpabilisation, vengeance, justice et réappropriation de soi. Ainsi, si nous parlons de *mémoires ouvertes*, c'est pour traduire l'impérieuse nécessité de ne jamais user d'un couvercle pour refermer une marmite encore bouillonnante de déchirements et d'esprits vengeurs, car autant la mémoire s'ouvre au passé, autant elle ouvre sur l'avenir. Cela est d'autant plus vrai et crucial qu'en Côte d'Ivoire, il y a une véritable culture de la mémoire sélective, chacun ayant "son" bilan de la guerre, "ses" morts, "ses" victimes, "ses" bourreaux ou "ses" coupables, donc "sa" propre version des faits, une version au bout de laquelle priment des regards biaisés, des considérations partiales ou partisanes, au mépris même de la vérité historique.

3. La guerre comme motif esthétique et socioculturel

Le refoulement d'épisodes traumatiques, sous l'impulsion des mécanismes de censure des états inconscient et subconscient, contrarie sensiblement les efforts de remémoration, de témoignage et de vérité. Cela donne lieu à des mémoires labiles que le poète entend reconstruire au fil de l'écriture poétique. Justement, bien que faisant le constat des « Identités meurtries / Devenues identités meurtrières ! » (p.46), signe d'un cycle infernal de vengeance, le poète n'entend pas confiner son projet scriptural dans les accotements de la résignation et de la fatalité. Les formules proverbiales ou aphoristiques sont commises à ce dessein, autant que le recours au passé qui n'est pas simplement entrevu comme ce qui fut, mais comme ce qui constitue le ferment, la quintessence et le déterminant cardinal du monde présent et à venir. Le passé est ainsi engagé dans un procès historique dont le dénouement est à rechercher dans la réelle volonté de réconciliation du peuple. C'est dans ce champ qu'intervient le motif de la guerre engagé comme voie d'initiation à et élément d'apprentissage de la "vraie vie".

À lire Séry Bailly, par-delà les théâtres d'atrocités et d'inhumanité, la guerre est véritablement un facteur de socialisation, donc d'éducation pour le peuple. Loin d'une perception au raccourci qui en ferait un simple facteur de destruction et de mort, la guerre devient un référent transversal qui informe le texte dans son rapport au monde ou en tant qu'expression d'une identité et d'une volonté. Mourir au champ de bataille ou au champ d'honneur, même si l'honneur a désormais quitté les champs de bataille, devient salvifique. Le poète fait ainsi prendre à la guerre en tant que fait social le statut de « horoya kèlè » ou *combat pour l'honneur* et de « ban kèlè » ou « guerre du refus » (p.42), dans une Afrique où « les gazelles sont des fauves redoutables » (p.42).

Ces tournures dialectales, tirées du malinké, appartiennent à un lexique de la guerre auquel s'est intéressé Angelo Turco dans une étude sur les « Sémantiques de la violence[15] » dans la société mandingue. L'analyste aide à mieux saisir ce point de réflexion suivant une typologie qui situe sur la pertinence et les significations que la guerre charrie. Angelo Turco y distingue une *siakelè* (guerre ethnique civile), une *dugulenkelè* (guerre entre collectivités ou entre villages), une *fadenkelè* (guerre intestine ou fratricide) et une *horoya kelè*, c'est-à-dire « une guerre défensive et donc juste[16] ». Du coup, sur cette base taxinomique, le combat pour la liberté et l'indépendance de l'Afrique est remis au goût du jour et de nouveau légitimé.

À cette situation belligérante qui prend tantôt les traits d'une guerre ultime ou d'un "assaut final", se greffe un autre motif, celui de l'humiliation dont le sens de décryptage incline moins au rabaissement qu'à l'humilité et à l'éveil des intelligences. Si l'esclavage, la colonisation et tous les ismes prétendument civilisateurs ont longtemps contribué à river les fers des colonisés, sinon des Africains dans leur ensemble, le poète en appelle à présent à un sursaut de conscience et à la solidarité des fils et des filles du continent noir. « L'Afrique est le berceau de l'écriture[17] », comme hier elle était déclarée « berceau de l'Humanité ». Et « De ce berceau, quand viendra l'heure, / Vous verrez sortir, éblouis, / Une société meilleure / Pour des cœurs mieux épanouis[18] ».

