

# SYSTÈMES PARALLÉLIQUES ET LE “RYTHME BONDISSANT” : UNE APPROCHE POÉTIQUE DE LABYRINTHS WITH PATH OF THUNDER

**Klohinwélé KONÉ**

Université Félix Houphouët-Boigny  
Kone.klohinwele86@ufhb.edu.ci

**Kouadio Guillaume YAO**

Université Félix Houphouët-Boigny  
guillaumek40@gmail.com

## Résumé :

*L'une des formes de l'art verbal africain est caractérisée par les « systèmes paralléliques ». Ils se révèlent par un langage contigu et rappellent la correspondance. C'est à partir du trait connexe que le rythme se fait. Si le rythme européen repose sur le mètre, notamment les formes fixes, le rythme africain s'identifie à une « démétrification textuelle ». Ici, le rythme ne se mesure ni ne se compte. Cependant, il se profile dans une dialectique entre constantes et variantes. De cette dialectique naît la répétition qui est un procédé de l'oralité. En tant que procédés de correspondances, les systèmes paralléliques ne constituent pas exclusivement des motifs superflus. Ils sont également des mécanismes d'expression verbale artistique qui permettent de transcrire le langage poétique d'une manière à ne pas trop s'éloigner de la parole quotidienne. Le rythme chez Christopher Okigbo n'est pas linéaire. Il est mouvant et dynamique. Parce qu'Okigbo est un poète postcolonial, son écriture est différente et diverse – nourrie à plusieurs mamelles : européenne, africaine, arabe et américaine. Pour y arriver, nous avons recouru à deux figures de style notamment le parallélisme et la répétition suggérés par Marcel Jousse (1974) et Milman Parry (1996). Grâce à ces langages figurés, nous avons mis en évidence à la fois les correspondances lexicales, synonymiques, sémantiques, et par la même occasion, révélé le rythme qui naît des tensions et des contrastes dans le poème. Dans notre étude, nous avons analysé d'abord, Christopher Okigbo dans la poésie africaine : histoire d'une esthétique ambivalente ; ensuite, la poésie du rythme et le trait interstitiel : oralité et modernité chez Okigbo. À juste titre, notre étude porte sur le recueil de poèmes Labyrinths with Path of Thunder (1971) de Christopher Okigbo.*

**Mots clés :** Parallèle ; rythme ; oralité ; poétique, répétition.

## **Abstract :**

*One of the patterns of African verbal art is determined by “parallel systems”. They reveal themselves through analogical language and recall correspondence. It is from the connected line that the rhythm is made. If European rhythm is based on meter, particularly fixed forms, African rhythm is identified with a “textual demettrification”. Here, rhythm cannot be measured or counted. However, it emerges in a dialectic relationship between constants and its variables. From this dialectic relationship arises repetition which is a process of orality. As techniques of correspondence, parallel systems do not exclusively have redundant patterns. They are also devices of artistic verbal expression, which make it possible to transcribe poetic language in a way that does not stray too far from everyday speech. The rhythm in Christopher Okigbo’s poems is not straight. It is shifting and dynamic. Because Okigbo is a postcolonial poet, his writing is complex and rich nourished from several breasts: European, African, Arab and American. To achieve this, we used two figures of speech, notably parallelism and repetition suggested by Marcel Jousse (1974) and Milman Parry (1996). Thanks to these figurative languages, we have highlighted the lexical, synonymous and semantic correspondences, and at the same time, revealed the rhythm, which arises from the tensions and contrasts in the poem. In our study, we have analysed, firstly, Christopher Okigbo in African poetry: the history of an ambivalent aesthetics; secondly, the poetry of rhythm and the interstitial trait: orality and modernity in Okigbo’s work. Appropriately, our study focuses on Christopher Okigbo’s collection of poems *Labyrinths with Path of Thunder* (1971).*

**Key words:** Parallel; rhythm; orality; poetics, repetition.

## **Introduction**

Les « systèmes paralléliques » apparaissent aussi bien dans la littérature orale qu’écrite. Fondamentalement, ils sont un moyen mnémotechnique pour retenir les vers ou les lignes de poèmes ou de récits. En tant qu’aide-mémoire, ils aident l’artiste ou l’écrivain à remplir une fonction poétique, et partant, à générer du rythme à partir des correspondances et des échos. Ces

