
RESEARCH ARTICLE

Stylistics of Abiku, of Mwènè or the Isotopies of Fire and Air in *L'Âme Blessée d'un Éléphant Noir* by Mwènè Gabriel Okoundji

Daté Atavito BARNABÉ-AKAYI¹ and Raphaël YEBOU² ✉

^{1,2}Département des Lettres Modernes, Université d'Abomey-Calavi, BÉNIN

Corresponding Author: Raphaël YEBOU, **E-mail:** marosepanouie@gmail.com

ABSTRACT

The concepts of *Abiku* in Yoruba language and *Mwènè* in Tegu language (Congo Brazzaville) have many significations and use, according to the authors. In *Mwènè* Gabriel Okoundji, their use wins values which put them in an edifying relationship with the four elements of nature. On this basis, *L'Âme blessée d'un éléphant noir* appears as a gnomic work whose four poems seem to symbolize the four fundamental elements of nature that *Abiku* and *Mwènè* are the cruciferous and/or six figures. The poet allegorizes the four cosmic figures (Fire, Air, Water, Earth) and plays with the elliptisation of the two formers. So, it's interesting to know how those various symbols contribute to the elaboration of the six figures. Does the number 6 intervene in the four figures to link together the worlds and to set an homeostasy, an ataraxia? The stylistic analysis borrowed from François Rastier here is applied to numerological and universal myths, to the use of pronouns, and to the punctuation in order to read the Seal of Solomon.

KEYWORDS

Abiku, *Mwènè*, cosmic figures, esoterism, interculturality, stylistics.

ARTICLE INFORMATION

ACCEPTED: 02 September 2022

PUBLISHED: 14 September 2022

DOI: 10.32996/ijllt.2022.5.9.7

1. Introduction

L'étude des poèmes, sans qu'il s'agisse de textes sacrés, rencontre aisément l'herméneutique, car son degré d'autotélicité traduit une ontologie du langage en tant que manifestation de la beauté. Le poème, qu'il porte l'isotopie ésotérique ou non, articule une telle esthétique qu'il serait prétentieux de l'examiner sans se prononcer sur les jeux d'analogie morphosyntaxique, sémantique, rythmique, phonique qui en marquent la composition. Dans cet exercice de style, il apparaît clair que l'analyse mobilise les ressources de la langue et de la culture pour donner sens au texte poétique. On convient donc avec Monique Parent (1975 :43-44), après le plaidoyer de Roman Jakobson (1966 : 220), que l'étude stylistique offre de nombreux moyens efficaces d'investigation pour jauger l'originalité d'un texte surtout lorsqu'il s'agit des textes poétiques : elle établit qu'un poème peut véhiculer plusieurs richesses linguistiques et le stylisticien rehausse ces variances en ayant recours à Jakobson, Benveniste, Riffaterre, Dolezel, Muller,... aux théories interprétatives d'Eco, de Ricoeur ou de Rastier.

Dans cette logique, dès lors qu'on voudrait lire un poète dont la plume se réclame de la poésie initiatique parce qu'il investit des voix sacrales des Anciens dont la parole « privilégie le signe, la métaphore, le symbole et le proverbe qui sous-tendent la valeur de l'énigme (Okoundji, 2009, 45) », il devient intéressant de scruter son poème avec des lunettes propres à lire tels Balpe (1980 : 217-222), Adam (1985 : 214-236) ou Joubert (2015 : 197-205). Le recueil de poèmes, *L'Âme blessée d'un éléphant noir*¹ du franco-congolais Mwènè Gabriel Okoundji réunit les embrayeurs isotopiques qui fondent les quatre actants cosmiques. Le Feu, l'Air, l'Eau

¹ Okoundji, M. G., 2002, *L'Âme blessée d'un éléphant noir*, Paris, William Blake&Co Editions.

Nous ne mentionnerons que le(s) numéro(s) des pages exploitées quand il s'agit de citer, dans la suite de l'article, *L'Âme blessée d'un éléphant noir*.

et la Terre se comprennent comme des forces cosmiques divinisées par les Ancêtres, animistes². Et la manipulation qu'Okoundji en propose reste rituelle en ce sens que l'évocation d'un des éléments fait intervenir, implicitement ou non, les autres dans l'environnement immédiat ; en ce sens que l'évocation de l'initiation, du concept de *Mwènè*, de la célébration des silences, du rituel purificateur et de la maîtrise de la mort procède d'une théophagie, de sorte que le dévoilement opéré par l'arsenal stylistique reste propédeutique. Les codes traditionnels semblent violés et les signes linguistiques voire les signes de ponctuation comme la virgule, opèrent une alchimie due aux caractéristiques cognitives du sénaire.

On se demande alors comment les contraintes prosodiques se sont architecturées pour qu'on ressente une ataraxie du lecteur comme s'il revenait d'une rituelle, d'une initiation, d'une renaissance. On postule que le travail sur l'isotopie de la purification, la présence des quatre éléments cosmiques, les équivalences lexicales, syntaxiques, rythmiques, phoniques ou visuelles, la connexion mystique créée par la valeur de la virgule, concourent au rituel du « *mourir pour renaître* » qu'incarnent *Abiku* et *Mwènè* : ces deux noms ésotériques, quoique l'un vienne du Golfe de Guinée et l'autre des Bassins du Congo, seraient synonymes, interchangeables et interculturels. C'est pourquoi, hormis l'usage de la stylistique empruntée à Rastier qui nous permet de parvenir aux figures sénaires, la numérologie reste un outil approprié pour cerner les poèmes d'Okoundji et le mystère du nombre 6, les nombres tenant une place prépondérante dans la poésie ésotérique car chaque nombre recouvre un symbolisme que la lecture numérologique permet d'interpréter. De plus, « découvrir le secret des nombres signifie (...) pour l'ésotériste accéder au secret des secrets de l'interprétation de toute chose » (Tresoldi, 2012 : 264). De fait, nous partons, d'abord, des définitions conceptuelles pour réinstaller le cadre théorique avant d'apprécier comment l'œuvre poétique d'Okoundji rend compte des thèmes fondamentaux propres à *Abiku* et au *Mwènè*. Nous proposons, ensuite, une étude stylistique de l'onomastique d'*Abiku* et de *Mwènè* pour en dégager la synonymie et la polysémie, voilées sous la viduité pronominale et en faire ressortir les figures d'amplification créant, du coup, un registre épique. Nous recensons, enfin, les informations qui accréditent l'isotopie du Feu et de l'Air en vue d'en apprécier le fonctionnement et d'en donner une interprétation.

2. Cadre théorique et méthodologique de l'étude et présentation du recueil de poèmes

Avant d'aborder le recueil de poèmes, *L'âme blessée d'un éléphant noir* de Mwènè Gabriel Okoundji, il nous paraît opportun d'explicitier la nuance entre la stylistique et l'isotopie.