La synergie des volontés, des compétences et des consciences que le poète initie à travers cet élan éclaté est à destination des « jeunes qui doivent courir / Pour échapper à la malédiction qui nous poursuit » (p.43). Tout cela, à en croire

[15]-Angelo Turco, « Sémantiques de la violence : territoire, guerre et pouvoir en Afrique mandingue », *Cahiers de géographie du Québec*, Volume 51, Numéro 144, Décembre 2007, Consulté le 29 novembre 2018, Disponible sur ‹https://doi.org/10.7202/017621ar›, pp. 307-332

[16]-Angelo Turco, *Ibid*., p.317

[17]-Bruly Bouabré, « Lorsque je ne serai plus de ce monde, ils diront qu'ils ne savaient pas… », *Ibid.*

[18]-Victor Hugo, « La fonction du poète », *Les rayons et les ombres*, Genève, 1840, Disponible sur ‹https://gallica.bnf.fr/ark:12148/bpt6k6348957d›, p.20

le poète, a pour objectif final de mettre fin à la dénéantise et à la soumission de l'Homme envisagé dans toute sa plénitude.

Conclusion

Si l'on conçoit que « l'auteur, l'œuvre ne sont que le départ d'une analyse dont l'horizon est un langage » (Roland Barthes, 1966, p.61) la visée de cet article était de travailler à l'approche du discours poétique de Séry Bailly et des éléments de référentialité qui le portent. « Horoya kèlè » fait la part belle à la mémoire profonde, aux mémoires longues dont la volonté de témoigner pour l'Histoire ne s'accommode d'aucun compromis avec la vérité. Même si tout témoignage induit le récit d'un évènement à partir d'une position donnée, la récence et l'actualité des faits rapportés permettent de questionner le degré de sincérité et de conscience de tous. Tout comme

> la lutte de Samori doit rappeler à l'Afrique que la décolonisation politique n'a aucun sens si le grand mouvement d'uniformisation qui pousse le monde vers l'entropie, c'est-à-dire la mort culturelle, ou l'état non humain de la « méga-ethnie », se poursuit sous la direction d'agents africains[19],

Séry Bailly se consacre à l'éveil des consciences africaines par l'exemplification des figures historiques qui ont jadis porté le combat de la dignité, tout en dénonçant la « Liberté de souk / Et de pacotille ! » (p.45), les « Immolations sanglantes / Aux mêmes dieux du lucre ! » (p.45) sur l'autel des ambitions personnelles et sous la férule d'une gouvernance tentaculaire qui réduit l'Afrique à un pré carré ou à un gâteau à partager.

Fort de cela, le poète invite à l'humilité et au mea-culpa, dans un « processus mémoriel [qui] demeure fondamentalement « ouvert », sans limite dans le temps. En perpétuel mouvement, il ne cesse de se renouveler, apportant une autre lumière sur l'histoire et sur les histoires proposées » (Hélène Finet et Francis Desvois, 2014, p.11). Ainsi, pour Séry Bailly, c'est au bout de ce parcours que la cohésion sociale et la réconciliation nationale pourront être espérées durablement.