correspondances, rimes internes ou finales, répétitions syntaxiques, synonymiques, lexicales, homophoniques rendent le texte poétique musical. Le rythme sourd de la musicalité produite. Si le rythme occidental est fondé sur le mètre, le rythme africain, quant à lui, n'est pas métrique. Il est plutôt engendré par la régularité. C'est au regard de la norme métrique européenne que les pièces musicales et les productions verbales africaines ont longtemps été considérées comme folkloriques induisant ainsi que la régularité rythmique en Afrique n'est pas la même en Europe. Ainsi, en Afrique, ce qui fonde le rythme, selon Mveng (1974, p.38), c'est cette dialectique entre constantes et variantes qu'il nomme autrement « rythme profond » et « rythme immédiat ». Dans le principe du rythme africain que Mveng qualifie de dialectique, la valeur et la qualité tiennent dans la capacité du poète à démultiplier les variantes sans perdre de vue le noyau fondateur. Manley Hopkins, quant à lui, parle de 'sprung rhythm' (rythme bondissant) qui redonne à la poésie « son âme et son essence véritables », rendant le vers « emphatique » « plus brillant », (Stephen Prickett, 1986, p.120), tout en le situant au-delà de la parole quotidienne. Le parallélisme permet de construire le poème sur des structures grammaticales identiques. Ces constructions vont de l'ordre du lexique, de la sémantique, la syntaxe, la synthèse, l'antithèse. Il repose donc sur une disposition binaire. À cet égard, Marcel Jousse soutient que « si l'homme s'exprime dans des symétries, c'est parce qu'il a deux côtés symétriques » (2014, p.40). Pascal É. Fobah (2012, p.206) postule que le parallélisme se profile par des juxtapositions de mots ou de groupes de phrases qui se répondent en écho. À cet effet, Lowth a identifié trois types fondamentaux de parallélisme « synonyme, antithétique et synthétique » (Lucas, 2003, pp.67-68, notre traduction). McQuilkin qualifie ces types de parallélisme de « pensées semblables, pensées contrastantes et pensées supplémentaires » (1992, p.205, notre traduction). Le parallélisme sert alors à

établir un lien entre des groupes de mots qui n'ont pas toujours de similarité.

En tant qu'outils de correspondances, les systèmes paralléliques ne constituent pas exclusivement des motifs superflus dans les textes poétiques. Ils sont également des mécanismes d'expression verbale artistique qui permettent de transcrire le langage poétique d'une manière à ne pas trop s'éloigner de la parole quotidienne.

Par poésie, on ne parle pas de poésie écrite mais parole psalmodiée, rythmée à effet mélodique et mnémotechnique si présente dans la parole orale. Il se trouve que l'on parle spontanément, sans avoir été corrompu par la culture de l'écriture ; on parle de façon mélodiée, rythmée en suivant les lois anthropologiques de la parole vivante qui n'a que la mémoire comme ressource. Marcel Jousse, dans cette perspective, postule que « les schèmes rythmiques oraux avec leurs balancements parallèles et leurs éléments internes, sont jaillis spontanément de l'organisme. Ils vont donc dans le sens des lois profondes du composé humain » (1974, p.266). Ainsi, l'on comprend que la répétition est interne à l'expression quotidienne des peuples. Elle n'est donc pas qu'un simple ornement verbal.

En outre, pour ce qui est de Christopher Okigbo, Chukwuma Azuonye souligne qu'il y a dans sa poésie des « motifs intratextuels ou intertextuels de répétition, de parallélisme ou de diction » (2007, p.12, notre traduction).

Pour ce faire, nous ferons recours à deux figures de style notamment le *parallélisme* et la *répétition* suggérés par Marcel Jousse (1974) et Milman Parry (1996). Au regard de ces deux approches stylistiques, nous mettrons en évidence à la fois les correspondances lexicales, synonymiques, sémantiques, et par la même occasion, révélerons le rythme qui naît des tensions et des contrastes dans le poème.

Dans notre analyse, nous situerons l'œuvre d'Okigbo dans l'histoire générale de la poésie africaine, c'est-à-dire la génération historique et esthétique à laquelle il appartient. Puis, nous analyserons les figures structurales de ces compositions dont notamment la structure rythmique. Ensuite, nous étudierons quelques éléments esthétiques et leurs effets. Cette étude portera sur le recueil de poèmes *Labyrinths with Path of Thunder* (1971).

## **I- Christopher Okigbo dans la poésie africaine : histoire d'une esthétique ambivalente**

L'écriture africaine, en général, et la poésie africaine, en particulier, a un triple héritage : précolonial, colonial et postcolonial. Ce patrimoine tripartite est une ressource riche en termes d'imagination et de création pour les écrivains africains notamment postcoloniaux.