2.1. La stylistique comme un champ favorable à l'expression isotopique

Dans le cadre de la présente étude, il peut être utile de rappeler qu'*Abiku*, au sens dénotatif, désigne, en langue yoruba, cet enfant censé mourir, mais qui survit à la mort. Au sens connotatif, il rejoint le *Mwènè* (mot en langue *tégué* du Congo Brazzaville renvoyant au chef, au roi, au grand maître), qui a subi les rituels de la mort et de la résurrection obligatoires à toute maîtrise initiatique des actants cosmiques. En recensant le champ lexical propre à *Abiku*, il se révèle que chaque actant cosmique revêt une polysémie, une polyvocalité de sorte que *Mwènè* Gabriel Okoundji cherche à faire pencher la balance dans le sens mélioratif. L'analyse stylistique des deux concepts trouve un affermissement fécond dans les axes d'examen qu'offrent les développements les plus récents de la notion d'isotopie.

On considère généralement la stylistique comme l'héritière de la rhétorique ancienne même si leurs visées divergent. Elle apparaît au XIX^e siècle³ et sous-tend une analyse propre à rendre compte des rapports de construction. Selon Frédéric Calas (2007:3), l'analyse stylistique littéraire se consacre à l'étude des procédés langagiers utilisés par un écrivain en vue de produire un effet esthétique, appréciable par le lecteur. C'est un outil important de l'interprétation littéraire du texte. Ainsi, la stylistique se trouve aux confluents de plusieurs disciplines dont elle emprunte les outils dans une démarche évaluative et non descriptive. La stylistique emploie donc les outils de la grammaire, la linguistique de l'énonciation, la pragmatique, la linguistique textuelle, l'analyse du discours, la rhétorique, la poétique et la sémiotique. Elle s'intéresse fondamentalement à la fonction poétique du langage théorisée par Roman Jakobson. Elle s'attache non pas à la langue mais aux modalités du discours, non à l'énoncé mais à l'énonciation. Si l'on a tendance à l'associer à la notion de style selon la célèbre formule de Buffon (« *le style est l'homme même* »), l'un des premiers théoriciens de la stylistique moderne, Charles Bally, rejettera cette conception pour lui imprimer une démarche descriptive sans s'attacher aux œuvres littéraires, en particulier, faisant de la charge affective de la parole le socle de sa théorie stylistique (Ducrot/Todorov, 1972 : 102). Plus tard, soit dix ans après Bally, Leo Spitzer établit le lien entre les caractéristiques stylistiques du texte et la psyché de l'auteur. D'abord, il met l'accent non sur les éléments biographiques de l'écrivain mais sur sa vision personnelle

² « J'entends par animisme, le rapport naturel que l'Homme dans son cheminement, établit avec le monde qui l'entoure pour garantir son sentiment interne, c'est-à-dire l'âme de sa spiritualité. L'initiation (...) revêt une dimension fondamentale pour l'accomplissement de l'être sur terre. Y a-t-il besoin de rappeler que l'animisme, en tant que manière d'être au monde, accordant une importance fondamentale aux signes du cosmos et en tant que doctrine philosophique qui considère l'être humain comme un monde tout entier à lui seul, mais dont l'équilibre réside de sa totale inclusion avec les autres êtres de la terre, n'est pas propre aux Africains, aux Asiatiques, aux Mélanésien et aux Indiens ? » (Okoundji, 2009 : 64).

³ Généralement, on indique le XIX^e siècle puisque l'ouvrage publié en allemand par Humboldt et cité comme marquant la naissance de la stylistique (pas la stylistique française, mais la stylistique) est de 1824.

du monde. Ensuite, il décrit les procédés stylistiques remarquables dans le texte. A l'expression des sentiments recherchée par Bally, s'ajoute chez Spitzer celle de la pensée :

« *Ce qui distingue le fait stylistique est plutôt son mode d'existence dans le texte : il frappe le lecteur (le critique) d'une manière ou d'une autre, soit parce qu'il est trop fréquent, soit parce qu'il est injustifié dans son contexte, soit parce qu'il est démesurément accentué, etc.* » (Ibid., 102-103).

Pourtant la notion de style est au centre de l'analyse stylistique et appelle souvent « *un assemblage de considérations théoriques assez hétéroclites et soulève d'emblée un certain nombre de questions* » (Yocaris, 2016 : 11). L'analyse stylistique qui repose sur une approche différentielle s'attache aux qualités singulières internes (stylistique de l'écart) et externes (analyse structuraliste) du texte suivant des procédés quantitatifs et qualitatifs (Calas, 2021 : 13-14). Elle s'opère essentiellement en trois étapes : d'abord le relevé des procédés dominants dans une démarche descriptive comme celle de la linguistique. Ensuite, l'identification et la dénomination de ces procédés. Et, enfin leur interprétation qui constitue le véritable enjeu de la stylistique vu qu'elle doit permettre d'évaluer la teneur esthétique du texte littéraire.

Notre analyse stylistique ne s'encre pas seulement aux isotopies du Feu et de l'Air. Elle emprunte aussi les éléments de l'énonciation comme le pronom ou ceux du rythme phrastique comme la virgule.

Provenant du grec *iso* (semblable), de *topos* (lieu, situation) et du suffixe *-ie*, l'isotopie en rhétorique dénote le fondement d'un raisonnement, le sujet ou la matière dont un discours se développe. Ce terme d'Algirdas-Julien Greimas, utilisé en 1965 et repris dans son acception stylistique, présente un « *ensemble de signifiés qui, dans un texte, contribuent à l'expression d'une même idée centrale* » (Morier, 1981 : 618). De fait, la linguistique définit l'isotopie comme un ensemble redondant de catégories sémantiques, qui rend possible une lecture cohérente d'un texte (Le Lexis, 2009 : 984). Frédéric Calas (2007 : 203) ne s'écarte pas de cette orientation et en fait un procédé de cohésion sémantique d'un texte, grâce auquel divers termes sont reliés par la présence de sèmes communs en intersections. De même la sémantique donne l'isotopie comme un ensemble de catégories sémantiques (repérables en plusieurs points de l'énoncé) permettant d'assigner, dans le discours, une valeur unique et cohérente aux unités ambiguës. Le concept d'isotopie va s'étendre jusqu'au domaine des sciences sociales où Henri Lefèbvre va lui opposer l'hétérotopie en l'inscrivant dans l'espace social, en lui attribuant une propriété référentielle :

« La notion d'isotopie appelant celle d'hétérotopie, il s'ensuit un classement formel (structural) des espaces mentaux et sociaux en isotopes et hétérotopes, avec des rapports et implications d'appartenance, d'inclusion et aussi d'exclusion, d'extériorité. Un tel classement peut prendre pour référence la chose écrite (qui précisément s'érige elle-même en contexte mental et social, et supprime les autres référentiels). »⁴.