Références bibliographiques

Bailly (Séry), 2015, *L'honneur de Morifindjan, Paris,* L'Harmattan,

2015, *Le Tohourou, un chemin vers la sagesse*, Abidjan, Nouvelles Editions Balafons,

Barthes (Roland), 1966, *Critique et Vérité*, Paris, Editions du Seuil,

[19]-Yves Person, *Samory. Une révolution dyula*, 1975, [1968], Dakar, IFAN. p.18

Bergez (Daniel), 1999, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod,

Bouabré (Bruly), « Lorsque je ne serai plus de ce monde, ils diront qu'ils ne savaient pas… », Interview réalisée par Cheickna D. Salif et Mimi Errol (2007), Jeudi 30 janvier 2014, Disponible sur ‹https://www.fratmat.info/article/63297/Culture/bruly-bouabre-lorsque-je-ne-serai-plus-de-ce-monde-ils-diront-quils-ne-savaient-pas›

Cabral (Maria de Jesus), Lungo (Andrea Del), Schuerewegen (Franc) (Dir.), *Exotopies de Barthes. Carnets*, Revue électronique d'études françaises, IIe série, numéro 6 spécial, Association Portugaise d'Études Françaises, Janvier 2016, Disponible sur ‹https://www.journals.openedition.org/carnets/572?lang=pt›

Compagnon (Antoine), 1998, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil,

Dampha (Lang Fafa), 2013, *Afrique subsaharienne. Mémoire, histoire et réparation*, Paris, Editions L'Harmattan,

Ferrero (Claude), *Tous les secrets de Lyon et de ses environs*, Ouest-France, 2016

Finet (Hélène), Desvois (Francis) (Dir.), 2014, *Chili 1973-2013. Mémoires ouvertes*, Paris, L'Harmattan,

Friedrich (Hugo), 1999, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le Livre de Poche,

Harté (Marie Ines), « Redignification » in Revue *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, Numéro 118, Septembre 2014, Disponible sur ‹http://temoigner.revues.org/1277›

Honneth (Axel), 2010, *La société du mépris. Vers une nouvelle Théorie critique*, Paris, Éditions La Découverte,

Joutard (Philippe), 2013, *Histoire et mémoire, conflits et alliances*, Paris, La Découverte,

Kipré (Alex), « Le Tohourou entre mutation et renaissance », 24 octobre 2016, Disponible sur ‹https://www.fratmat.info/article/73399/Culture/musique-le-tohourou-entre-mutation-et-renaissance›

Martin (Robert), 1989, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF,

Miampika (Landry-Wilfried), « L'élan poétique aujourd'hui » in *Africultures* n°24 : *Que peut la poésie aujourd'hui ?*, Décembre 1999, Disponible sur ‹https://africultures.com/lelan-poetique-aujourdhui-1157/›

Patrimoine Ivoire, *Tohourou Digbapiah. Au commencement était le Tohourou 1*, 04/09/2017, Disponible sur ‹https://youtu.be/7wF8bTKC7QQ?feature=shared›

Patrimoine Ivoire, *Tohourou Zah. Au commencement était le Tohourou 2*, 31/08/2017, Disponible sur ‹https://youtu.be/4AKRVUmqLiU?feature=shared›

Person (Yves), 1975, *Samory. Une révolution dyula*. Dakar, IFAN,

RTI, *Magazine Culture du JT 20H*. « Chansonnier bété : quelle valeur culturelle ? », 27 octobre 2018, Disponible sur ‹https://youtu.be/6QgR7UMcbns?feature=shared›

Sanna (Maria Eleonora) et Varikas (Eleni), *Cahiers du Genre. Genre, modernité et 'colonialité' du pouvoir : penser ensemble des subalternités dissonantes,* n°50, 2011, Disponible sur ‹https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2011-1-page-5.htm›, pp. 5-15

Schuerewegen (Franc), *Revue Carnets. Exotopies de Barthes*, Numéro 6, Janvier 2016

Todorov (Tzvetan), 1991, *Les Morales de l'histoire*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle,

Turco (Angelo), « Sémantiques de la violence : territoire, guerre et pouvoir en Afrique mandingue », *Cahiers de géographie du Québec*, Volume 51, Numéro 144, Décembre 2007, Disponible sur ‹https://doi.org/10.7202/017621ar›, pp. 307-332

Zahan (Dominique), 1980, *Religion, spiritualité et pensée africaines*, Paris, Payot,