### **1. Avant Christopher Okigbo**

La littérature africaine peut être divisée dans trois grandes périodes. La première est précoloniale. À cette période, la littérature était orale, c'est-à-dire, les œuvres artistiques verbales étaient produites oralement. Elles étaient transmises de « bouche à oreille » (Isidore Okpewho, 1992, p.164). Elle implique toute production artistique verbale traditionnelle à savoir la poésie de louange, les contes, récits, légendes, mythes, prières, invites, berceuses, salutations, rites funéraires, élégies, etc. Les artistes traditionnels sont en particulier les bardes, ménestrels et griots. Cette première génération d'écrivains qui avait pour mentors des agents ou artistes de l'administration coloniale qui les sponsorisaient, les corrigeaient, les éditaient et faisaient leur promotion fut comme un phénomène précurseur d'une littérature plus affirmée et plus innovante. Parmi cette première

génération de poètes, l'on peut citer « Denis Osadebe, Nnamdi Azikiwe, qui ont été appelés ainsi parce qu'ils représentent le premier groupe de poètes en Afrique et au Nigeria en particulier » (Christian C. Chukwueloka, 2019, p.196, notre traduction). Cette littérature véritablement africaine autant par sa thématique que par son esthétique assumées a fait un tel ombrage aux premières tentatives de la "littérature de tutelle" que la critique en est venue à faire de cette génération la première génération de la littérature moderne africaine. (K.E. Senanu & T. Vincent, 1976 ; Jahn Janheinz, 1958). Elle sera initiatrice d'un mouvement littéraire qui assumera un héritage esthétique et un discours politique de revendication de soi, de son histoire, de sa personnalité tant culturelle que politique.

Aucun écrivain africain des générations subséquentes ne peut avoir l'impact de cette histoire et de ce mouvement esthétique et politique qu'est la Négritude. On s'est engagé en littérature soit en poursuivant le combat des devanciers de la Négritude ou tout autre mouvement similaire, soit pour en contester le discours : Christopher Okigbo est de toute évidence, un écrivain de la deuxième génération, c'est-à-dire de l'ère postcoloniale qui initie de nouveaux paradigmes discursifs et esthétiques.

La troisième période est dite 'postcoloniale' parce qu'elle s'inscrit dans l'après-colonisation, l'après-indépendance. Cette période est plus décisive pour les écrivains africains dans la mesure où ils prennent une posture de résistance dans laquelle ils affirment leur réelle identité – celle morcelée, rompue par l'expérience coloniale.

## **2. Okigbo et la poésie postcoloniale : une poésie novatrice**

Dans "Imagery and Symbolism in the Poetry of Christopher Okigbo", Christian C. Chukwueloka observe qu' « après la première génération, est venue la deuxième génération et un fait distinctif sur la deuxième génération de poètes est qu'ils sont des

poètes de formation universitaire. Christopher Okigbo est l'un d'entre eux. » (2019, p.196, notre traduction).

Christopher Okigbo est tout d'abord un poète moderne en ce sens qu'il navigue entre diverses cultures : africaine (igbo), européenne (anglaise, française), arabe (sumérienne), américaine, etc. Son écriture est la résultante d'un mélange de styles, d'œuvres d'auteurs classiques, modernes africains et européens. Christiane Fioupou le nomme « poète-tisserin » (2020, p.33).

Au-delà de l'engagement aux valeurs de sa race, de son pays et de son ethnie, les écrivains de la deuxième génération brisent les frontières de la race et de la nation pour dire le « moi » du poète, ses joies, peines et angoisses. Cette ambivalence est au cœur de la personnalité et de l'esthétique du poète nigérian.

Dubem Okafor perçoit le symbolisme de la mutation chez Okigbo qu'il assimile à un *Obanje* ou *Abiku* « un être réincarné qui répète indéfiniment le cycle naissance-mort » (1998, p.142, notre traduction). Le cycle répétitif de la naissance-mort qui est un motif marquant de la culture igbo anime le riche symbolisme de la poésie d'Okigbo.

Pour Okigbo, la poésie doit dépasser le caractère contemplatif, superficiel, conjectural et hypothétique. C'est en cela que le poète africain, postcolonial, conquiert tout l'univers de la création comme observé dans *Distances III*:

On the stones steps on the marble  
beyond the balcony  
prophets martyrs lunatics  
like the long stride of the evening

At the clearing dantini  
in the garden dillettanti ;  
vendors princes *negritude*  
politicians in the tall wood...  
(1971, p.56)

Ces nouvelles postures sont une conséquence d'une éducation à la fois traditionnelle et moderne. Ces écrivains ont été à l'école coloniale puis dans des centres universitaires où ils se sont familiarisés avec des écrivains d'autres aires culturelles qui façonnent leur personnalité ambivalente. Okigbo est l'une de cette génération nourrie à la double mamelle de l'acculturation et de l'ouverture.

L'évocation du terme « négritude » dans le poème ci-dessus révèle le caractère subversif que le poète nigérian porte sur le concept. En effet, les termes “dantini”, “dilletanti” et “negritude” (vers 5, 6 et 7) rappellent une activité fantaisiste dont l'objet repose sur le plaisir et les pulsions de celui ou celle qui les pratique. Comme illustration, le vers 7 « vendors princes negritude » est une construction sans forme verbale. Elle est, de plus, une structure agrammaticale visant à créer une forme poétique qui reflète l'imaginaire postcolonial à savoir l'historicité et le vécu des sociétés postcoloniales. À juste titre, Robert Fraser atteste qu'à l'instar de tous les potentiels aspirants, Okigbo « dont le chemin consiste à monter des marches en pierre, à traverser un balcon habité par des maniaques et des inspirés, jusqu'à une clairière où, leur barrant la route, il rencontre les termes évoqués aux vers 6 & 7 “dilletanti ; / vendors princes *negritude*”... » (1986, p.128) qui l'empêchent de s'émanciper.