Le concept stylistique d'isotopie s'appuie alors sur les récurrences textuelles ou discursives pour faire émerger une unité sémantique. C'est ce que laisse entendre Eco (1985 : 119) quand il émet la nuance entre le topic et l'isotopie :

« Le topic est un phénomène pragmatique tandis que l'isotopie est un phénomène sémantique. Le topic [...] est un instrument métatextuel que le texte peut tout aussi bien présupposer que contenir explicitement sous forme de marqueurs de topic, des titres, de sous-titres, de mots clés. C'est à partir du topic que le lecteur décide de privilégier ou de narcotiser les propriétés sémantiques des lexèmes en jeu, établissant ainsi un niveau de cohérence interprétative dite isotopie ».

Rastier (2009 : 276), s'intéressant au sens et ayant beaucoup travaillé sur l'interprétation sémantique avant d'en venir aujourd'hui à la métatopie (Rastier, 2018 : 136-137), comprend l'isotopie comme un « *effet de récurrence syntagmatique d'un même sème. Les relations d'identité entre les occurrences du sème isotopant induisent des relations d'équivalence entre les sèmes qui les incluent* ».

Il se dégage de ces synthèses que la notion d'isotopie en stylistique représente un axe florissant au cœur de l'analyse esthétique, comme la lecture de *L'âme blessée d'un éléphant noir* permettra de le montrer.

2.2. Présentation du recueil de poèmes

Vivante traduction de la sagesse initiatique, ce recueil, *L'âme blessée d'un éléphant noir*, est composé de quatre poèmes érigés comme les quatre points cardinaux. Il convoque, par leur symbolisme ésotérique, les quatre actants cosmiques qui se thématisent

⁴ Lefebvre, H., *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, p. 299-300, cité par *Le Grand Robert de la langue française*.

en la poésie initiatique avec le rituel purificateur et la maîtrise de la mort. Le titrage des quatre poèmes et leur disposition, dans la structure du recueil, en témoignent.

Le premier poème « Esprit du vent » (13-16) se profile comme une prosopopée renvoyant à l'actant cosmique Air, donc au *Vodun* Dan dans la théurgie Vodun. Le poème suivant « Verso solaire » (17-28), aux accents pathétiques et tragiques, suggère une invocation du Feu, *Xévioso*, en se doublant d'une esthétique narrative pour dire la souffrance d'un être profondément meurtri par le sort de son enfant en grande souffrance. En effet, le sous-titre du poème en même temps dédicace (*Hymne à Mamonomé*⁵) renseigne sur l'identité de cet être cher, le fils du poète victime d'un grave accident. « Sang de panthère » (29-44), qui vient en troisième position, est la célébration même des rituels initiatiques du culte de la panthère, animal-divinité des peuples bantous qui, singulièrement, représente aussi l'ancêtre tutélaire des *agasuvi* (les fils de la panthère) chez certaines branches du peuple *ajatado*. C'est le plus long poème du recueil, faisant intervenir, à travers l'évocation du sang, les énergies aquatiques, l'élément « Eau » représenté par la divinité *Toxosu* dans la théurgie Vodun ; le sang et l'eau, éléments liquides connotant la vie. Les chrétiens baptisent avec de l'eau et, pour communier au Christ voire observer la théophagie, boivent de son sang, un peu comme on se sert de sang au cours des rituels sacrificatoires pour communiquer avec les divinités. Enfin le quatrième poème « Terre de lune » (45-50) fait référence aux puissances telluriques, au Vodun Sakpata (Terre) voire à la Déesse Lissa (Lune, femelle de Mawu, Dieu Soleil).

Dès lors, on peut concevoir le poème comme un exorcisme de la mort. En effet, le poète accablé par tant de malheurs (la perte de la mère, les souffrances d'un être cher) ne peut trouver consolation que dans la prescription d'une thérapie traditionnelle. En tant que guide et hiérophante de sa communauté, initié au dialogue avec les ancêtres, le poète-*Mwènè* réalise sur les pages blanches et silencieuses, le rituel pour éloigner la mort dont il connaît les manifestations ainsi que la façon dont il faut la tenir à distance au profit des profanes. Le poète orchestre alors avec le poème cette catharsis individuelle mais aussi collective pour apaiser son « âme noire d'éléphant blessé ». Cette périphrase, combinée à une métaphore, renseigne sur l'état psychique du poète acculé par les vicissitudes mais qui va se ressourcer dans la tradition dont il est investi. Aussi le poème « Sang de panthère » célèbre-t-il l'image des théophanies ou des mystères, la mort et la résurrection de la Panthère-divinité (Osiris, Dionysos, le Christ...). Le *Mwènè*, initié, laisse son caractère divin d'*Abiku* transparaître dès cet instant :

« la panthère périra » (30)
 « panthère ô panthère mon totem je t'implore
 Me voici écrivain de poésie pour me guérir » (32)
 « la panthère est debout » (40)

mais aussi pour chanter la fragilité du destin humain soumis à la mort, rongé par la peur de mourir alors que cette cessation de la vie n'est qu'une apparence :

« elles disent que la mort est arrivée
 elles disent que la mort d'une panthère des savanes a égaré le chemin de la mort
 elles disent la légende de la destinée humaine ». (44)

Les répétitions anaphoriques du lexique mortuaire symbolisent ce cycle éternel de la mort (le phénomène de *Jiku*) vaincu par *Abiku* débarrassé de toutes les pathologies physiologiques ou psychiques susceptibles de corrompre l'épanouissement de la vie. Gabriel Okoundji, poète, initié et psychologue clinicien⁶ réunit les forces capables de supprimer en l'homme le mal qui l'étreint éternellement, la peur de la mort. Il invite l'homme africain ou d'ailleurs à s'investir dans la découverte de soi, la connaissance de soi pour guérir de cette pathologie métaphysique. Dans cette vision, *L'âme blessée d'un éléphant noir*, dans cette invocation aux ancêtres qui fait écho à un autre titre du poète-initié plus explicite, conçoit sa poésie aux sources véritables de la parole, la parole sacrée, la parole de la terre natale. Le périphrase poétique de *L'âme blessée d'un éléphant noir* emprunte, sans les traduire, dans la langue originelle (le *tégué*), les paroles hermétiques du rituel pour un étranger non seulement à la langue mais aussi à la tradition du poète.

⁵ « Le 9 juillet 1998 il peut célébrer l'arrivée au monde de son fils Mamonomé Entsika Raphaël (Chevrier, 2014 : 20) ».

⁶ « En 1993, Okoundji termine ses études en psychologie clinique et en psychopathologie ; son diplôme lui permet d'ouvrir un cabinet de consultation et de s'inscrire progressivement dans le milieu médical aquitain, en particulier à l'hôpital Charles Perrens dont il est désormais l'un des praticiens reconnus (Chevrier, 2014 : 20) ».

A la vérité, ce florilège de poèmes relève de la poésie (orale) sacrée, donc de la poésie ésotérique. En nous appuyant sur l'universalité d'*Abiku* qui se comprend comme « mourir pour renaître » et ses différents thèmes, nous ouvrirons la voie à l'étude stylistique du recueil, en y étudiant, dans un premier temps, l'absence pronominale de par l'onomastique *Abiku* et *Mwènè* ; et, dans un second temps, la valeur de la virgule et les isotopies du Feu et de l'Air.