En plus d'un symbolisme qu'il emprunte à la culture igbo tout en restant ouvert à une esthétique proche de nombre de poètes occidentaux comme A. Ginsberg, Shakespeare, S. Mallarmé, G. Hopkins, etc, la poésie d'Okigbo a une marque distinctive qui est le rythme.

## II- La poésie du rythme chez Okigbo

Le rythme est un élément catalyseur dans la pratique artistique



poétique africaine. Or, la définition du rythme dans la poésie africaine semble ambiguë en ce sens que le rythme africain s'inscrit dans une "démétrification textuelle" (P. É. Fobah, 2012, p.199) – c'est-à-dire qu'il ne se mesure ni ne se compte. Par conséquent, « il s'inscrit dans la dialectique des mouvements alternatifs entre temps long et temps court » (P. É. Fobah, 2012, p.203). Si le rythme africain ne peut pas être situé dans les conceptions platoniciennes ou pythagoriciennes, il peut relever de la vision héraclitéenne pour son « mouvement et son imprédictibilité ». Le rythme est créé et soutenu par un système parallélique qui, tout en déstructurant la métrification usuelle, la linéarité et la rigidité des formes, fait jaillir un rythme singulier.

## 1. Le système parallélique

Il existe différentes formes de parallélisme qui expriment les objectifs et les contraintes du poète. Parmi les types de parallélisme auxquels a recouru le poète nigérian, le plus récurrent est le chiasme ou le parallélisme lexical.

### *1.1 Parallélisme lexical*

Le parallélisme lexical est issu du trésor de la tradition orale. Il consiste en la « transposition ou croisement entre lignes adjacentes, d'unités de discours identiques (lexiques), dans ce cas, mots identiques » (Okpewho, 1992, p.79, notre traduction). Son but est de générer un effet musical, et par conséquent, une rythmique au texte. Ce rythme est créé par des vers courts qui reprennent en début de vers la même phrase avec des variations seulement à la fois des vers. À cela il faut ajouter la même longueur des vers :

**Sha/dow/ of/ rain/ o/ver** sun/beaten/ beach/, (10 syllabes)

**Sha/dow/ of/ rain/ o/ver** man/ with/ wo/man. (10 syllabes)  
(Okigbo, 1971, p.10)

Les deux vers comportent le même nombre syllabique, à savoir dix (10) syllabes à chaque ligne. Ils débutent également par la même expression “shadow of rain over” (vers 1 & 2). Les fins des deux vers n’ont certes pas les mêmes syntagmes, mais, elles présentent une longueur identique. Grâce à leur disposition parallélique et leur longueur identique, l’écho qui en sourd atteste du rythme interne au texte. Ce type de construction parallélique est considéré comme étant le premier niveau de *parallélisme* que Rumsey nomme “micro-parallélisme”, c’est-à-dire « une répétition partielle de vers à vers établit des cadres syntagmatiques au sein desquels il y a, au même emplacement, un contraste paradigmatique » (2001, p.207, notre traduction). Par ailleurs, les images évoquées sont prises dans le terroir du poète. Ces vers sont une translittération de la langue vernaculaire (igbo). L’image d’un « homme sur la femme » (vers 1) fait appel à la fécondation et la « pluie sur la plage ensoleillée » (vers 2) suggère la fertilité. La musicalité est acquise par cette alternance du même repris en début avec le nouveau. Outre le parallélisme lexical, il y a également le parallélisme sémantique qui parcourt le discours africain comme un élément rythmique.

### ***1.2 Parallélisme sémantique***

Quand le changement ne s’opère pas au niveau de l’emplacement des mots et qu’il agit sur les sens ou les significations qui lui sont attribués, l’on parle alors de « parallélisme sémantique » (Okpewho, 1992, p.79). Ce procédé rhétorique est plus prégnant dans la pratique des chants que dans les récits. Cependant, la poésie s’en sert comme un moyen de diversifier son langage et de produire à partir du contraste un sens non contradictoire, mais dense, capable de renverser l’ordre des lignes poétiques conventionnelles pour engendrer un rythme singulier. Christopher Okigbo emploie de manière récurrente le

parallélisme sémantique comme on peut l'observer dans le poème *Lustra* :

Here is a new laid egg (6 syllabes)

Here a white hen at midterm. (7 syllabes)

(Okigbo, 1971, p.14)