3. *Abiku* et *Mwènè*, deux noms ésotériques

En recensant l'isotopie d'*Abiku*, du « mourir pour renaître », il s'avère que chaque actant cosmique revêt une ambivalence, une bipolarité. Pour le prouver, nous nous fondons sur l'occurrence ou la non-occurrence des pronoms pour montrer comment elles contribuent à installer un code esthétique et initiatique. Sans dévoiler les valeurs totémiques de la *panthère* et de l'*arbre noir*, nous partons de la page 35 pour rappeler non seulement le sens onomastique et initiatique d'*Abiku* et de *Mwènè* mais aussi et surtout l'absence pronominale et sa relation avec les quatre éléments cosmiques.

Le lien que *L'âme blessée d'un éléphant noir* laisse apprécier entre ces deux noms *Abiku* et *Mwènè* est d'ordre initiatique. Au sens dénotatif, faut-il le rappeler, *Abiku* est le nom donné à l'enfant qui survit au cycle funeste des *Jiku*, des enfants mort-nés, des fausses-couches, des avortons, des enfants dits Toxosu (Ananou, 2018 : 158). Au sens connotatif, *Abiku* désigne toute initiation qui concourt à « mourir à soi pour renaître à l'amour ». Ce sens figuré d'*Abiku* est exigé de tout *Mwènè* :

« Le Mwènè est de nos jours l'homme qui incarne la pondération, la maîtrise de soi, et l'éloignement des passions, qui marquent un être accompli et purifié.

Il est le chef spirituel qui toutefois n'enseigne pas. Car, comme autrefois au Monomotapa, la parole du Mwènè se doit de se faire rare. Sauf quand la gravité de la situation l'exige. Il doit introduire un sujet, le traiter et le conclure toujours en faisant référence aux symboles, aux adages, aux mythes, à l'histoire du clan, aux proverbes et aux maximes. » (Okoundji, 2009, 48-49).

Cette définition du *Mwènè*, rappelée par *Mwènè Gabriel Okoundji*, justifie la coprésence des symboles, des adages, des mythes, des proverbes et des maximes dans la prise de parole du *Mwènè*. On peut alors affirmer que tout *Mwènè* est soumis à la rigueur de la parole littéraire sacrée : « *Les Mwènè annoncent la destinée au tréfonds des âmes* (Okoundji, 2008, 39) ».

L'initiation, c'est le silence, c'est la présence de l'absence. Paradoxalement, *Mwènè Gabriel Okoundji* nous apprend aussi que l'initiation, c'est la Parole. Mais la parole lourde, difficile voire impossible à porter aux oreilles, de voir à l'œil. La portée esthétique de *L'âme blessée d'un éléphant noir* le traduit fort bien.

Dans les quatre poèmes, un usage ésotérique des pronoms s'opère de manière que sur toutes les pages, seule la page 35 manque de pronom. Pas un seul pronom ne s'y trouve : sur les dix-sept (17) vers, aucun mot – donc aucun actant – n'a été substitué par un pronom : chaque actant est nommé ; chaque mot semble avoir un sens précis, détourné, voilé. On dirait que Okoundji rejoint Baudelaire (1975 : 321) :

« L'ivresse de l'art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre ; que le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction. »

L'incipit de la page 35 annonce, par ses tirets d'incise, la douleur, la souffrance, le sacrifice, la *tombe* et la *destruction* obligatoires à *Abiku*, à toute initiation, à toute illumination, qu'Okoundji prend soin de formuler avec beauté : maxime et symbole.

*« Tout accomplissement réclame un sacrifice au sein de l'âme
– blessure nécessaire –
afin que la récolte du sang et de la sueur devienne le visage de la vie »*

L'isotopie christique (*accomplissement, sacrifice, âme, blessure, du sang, de la sueur, vie*) fait fonctionner ce tercet comme un commandement biblique. Au-delà de l'image du Christ sur la Croix symbolisant les souffrances du Maître, du *Mwènè*, on pourrait y voir le mythe de la Genèse où Dieu ordonna aux premiers hommes (Adam et Eve) que l'un mangeât à la sueur de son front et que l'autre enfantât dans la douleur. Qu'il s'agisse de la *sueur* ou du *sang*, l'image de la souffrance est manifeste, inhérente à la vie. Le sujet *la récolte*, pris pour gain, sous-tend l'installation d'un trope botanique qui renvoie au jardin d'Eden, au paradis : doit-on y comprendre que toute action existentielle est initiation, et, dans ce cas, accepter la douleur existentielle comme normale ? S'agit-il donc de reconsidérer la désobéissance des premiers hommes ? Serait-ce une nécessité de prendre sa propre voie, de porter sa propre croix dans l'acte initiatique ?

La page 35, plus que les autres pages, est celle qui contient « la première épreuve ». Chaque page de ces quatre poèmes constitue une marche initiatique mais il semble que cette page 35 dévoile une vérité suffisante qui gouverne l'univers : la *fidélité* à la Parole. Cette fidélité qui a permis au Christ de respecter le pacte du sacrifice et à laquelle Adam et Eve ont manqué. Cette fidélité, c'est à la page 35 que *Mwènè* Gabriel Okoundji la manifeste : en feignant de dévoiler le pacte qui le lie au monde invisible, à la *panthère*, à l'*arbre noir*, à l'*esprit de l'arbre noir*, il reste en réalité muet. Manifestement, cette page 35 est chargée d'implicites, de sous-entendus, de non-dits, qu'il revient au lecteur de décoder. D'ailleurs, à la page 16, l'auteur clôt le poème 1 en l'exprimant bien clairement : « à toi seul de le révéler aux quatre coins cardinaux »

Les « quatre coins cardinaux » supposent que sur cette page 35, Okoundji les a dévoilés. Toute véritable initiation réussit grâce à la maîtrise des quatre éléments cosmiques. Et Okoundji, en convoquant les dieux qui gouvernent les quatre points cardinaux, ne peut oublier aucun d'entre eux. Mais alors d'où vient que nous ne voyions explicitement que deux d'entre eux ? « *dieux des terres dieux des eaux* ». Où sont donc les dieux de l'Air et les dieux du Feu ? Comment les a-t-il cachés au commun des mortels ?

En réalité, *Mwènè* Gabriel Okoundji a procédé à un transfert, à une synecdoque des dieux matériels pour les dieux immatériels : les mots totémiques tels que *panthère*, *arbre noir* qui favorisent la transmutation, sont des êtres vivants qui jouissent des quatre éléments : plus d'un sait que les êtres vivants, comme la panthère ou l'arbre, ont besoin de l'air et de la lumière. L'arbre qui plonge ses racines dans la terre nourricière reçoit l'eau aussi bien de la terre que du ciel. Et la photosynthèse⁷ témoigne du Feu et de l'air manquants. Or le poète rappelle autrement cet Air et ce Feu manquants.