Face à la perte de ses références cardinales et sûres au détriment d'autres messies venues d'ailleurs, le poète espère à une résurrection des valeurs ancestrales. Il y a ici une promesse de vie, une naissance salvatrice suggérée par la présence de la « poule blanche » (vers 2) dans un pays ravagé par des dieux étrangers. Le changement n'affecte pas ici l'ordre des mots. Il déplace plutôt le sens du poème de sorte que le syntagme "a new laid egg" (4 syllabes) recoupe avec "white hen at midterm" (5 syllabes). Quoique les deux lignes n'aient pas les mêmes lexies, elles portent la même charge significative. En effet, « un œuf à peine pondu » et « une poule blanche à mi-terme » occupent le même ordre paradigmatique, et partant, le même sens symbolique. Au-delà du parallélisme, outil de l'art oral qui s'accommode du discours poétique, la répétition apparaît également comme moyen d'expression artistique et rythmique.

## 2. La répétition et le rythme

La répétition est une des figures marquantes de la littérature, en général, et africaine, en particulier. Elle se manifeste dans des retours périodiques ou épisodiques. Elle peut être lexicale, sémantique, morphologique, structurale, syntaxique ou grammaticale. Le retour d'une même racine ou d'un groupe de mots en est un moyen favori en vue d'un effet d'insistance. La répétition tout en réitérant une image ou une idée crée le rythme.

L'un des composants favoris qui aide à accomplir le rythme dans la poésie africaine est le « nom ». Les noms sont,

de fait, des « unités linguistiques » qui portent des « charges symboliques » en ce sens que le « symbole est un véritable projet de la poésie africaine » ayant la « fonction cathartique mais aussi et surtout les fonctions didactique et éthique du discours » (Gounougo, 2020, p.418). La nomination se présente sous une forme de procédé itératif dans la parole poétique africaine, et en même temps, joue un rôle rythmique suivant la formule de Senghor, « il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le sens sous le signe. Car tout est signe et sens en même temps pour les Négro-Africains » (1990, p.164). La nomination est prégnante dans l'œuvre de Christopher Okigbo. Le poème ci-après évoque la manière dont la nomination fait surgir le sens en le rythmant :

The mythmaker accompanies us (*the Egret had come and gone*)  
 Okigbo accompanies us the oracle enkindles us  
 The Hornbill is there again (*the Hornbill has had a bath*)  
 Okigbo accompanies us the rattles enlighten us –  
 (Okigbo, 1971, p.69)

Ils sont dans la pure tradition des noms multiples de celui à qui l'on rend ses hommages. Un homme n'a pas qu'un nom dans ce contexte. Il y a le nom des péripéties de sa naissance, de ses origines, de ses exploits personnels et des attributs que la nature lui a donné : devin, poète, prêtre, prophète, etc. Il y a un motif répétitif dans le poème ci-dessus. Il s'agit d'« Okigbo » (vers 2 et 4) qui fonctionne en tant qu'un mot-symbole. Le nom « Okigbo » est disséminé dans les substantifs 'the mythmaker' (faiseur de mythes), 'the Egret' (l'Aigrette), 'the oracle' (l'oracle), 'the Hornbill' (le Calao). Il varie d'un nom à un autre créant un noyau rythmique qui est également un noyau symbolique. Le changement de l'identité du poète d'une ligne à une autre suggère une atmosphère mystérieuse. Le poète est

porteur de fonctions diverses. Il est d'abord « faiseur de mythes qui nous accompagne » ; ensuite, (l'Aigrette), puis « l'oracle » et le « Calao ». Toutes ces nominations assurent une fonction symbolique que le poète-protagoniste incarne. La variation des noms crée un rythme particulier. Elle engendre aussi une fonction symbolique dans la mesure où chaque mot comporte une valeur expressive.

La répétition peut paraître éprouvante ou monotone dans l'activité poétique écrite. Cet effet est ressenti surtout dans le texte écrit. Tout en rompant la dynamique narrative du récit, elle crée le suspens tout en montrant de l'esthétique. Ainsi, si les premiers érudits dans les cultures de l'écriture s'en passaient en vue d'obtenir des récits avec moins de reprises de mots ou d'expressions, Okpewho (1992, p.71) rappelle que les premiers collectionneurs et éditeurs des chants et contes populaires faisaient une grave entorse à la poésie traditionnelle en supprimant la « répétition fastidieuse » dans des expressions ou des extraits entiers. La suppression des occurrences de mots ou passages identiques dans un texte peut en diluer ou détruire l'état poétique d'un poème.

Le caractère oral est suggéré par la densité du discours qui, partant, génère un rythme particulier au texte. Les différents procès répétitifs impliquent aussi « un sens d'urgence, d'éclat, ou un certain sentiment musical qui conduit à une touche d'efficacité au passage » (Okpewho, 1992, p. 72, notre traduction). La répétition ne couvre pas uniquement des mots ou expressions, elle peut être également basée sur des formules. En d'autres mots, elle peut répéter une formule qui devient le motif rythmique du texte comme dans *Distances* de *Labyrinths* :

*IN THE scattered line of pilgrims*  
bound for shibboleth  
in my hand the crucifix

the torn branch the censer

*IN THE scattered line of pilgrims*

from Dan Beersheeba

(Okigbo, 1971, p.56)

La disposition des lignes est singulière dans le poème ci-dessus. Le premier vers se présente comme un titre sous lequel s'alignent un nombre de vers courts (de quelques deux ou trois mots) approximativement le même nombre de syllabes plus la reprise du même vers titre et une variation de vers donnant ainsi un refrain et des couplets. Les vers 1 & 5, "IN THE scattered line of pilgrims" se présentent comme une formule qui lie le texte intégralement. En effet, la reprise du vers institue un procédé formulaire qui englobe le sens total du poème ; ce qui génère un effet musical, donc, rythmique. Dans l'art performatif, la répétition possède une valeur musicale en ce sens qu'à force de répétitions, l'auditoire devient familier aux mêmes mots, expressions et formules.

La formule ne concerne pas uniquement les récits oraux, mais aussi bien la poésie orale qu'écrite. Elle englobe tout le récit ou le poème en lui attribuant un ensemble rythmique grâce à la prise en compte non des mots ou expressions isolés, mais, de l'ensemble du texte comme une expression formulaire – poétique. Selon Parry, la *formule* peut être définie sous sept angles<sup>1</sup>.

La répétition est un investissement des ressources orales dans l'activité poétique, à travers les occurrences, redites, excès de mots, de syntagmes ou d'expressions soit simples ou à prépositions. Les échos qui traversent la poésie, qu'ils soient nominaux, verbaux, épithètes, ou qu'ils s'étendent sur l'ensemble de la phrase, décrivent un « ensemble rythmique »,

---

<sup>1</sup> Cf. Merrit Sale, "In Defense of Milman Parry : Renewing the Oral Theory" (1996, pp.380-382)

une régularité non au niveau des lettres mais au niveau du rythme par l'insistance et les retours de toute forme. Le poème *Elegy for Slit-drum* présente une formule exacte au niveau de la longueur. Quoique les termes finaux ne soient pas identiques, ils portent le même sens poétique :

The mythmaker accompanies us  
The rattles are here with us

Condolences from our split-tongue of the slit drum condolences

One tongue full of fire (5 syllables)  
One tongue full of stone – (5 syllables)  
(Okigbo, 1971, p.68)

Le poème offre une formule *a b*. De fait, il comporte le même nombre syllabique et la même syntaxe. La différence apparaît au niveau des derniers termes à savoir “fire” et “stone”. Sémantiquement, ces deux termes peuvent renvoyer à la puissance du verbe, le *nommo*, force vitale et créatrice, “full of fire” (vers 4), puis, à la surdité de la langue, “full of stone” (vers 5) lors des moments funéraires. Ils portent la même charge poétique. Leur sens ne réside pas dans une définition de premier degré ; il se trouve plutôt dans la formule employée par le poète. La formule est fondée sur une construction régulière. Cette régularité s'exprime par le nombre exact de syllabes et de lignes présentant une brièveté et une similarité des mots. La brièveté et la ressemblance ici sont des répétitions paralléliques. Elles fécondent le rythme à partir de l'entreprise du poète. En outre, une autre formule de parallélisme se présente sous forme binaire :

The panther has delivered a hare (9 syllables)      a – b  
The hare is beginning to leap (8 syllables)        b – c

(Okigbo, 1971, p.68)

c– d

Le poème ci-dessus possède la même disposition formulaire que celui que nous venons de voir. Sa formule *a b* évoque la forme bimembre du discours africain. Elle permet de réactualiser la technique de l’art oral, celle qui consiste à prolonger la parole en reprenant le dernier terme du vers pour écrire le vers suivant créant ainsi un rythme non linéaire, mais une cadence rebondissante, presque anaphorique. Le poème suivant est l’expression d’une parole qui est certes parallélique, mais continue, un enchaînement de lignes générant un rythme singulier :

The elephant ravages the jungle (10 syllables)  
The jungle is peopled with snakes (8 syllables)  
The snake says to the squirrel (7 syllables)  
I will swallow you / [...] (5 syllables)  
(Okigbo, 1971, p.70)

Ce poème illustre bien la parole poétique africaine parce qu’il reprend à chaque début de ligne le dernier mot de la ligne précédente. Cet acte poétique relève d’une pratique artistique usitée tant dans l’écriture poétique qu’orale. Après tout, même le texte poétique a vocation première à être lu à haute voix et donc procède de l’oralité. Il aide à rythmer le poème sous un angle parallèle avec une formule *ab bc*. Cette forme d’écriture particulière génère une esthétique propre au poète nigérian.