En travaillant les figures d'amplification, le poète opère un registre épique, en créant la Parole : épiphore (*depuis la première ligne de l'horizon / à l'inconnue ligne de l'horizon*), répétition (*dieux des terres dieux des eaux*), épanadiplose (*Mwènè imite Mwènè ; panthère renferme panthère*). Or sans l'élément Air, il ne peut y avoir ni de parole ni de « geste suprême : le cri ! ». Le cri est ce qu'on attend d'un enfant qui sort du sein maternel : le cri serait donc la venue du profane dans le monde des *Mwènè*, le voyage du monde sensible vers le monde intelligible. On peut alors apercevoir le Feu dans l'allégorie « Vision » : la vision suppose la présence de la lumière. Par les éléments du monde matériel (Terre, Eau), Okoundji laisse suggérer les éléments du monde spirituel (Feu, Air).

Les quatre actants cosmiques étant réunis sur cette page dépourvue de pronoms : *Abiku* les incarne bel et bien et oriente les poèmes de *L'âme blessée d'un éléphant noir* vers l'éternel retour. Le trope botanique qui construit l'Arbre de Vie, l'Arbre de la Connaissance, cet arbre de la Science du Bien et du Mal, plante le symbole de la fertilité, de la vigueur (Senghor, 1956 : 33-34) : *l'arbre noir s'identifie à la souche d'ébène* ! En cherchant à relier le continu au discontinu, le vide au comble, le *Jiku* à *Abiku* pour former la totalité, Okoundji galvanise son recueil d'une polyvocalité particulière que traduit l'isotopie sénaire de l'Air et du Feu.

4. Les symboles de l'Air et du Feu ou le sceau de Salomon

Le nombre six revêt plusieurs symbolismes. Il peut marquer l'union ou l'antagonisme, mais également la perfection (« *Six est presque exactement le rapport de la circonférence au rayon 2π* » (Chevalier et Gheerbrant, 2012 : 1027) et figurer aussi l'épreuve. En effet, Michael Forster (1983 : 118) confirme la perfection du sénaire en raison de sa circularité qui figure généralement l'harmonie terrestre reconnaissable dans l'amour et la beauté car, précise-t-il, il ne se lit jamais comme additions superfétatoires mais seulement comme conjugaison de 3 avec lui-même dans un ordre plus complexe. Aussi le nombre six dans la pensée des anciens Egyptiens était-il associé à la duplication du trois : « *Les Egyptiens voyaient en chaque nombre composé du double d'un autre la répétition de l'autre, avec ses prérogatives et ses caractéristiques redoublées* » (Ibid., 379-380). Le nombre six se matérialise dans l'hexagone étoilé connu en Occident comme le « Sceau de Salomon » ou le « Bouclier de David », emblème d'Israël. Dans la numérologie Fa, rappelle Kakpo (2021, 28), WlEn-Meji représente le nombre six.



⁷. « La photosynthèse est le processus qui permet aux plantes d'utiliser l'énergie de la lumière pour fabriquer, à partir du gaz carbonique, les glucides qui seront la matière première de toute la substance vivante : la photosynthèse est la réaction qui fait pénétrer le carbone dans le cycle vital. (Carles, J., *L'Énergie chlorophyllienne*, p. 37. Cité par Le Grand Robert).

Le Sceau de Salomon forme une étoile à six branches, composée de deux triangles équilatéraux entrecroisés. Cet hexagramme représente la quintessence de la pensée hermétique vu qu'elle réunit l'ensemble des quatre éléments cosmiques (Feu, Eau, Air, Terre) qui s'opposent deux à deux. Le feu combine le chaud et le sec, l'eau l'humide et le froid, la terre l'humide et le sec, l'air l'humide et le chaud. Le sceau de Salomon figure la synthèse des opposés, l'unité et la complexité cosmique. Les traditions alchimistes ont fait de l'hexagramme le symbole du Grand Œuvre unissant le multiple à l'un ou la réunion des principes féminins et masculins, le symbole de l'harmonie.

Dès l'incipit, chez Okoundji, l'élément Air souffle avec insistance ; du moins, le poète le recherche avec tout l'arsenal ésotérique dont il dispose. Le titre du poème 1, à ce propos, est élogieux : « Esprit du vent ». Construit sur deux substantifs (*esprit, vent*) reliés par la préposition *de* (+le), ce syntagme nominal, traité comme une apostrophe et induisant la prosopopée, comprend douze lettres distribuables en deux groupes de six lettres (*esprit* = 6 lettres // *du vent* = 6 lettres). Ce nombre 6 revient dans ce poème « Esprit du vent » quand on dénombre le nombre total de vers dont il est structuré entendu que soixante-six se dévoile comme une juxtaposition de deux six : 66 dont la réduction théosophique donne 12 voire 3. Avant de revenir sur le nombre 6, il importe de rappeler que le nombre 12 renvoie aussi bien aux douze apôtres du Christ, aux douze enfants de Jacob appelé aussi Israël après sa victoire sur l'ange qu'aux douze tribus du peuple israélite :

« La combinaison du quatre du monde spatial et du trois du temps sacré mesurant la création-recréation donne le chiffre 12, qui est celui du monde achevé : c'est celui de la Jérusalem céleste (12 portes, 12 apôtres, 12 assises, etc.) ; c'est celui du cycle liturgique de l'année de douze mois et de son expression cosmique qu'est le Zodiaque. Dans un sens plus mystique, le trois est rapporté à la Trinité, le quatre à la création, mais le symbolisme du douze reste le même : un accomplissement du créé terrestre par assumption dans l'incrédible divin » (de Champeaux, Sterckx, 1966 : 243)

Si nous convenons que douze peut se décliner en quatre fois trois, la moitié qui en est le nombre six se comprend comme deux fois trois. Or le nombre trois renvoie au triangle, et dans certains cultes, le double triangle suggère une multi-isotopie. Chez les Juifs, le sceau de Salomon ou le bouclier de David se réalise par l'inversion de deux triangles accomplissant un hexagone voire un hexagone étoilé. De même, le Christ est symbolisé par cette étoile : un triangle connotant sa nature divine et l'autre, sa nature humaine. En réalité, pour les animistes dont se réclame Okoundji et auxquels appartiennent les fidèles des cultes *Vodun*, ce double triangle est conçu de la même manière. Le nombre 1 renvoie à l'Esprit, le nombre 2 à la Matière, et il est dit que, pour obtenir la Vie, l'Harmonie, l'Équilibre, il faut simultanément et impérativement l'Esprit et la Matière. Nous obtenons, en tentant un déchiffrement mathématique :

Esprit + Matière = Vie c'est-à-dire
1 + 2 = 3 ce qui revient à
Esprit + Matière + Vie = 1+2+3 = 6.

En considérant tout le recueil de poèmes *L'Âme blessée d'un éléphant noir* de Mwènè Gabriel Okoundji, un usage initiatique du nombre 6 y est manifeste. L'examen des signes de ponctuation se révèle aussi fructueux. Au-delà de l'emploi particulier opéré au niveau du signe que représente le point (.), mais qui paradoxalement ne met plus fin à la phrase syntaxique,⁸ la virgule, définie comme « le signe de la pause la plus légère » qui « permet, d'une part, d'isoler un terme par la pause légère et, d'autre part, de l'enchaîner dans la phrase » (Chevalier et alii, 1988 : 34), subit, ici, un emploi sénnaire. Le poème 1 en est dépourvu. Le poème 2 en compte deux. Le poème 3 en offre trois. Et le quatrième et dernier poème en donne une. Ce qui revient à : 0+2+3+1 = 6.

« Que la haine s'efface de ton **cœur**, que la soif d'être au monde ne t'égaré pas » (24)
« Avec ta main entière sur ton **cœur**, juste ta main comme repère » (27)
« Il est dit : c'est **cela**, la mort de l'âme » (40)
« – cœur **ouvert**, cœur de douleur – » (41)
« Corbeaux et **éperviers**, encore et encore ne chantez pas » (43)
« Un **cri**, un seul : » (50) (Souligné par nous, B-A et Y)

Le premier emploi de la virgule sépare le vers de vingt-deux pieds en deux hémistiches inégaux : un décasyllabe, d'une part, et un alexandrin, de l'autre. La virgule s'y incruste non seulement pour séparer réellement au niveau du *cœur* les sentiments de *haine* de ceux d'amour, mais aussi pour enchaîner la venue au monde avec vigilance, sagesse. Le recours litotique de la double négation

⁸ « Oh ! pauvre mère. n'y pense pas ! » (48) : à la page 47 (« Oh ! pauvre mère. N'y pense pas ! »), ce même vers est employé avec un respect de la majuscule après le point (.) bien que rigoureusement ponctué, le signe attendu soit la virgule (ou le point d'exclamation) pour marquer l'apostrophe.

nominale et verbale (*la haine s'efface*) et de la double négation verbale et adverbale (*ne t'égare pas*) traduit la présence des deux triangles et leur imbrication.

Le deuxième vers qui comprend l'emploi de la virgule est édifié de dix-huit pieds. La virgule divise ces syllabes en décasyllabe et octosyllabe pour insister sur le respect des lignes de la main que dévoile la chiromancie et la conformité de la conscience à l'exigence du destin que l'homme est appelé à se construire. Les rimes féminines, suffisantes et intérieures (*entière, repère*) entretiennent un enchaînement avec la rime masculine et pauvre (*cœur*) et unissent les mouvements cardiaques au cheminement de la conscience : il y apparaît et se confirme une assimilation du cœur à la conscience.

La virgule offre sa troisième apparition dans le recueil à la page 40 en rappelant un vers – à la fonction métalinguistique dominante – rencontré un peu plus tôt à la page 31 (*mon corps sera ton sol ta terre et mon ciel sera ton cœur ton âme*). Nous réalisons que pour Okoundji, au plan ésotérique, il n'y a nulle différence entre le cœur, l'âme et le ciel qui est ici métonymique de l'élément Air. L'initiation peut se comprendre comme l'appropriation d'un nouveau souffle. Et pour ce renouveau, il faut *la mort de l'âme*. Il faut mourir pour renaître, renaître pour rejoindre le ciel, l'origine, la Perfection. Le troisième emploi de la virgule rompt le décasyllabe en deux hémistiches inégaux (6 pieds//4pieds) et l'on y observe une gradation descendante.

Cette descente aux enfers pour renaître se confirme lorsqu'on dénombre le vers qui comprend le quatrième emploi de la virgule. Tout porte à croire que le poète a fait un usage conscient de la virgule. De vingt-deux pieds dans le premier emploi au dix-huit dans le deuxième et au dix dans le troisième, l'on compte sept pieds dans le quatrième emploi de la virgule avec une sécabilité qui rappelle le pair et l'impair, la femelle et le mâle, la terre et le ciel : 4 // 3. Nous pouvons supposer que les tirets d'incise qui encadrent ce vers (« – cœur ouvert, cœur de douleur – » (41)) sont d'ordre à fermer un cycle, lecture renforcée par la suite du recueil qui ne fera plus voir explicitement le lexique *cœur* qui suit l'environnement immédiat de la virgule.

A preuve, le cinquième emploi de la virgule reprend des apostrophes zoologiques qui ouvrent un monde aviaire qui suggère la lente privation de l'élément Air. Les corbeaux, au Congo, sont des animaux psychopompes, et le recours à l'hyperbole engendre une allégorie de la mort. La répétition de l'adverbe *encore* antéposé à l'impératif « *ne chantez pas* » entre dans ce registre épique qui autorise la naissance d'Abiku. Cette fois, le poète repart vers les seize signes du Fa en rédigeant en seize pieds sécables en un hexamètre et en un décasyllabe ce vers qui comprend le cinquième emploi de la virgule. L'hexasyllabe rappelle les deux triangles inversés et le décasyllabe renvoie au nombre 10 qui est composé des chiffres 1 et 0, les deux nombres dont le monde digital se sert, par le truchement des ondes qu'est l'Air.

La fermeture et l'ouverture que symbolise l'Air voile son origine hybride avec les autres éléments. L'Air est dit l'intermédiaire entre le Feu et l'Eau. Et il est inutile de revenir sur les 21% d'oxygène qu'il contient en volume à la surface de la terre. L'on peut laisser entendre que le poète, qui le sait, construit à la page 50 une harmonie imitative en insérant dans un vers de quatre pieds (« *Un cri, un seul :* » (50)) le sixième et dernier emploi de la virgule. De tous les emplois des six virgules, c'est le seul dont l'emploi réalise deux hémistiches égaux. Et en excluant la répétition de la voyelle nasale, trois phonèmes s'entendent dans chaque moitié de vers : [kri] et [sœl]. Ces six phonèmes, en formant le sceau de Salomon, intronisent l'élément Air comme l'actant cosmique qui donne la Parole :

« Mais articulé ou chanté, c'est de toute façon une évocation du pouvoir divin, omniprésent, omniscient, omnipotent, qui représente l'ensemble du système universel (création, épanouissement, dissolution), c'est-à-dire la purification, la régénération et la tonification du Grand Tout, de ce qui est à ce qui arrive, passe, repart, se transforme ou resurgit...

En se propageant dans le corps, cette vibration modifie immédiatement la qualité du champ électromagnétique. Selon la Bhagavad-Gita, *elle harmonise l'âme et le cœur en conduisant vers la perfection* » (Abel, 2003 : 99-100).

Il est des phonèmes qui sont à l'origine des trois corps physique, astral et causal et donc de la *création*, de la *dissolution*, de la renaissance comme le AUM, mantra des mantras chez le yogi. En réalité, l'emploi des six virgules imite le souffle de la création. Il est dit que Dieu a créé le monde en six jours. Et ce nombre 6 revient sous différentes formes : l'on se souvient que l'intervalle entre décembre qui ouvre la rédaction de ce recueil et juillet le mois de la clôture se définit comme janvier (1), février (2), mars (3), avril (4), mai (5) et juin (6). Ces six mois intermédiaires répondent bien aux six virgules qui ponctuent ce recueil et à l'Air, l'intermédiaire entre le Feu et l'Eau !