### III- L’esthétique d’Okigbo

Christopher Okigbo est un poète dont le style relève d’une pluralité de ressources culturelles, littéraires et artistiques. Son écriture poétique n’est pas la reprise machinale et non inspirée d’œuvres déjà écrites.



## 1. Tradition & modernité : les deux mamelles d'une théorie esthétique

La poésie de Christopher Okigbo est nourrie principalement de deux sources : les traditions poétiques de sa culture ancestrale et de ses lectures de la poésie occidentale. Cette double appartenance socio-culturelle, littéraire et artistique fait du poète nigérian un écrivain moderne dans la mesure où il brasse deux cultures diverses pour transcrire son imaginaire poétique.

Cette inscription de l'univers européen dans celui des africains s'étend aussi aux mythes. En effet, la rencontre des deux civilisations, européenne et africaine, a généré une forme de culture hybride de sorte que l'écrivain africain, même quand il décide d'écrire dans une langue comme l'anglais, ne peut se passer de son patrimoine oral ancestral. Le vers suivant évoque un récit lointain comme dans la formule introductive du conteur négro-africain. Okigbo écrit :

It was an evening without flesh or skeleton;  
 an evening with no silver bells to its tale;  
 without lanterns, an evening without buntings;  
 and it was an evening without age or **memory** –  
 (Okigbo, 1971, p.54)

Le dernier vers est ancré dans la temporalité du mythe. Il rappelle le début du conte africain « il était une fois ou il y a longtemps, très longtemps »<sup>2</sup>. Une traduction possible donne ceci « et c'était une soirée sans âge ni mémoire ». Or, la « soirée sans âge ni mémoire » ne peut que signaler le temps des récits reculés, les temps sombres de la mythologie. Le poète

---

<sup>2</sup> En règle générale, les conteurs en Afrique emploient l'expression « il était une fois... il y a longtemps, très longtemps ». Cette expression évoque un moment éculé, millénaire ou mythique qui annonce des événements qui ne s'inscrivent pas dans la réalité mais dans l'imagination et la fiction.

ressuscite, par-là, le temps des récits premiers en leur donnant une possibilité d'être racontés non pas dans une forme européenne mais dans un style rappelant l'art verbal africain.

## 2. Les artifices de l'oralité

Christopher Okigbo, quoiqu'il ait emprunté divers styles d'écriture d'auteurs du monde, est avant tout un écrivain africain. Cette identification à la terre africaine s'observe dans le choix et la disposition de ses lignes poétiques. L'écriture du poète nigérian a un ancrage traditionnel, purement oral. À partir des techniques orales, le poète renoue avec sa terre d'origine, et par-là, lie deux traditions différentes, l'écrit et l'oral, qui ne s'opposent pas mais se complètent.

Le caractère parallélique de la répétition présente la parole africaine comme un discours concis et dense. Les principes de la dualité et de l'entre-dévorement replacent la parole africaine dans sa vraie nature, celle de la précision et de l'efficacité. Le poème suivant illustre cette réalité de la parole africaine inscrite dans le discours poétique :

SILENT FACES at crossroads:  
festivity in black ...

Faces of black like long black  
column of ants,

behind the bell tower,  
into the hot garden  
where all roads meet:  
festivity in black ...  
(Okigbo, 1971, p.5)

La répétition est signalée fortement dans le poème ci-dessus. Les groupes de mots ‘SILENT FACES’ (vers 1) et ‘Faces of black...’ (vers 3), puis ‘festivity in black’ (vers 2 et 8) présentent une structure parallélique. Il n’y a pas de connecteurs logiques dans le poème encore moins de verbe pour lier les lignes. Sauf à l’avant dernier vers où le verbe ‘meet’ « rencontrer » termine le poème. Comme si en l’absence des liens logiques, le verbe « rencontrer » tentait de lier toutes les lignes du poème en un bloc créant non seulement un seul poème mais aussi un rythme particulier. Cette technique est purement orale en ce sens qu’elle ne s’aligne pas sur les normes de l’écriture poétique classique. Elle rejette les dispositions et contraintes de l’écriture poétique européenne. Puis, elle révèle l’un des aspects de la parole africaine le plus utilitaire et efficace : la concision et la brièveté. Cet aspect précieux se déploie parfois dans l’absence de verbe(s) ou dans la précision et la densité des lignes du texte poétique.