L'espoir qu'Okoundji propose est l'attente du soleil. Nous venons de le montrer : cette attente amorcée depuis décembre a pris fin en juillet, soit six mois d'intervalle, mais d'où vient qu'il traduit ces six mois d'attente du parcours invisible du Soleil ? « *L'été guérit les monstres et les héritiers de leur descendance* » (18). La révolution solaire répond bien aux douze mois, et la moitié – soit six – donne écho à la conception chinoise du nombre 6 qui renvoie au Ciel, métonymie du Soleil.

« et que trébuche le soleil dans la vessie du ciel
et que vienne le feu – le feu vient » (39)

Le soleil prend la place de l'élément Feu. La présence de vessie, « réservoir musculo-membraneux, situé dans l'excavation pelvienne, en arrière du pubis, dans lequel s'accumule l'urine élaborée par les reins et amenée par les uretères avant d'être expulsée par le canal de l'urètre » (*Le Grand Robert*), en installant une personnification du ciel, fait allusion à l'urine, synonyme non de déchets toxiques à l'organisme, mais du soulagement que procure cette élimination. L'invitation adressée au *feu* est une quête de bonheur : l'on passe du subjonctif présent (*vienn*e) à l'indicatif présent (*vienn*t) pour rendre le désir, le rêve, le souhait accompli, et de l'hyperbate (*vienn*e le feu) à la structure syntaxique classique (*le feu vienn*t) pour convertir l'obscurité en lumière. En passant des ténèbres à la lumière, Okoundji réalise une première initiation : l'étape où le profane passe de la nuit des souffrances au jour des réjouissances. Mais il lui indique une seconde initiation dès son immersion dans le Feu purificateur annoncé par le soleil.

L'utilisation du volcan, un feu censé surgir des entrailles de la terre, développe une isotopie si inversée qu'on a tendance à lire le poète à l'envers. Ou serait-il en train d'insinuer que nous autres sommes dans un monde où rien n'est à l'endroit ? Ou plutôt, doit-on comprendre l'attraction des feux de la terre par les feux du ciel ? Ne serait-ce plus la terre qui attire quand Isaac Newton découvrit la pesanteur ? Que comprendre quand il réunit des éléments ignifères au début et à la fin de ce vers : « *un volcan ira s'évanouir en silence voix morte dans l'orbite d'une étoile* » (42) ? Pourquoi cite-t-il la terre, l'eau, le souffle ou l'air explicitement et voile-t-il le feu dans l'univers ? L'univers serait-il rempli de feux ? Okoundji confirme qu'il existe dans le monde de l'initiation, « un second mystère » (42), un second niveau ? Devons-nous réaliser que l'homme, affamé de connaissance, doit se munir de l'intérieur et de l'extérieur, de l'initiation à la vie mais aussi de l'initiation à la mort ?

L'épilogue du poème « Sang de Panthère » réunit trois emplois du pluriel du substantif *étoiles* et six de leurs emplois par pronominalisation:

« *Souvent les étoiles parlent aux étoiles jusqu'à crier de la haine de rage de chagrin
elles disent de murmure en murmure que le ciel n'a pas bougé d'un cil à l'horizon
elles disent de vérité que la fissure éclore du vide gouverne parmi les étoiles de la terre
elles disent qu'une étoile du ciel a déserté l'offrande d'une fleur éclore d'elle-même
elles disent que la mort est arrivée
elles disent que la mort d'une panthère des savanes a égaré le chemin de la mort
elles disent la légende de la destinée humaine* » (44)

Si l'initiation à la vie est la connaissance solaire, l'initiation à la mort s'identifie à la connaissance stellaire, à l'homme régénéré, né de nouveau sous les étoiles que forment l'équerre et le compas maçonniques. Il est peut-être utile de montrer qu'ici, le langage de la modernité signe une esthétique identitaire dans laquelle Okoundji mélange les genres littéraires pour créer une fusion des registres littéraires et opérer une esthétique de la tabouisation dont les images zoologiques de la panthère voilent une autotélélicité d'une poésie initiatique qui s'inspire de plus d'une école ésotérique.

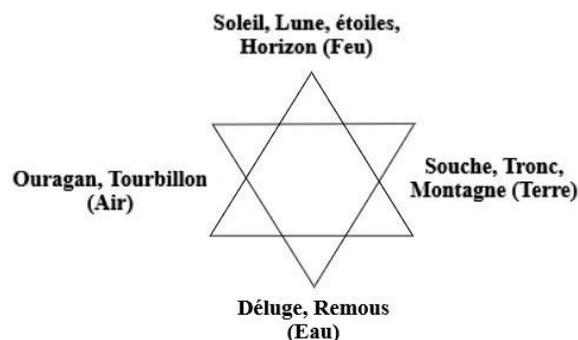
Car, à la vérité, ce recueil de poèmes manipule les personnages de l'Univers qui semblent tous soumis au *Vodun Abiku* et à l'immortalité⁹. Le sceau de Salomon que nous avons subverti à dessein pour matérialiser la circularité, le retournement sur soi qu'accomplit chacun des quatre actants cosmiques¹⁰ concourt à nous reconforter dans l'idée que les astrophysiciens auront raison...

⁹ Le *Vodun Abiku*, au sens de mourir pour renaître, dont l'un des principes est l'immortalité continue de passionner les recherches scientifiques et philosophiques.

En sciences expérimentales, notamment, en biologie génétique, Miroslav Radman, spécialiste en génétique moléculaire et cellulaire, chercheur à Harvard, membre de l'Académie des Sciences et Grand prix Inserm..., avec la collaboration de Jean-Noël Mouret, fait avancer les recherches sur les raisons profondes de la corrosion de l'organisme humain et met à nu la clé qui permettra de ralentir le vieillissement cellulaire et parle solidarité cellulaire, de socialisme cellulaire (Cf. *Le code de l'immortalité, la découverte qui pourrait prolonger nos vies*, Paris, Editions humesciences, 2019).

En philosophie, Roland Portiche, réalisateur de documentaires, et co-auteur avec François de Closets des « Grandes énigmes de la science », pour France 2, examine l'histoire de l'humanité et montre le désir d'immortalité croissant de l'homme qui mène une vie souvent trop courte (Cf. *Les enfants de Mathusalem, l'incroyable histoire de l'allongement de la vie*, Paris, Stock, 2019).

¹⁰ Cf. le lexique relevé dans le recueil : soleil, lune, étoiles, horizon, vision... (Feu), ouragan, tourbillon, éperviers, corbeaux... (Air), montagne, tronc, souche, ébène... (Terre), déluge, remous, pluie, rosée... (Eau).