## Conclusion

À travers cette étude, les systèmes paralléliques se sont déployés à travers des outils répétitifs et utilitaires au discours poétique. Des contrastes nés des correspondances lexicales, synonymiques ou sémantiques ont révélé que la poésie africaine est une parole qui se présente sous forme de textes écrits suivants des traits musicaux. Les retours itératifs et les résonances échoïques ne circulent pas dans le poème comme un simple embellissement mais plutôt comme une façon de varier le ton du texte, de le rendre musical, efficace et utilitaire. Cela génère au poème du rythme. Et le rythme, dans la poésie africaine, ne se mesure ni ne se compte. Il déstabilise le mètre européen afin d’asseoir un rythme qui suit le pouls d’une parole psalmodiée ou mélodique. Il est, par ailleurs, ce que nous voyons et sentons dans les pas de danse, les battements de main, les roulements de

tambour et surtout l'harmonie entre les gestes et les mouvements humains et naturels. Nous avons pu le constater, le rythme chez Christopher Okigbo est dynamique. Le dynamisme chez l'écrivain nigérian est révélé par la richesse et la complexité de son écriture poétique – allaitée à divers auteurs et sources. Dans notre analyse, nous nous sommes servi de deux langages figurés : le parallélisme et la répétition selon les travaux de Marcel Jousse et Milman Parry pour traduire l'essence et l'âme véritables du poète. Nous avons, par-là, étudié d'abord Christopher dans la poésie africaine : histoire d'une esthétique ambivalente ; puis, la poésie du rythme et la question de l'interstice notamment l'expression de l'oralité et de la modernité chez Okigbo. Ce travail a porté sur le recueil de poèmes *Labyrinths with Path of Thunder* (1971) et a permis de souligner le trait ambivalent, l'esthétique novatrice du poète postcolonial nigérian à travers les systèmes parallèles, procédés rythmiques, qui circulent tant dans la poésie africaine orale qu'écrite.

## Bibliographie

Azuonye Chukwuma. (2007). Christopher Okigbo at Work: Towards a Pilot Study and Critical Edition of His Previously Unpublished Poems, 1957-1967. *Africana Studies Faculty Publication*. University of Massachusetts Boston, vol.1, n°1, p. 1-49

<https://scholarworks.umb.edu>

Chukwueloka Christian Chukwuloo. (2019). Imagery and Symbolism in the Poetry of Christopher Okigbo. *ANSU Journal of Language and Literary Studies (AJLLS)*. University Anambra State, vol. 1, no.5, p. 195-202

[https://www.academia.edu/65047208/Imagery\\_and\\_Symbolism\\_in\\_the\\_Poetry\\_of\\_Christopher\\_Okigbo](https://www.academia.edu/65047208/Imagery_and_Symbolism_in_the_Poetry_of_Christopher_Okigbo)

Fioupou Christiane. (2020). *Christopher Okigbo : Labyrinthes, édition bilingue, traduit de l'anglais par Christiane Fioupou. Introduction de Chimamanda Ngozi Adichie traduite de l'anglais (Nigeria) par Mona de Pracontal*. Paris : Gallimard, 224 p.

Fobah Pascal Éblin. (2012). *Introduction à une poétique et une stylistique de la poésie africaine*, préface de Jacques Chevrier. Paris : L'Harmattan, 334 p.

Fraser Robert. (1986). The Achievement of Christopher Okigbo in *West African Poetry: A Critical History*. Cambridge [Cambridgeshire]. New York: Cambridge University Press, p.104-137

<https://doi.org/10.1017/CBO9780511554384.007>

Gounougo Aboubakar (2020). Le rythme dans la poésie africaine : entre monotonie et dynamisme. *Anales de Filología Francesa*. Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire). n° 28, p. 415-432

<https://doi.org/10.6018/analesff.416451>

Jahn Janheinz. (1958). *Muntu, L'homme africain et la culture néo-africaine*. Paris : Seuil. 304 p.

Jousse Marcel. (1974). *L'anthropologie du geste*. France : Gallimard. 1008 p.

Lucas Ernest C. (2003). *Exploring the Old Testament: A Guide to the Psalms and Wisdom Literature*. Downers Grove, Illinois, InterVarsity Press. Exploring the Bible Series. vol. 3, 224 p.

Mcquilkin R. (1992). *Understanding and Applying the Bible*. Chicago, Illinois: Moody Press, 336 p.

Mveng R. P. (1974). *L'art d'Afrique noire : liturgie cosmique et langage religieux*. Yaoundé : éd. Clé. 158 p.

Okafor Dubem. (1998). *The Dance of Death: Nigerian History and Christopher Okigbo's Poetry*. Trenton, New Jersey : Africa Word Press, Inc. 297 p.

Okigbo Christopher. (1971). *Labyrinths with Path of Thunder*. London : Heinemann. 72 p.

Okpewho Isidore. (1992). *African Oral Literature, Backgrounds, Character, and Continuity*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 408 p.

Prickett Stephen. (1986). *Words and the Word: Language, Poetics and Biblical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 305 p.

Sale Merritt. (1996). In Defense of Milman Parry : Renewing the Oral Theory. *Oral Tradition*. vol.11, no.2, p. 374-417

[https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/11ii/14\\_sale.pdf](https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/11ii/14_sale.pdf)

Senghor Léopold Sédar. (1990). *Oeuvre poétique*. Paris: Seuil, 448 p.