5. Conclusion

Dans *L'âme blessée d'un éléphant noir* de Mwènè Gabriel Okoundji, la mort, quelle qu'en soit la conception, est nécessaire au renouvellement du monde. Et son évocation, dans ce texte, réalise un exorcisme pour conjurer la race séculaire d'Africains incapables d'inventer en vue d'une renaissance du continent. Okoundji convoque le « *Sang de Panthère* » et, sans le préciser, les puissances ancestrales d'Abiku, en vue de rapprocher le monde actuel du paradis perdu, en vue de rapprocher l'actualité africaine angoissante du passé glorieux qui initia les grands grammairiens gréco-latins.

L'Afrique n'est pas morte et ne saurait mourir. Mais elle a l'obligation de faire preuve de créativité, d'inventivité, de valeurs qui nient la paresse et la corruption. Dès lors, la parole peut retrouver sa place de vie, d'action, d'invention, de liberté. Car refuser la parole à l'homme qui veut s'exprimer, c'est le réduire au silence, c'est-à-dire le tuer. En célébrant le silence, Okoundji a su conserver la parole qui crée. Les outils anaphoriques, les jeux de sonorité, les allusions métaphoriques, oxymoriques et allégoriques concourent à multiplier la dramatisation mystique de l'oralité du texte, donc son aspect insaisissable. Ce poème demeure un trajet initiatique qui invite le lecteur à se métamorphoser en auteur, en vue de jouir des mêmes délices de souffrance puis de délivrance découlant de la création poétique et scientifique. C'est un retour au Verbe divin, à la littérature orale ; son caractère profondément purificateur conserve ce désir d'Okoundji d'assassiner un monde de monopole pour « *recréer le monde* », le véritable monde favorable à la réflexion, au travail, à la concurrence loyale, à l'initiative privée, à la liberté de presse – donc à la démocratie.

Désormais, de par la « *gémellité* » de l'existence, de par l'androgynat des choses et l'Anima des êtres, l'interprétation de ce poème double de sens, à chaque seconde, et échappe à une lecture unique et univoque. Cette poésie ésotérique traite de la thématique du concept d'Abiku, de la (re)naissance et fondamentalement de Dieu. Okoundji revendique son animisme, mais celui-ci le lie à un Dieu endormi, assis ou debout à l'intérieur de tout être humain. Et, Okoundji ranime et solidarise les énergies du Feu, de l'Eau, de l'Air et de la Terre, pour une poésie rituelle et initiatique qui transfère toutes ces forces au lecteur. Ainsi, débarrassé de tous les vertiges, de toutes les illusions, de toutes les hallucinations, il en sort gai et purifié : la technique du paysage-état d'âme lui a permis de peindre toutes les souffrances et le procédé du retournement pour aller à la quête de la renaissance ; par la distanciation et l'identification, il théâtralise la vie, l'âme, l'esprit, le destin, la mort tragique de l'homme et fait de lui un homme averti, préparé pour le combat. On peut donc dire qu'Okoundji, au-delà du matériau esthétique de la poésie ésotérique qui embraie « le discours sur le langage » tendant « au mythe-réalité » (Meschonnic, 1982, 113), œuvre pour une esthétique de la métaphysique.

Funding: This research received no external funding.

Conflicts of Interest: The authors declare no conflict of interest.

Publisher's Note: All claims expressed in this article are solely those of the authors and do not necessarily represent those of their affiliated organizations, or those of the publisher, the editors and the reviewers.

.....
Prix du Président de la République 2017, secrétaire-rapporteur de la Commission Communication, Arts et Cultures de l'Académie Nationale des Sciences, Arts et Lettres du Bénin et auteur d'une vingtaine d'ouvrages (poèmes, nouvelles, romans, théâtres, manuels scolaires, essais...), Daté Atavito Barnabé-Akayi enseigne les Techniques d'Expression et Méthodes de Communication à l'Institut National Supérieur de Technologie Industrielle (INSTI) de Lokossa et à l'Université d'Abomey-Calavi (Bénin). Préparant un Doctorat sur l'*Esthétique de l'ésotérisme dans la poésie de Mahougnon Kakpo, Mwènè Gabriel Okoundji et Nora Atalla*, il a déjà publié quelques articles :

- (2018), « Esthétique d'Abiku dans « Les fils de Ra » de Mahougnon Kakpo », *Jogbe* N°1, Cotonou, Les Editions des Diasporas, pp. 316-348.
- (2021), « Analyse des codes théâtraux de la scène 13 de la pièce Omon mi d'Ousmane Alédji », in Mahougnon Kakpo et Fernand Nouwligbéto (dir), *Ecritures, Sociétés et imaginaire*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, pp. 78-96.
- (2021), « Logiques temporelles et Abiku chez les poètes Mahougnon Kakpo et Mwènè Gabriel Okoundji », in Mahougnon Kakpo (dir), *Logiques et rationalités dans les traditions africaines*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, pp. 563-587.

Winner of the Prix du Président de la République 2017, secretary-rapporteur of the Committee of Communication, Arts and Cultures of the Académie Nationale des Sciences, Arts et Lettres du Bénin and author of about twenty books (poems, short stories, novel, theatres, textbooks, essays...), Daté Atavito Barnabé-Akayi teaches the Techniques of Expression and Methods of Communication at the Institut National Supérieur de Technologie Industrielle (INSTI) of Lokossa and at the University of Abomey-Calavi (Bénin). Preparing a PhD on "Aesthetics of esoterism in the poetry of *Mahougnon Kakpo, Mwènè Gabriel Okoundji and Nora Atalla*", he already published some articles :

- (2018), "Aesthetics of Abiku in « Les fils de Ra » by Mahougnon Kakpo", *Jogbe* N°1, Cotonou, Les Editions des Diasporas, pp. 316-348.
- (2021), "Analysis of the Scene 13 Dramatic Codes in Omon mi by Ousmane Aledji" in Mahougnon Kakpo and Fernand Nouwligbéto (dir), *Ecritures, Sociétés et imaginaire*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, pp. 78-96.
- (2021), "Temporal logic and Abiku in Mahougnon Kakpo and Mwènè Gabriel Okoundji" in Mahougnon Kakpo (dir), *Logiques et rationalités dans les traditions africaines*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, pp. 563-587.

Maître de Conférences en Grammaire et Stylistique, Directeur adjoint de l'Ecole Nationale des Sciences et Techniques de l'Information et de la Communication et Directeur de l'Unité de recherche « Etude des espaces et du discours », Raphaël YEBOU est enseignant-chercheur au Département des Lettres Modernes de la Faculté des Lettres, Langues, Arts et Communication de l'Université d'Abomey-Calavi en République du Bénin. Précédemment Chef du Service des Commissions scientifiques au Conseil scientifique de l'Université d'Abomey-Calavi et Coordonnateur des activités du Collège des Ecoles doctorales de la même Université (CED-UAC), il est auteur d'une trentaine d'articles scientifiques parmi lesquels on peut citer :

- (2011) « Créativité, représentations langagières et identité culturelle dans le roman béninois », in *Littératures africaines : langues et écritures*, Cotonou, Les Editions des DIASPORAS, pp.249-268.
- (2011) « Introduction à une lecture stylistique des poètes béninois de la jeune génération », in *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise*, Cotonou, Les Editions des DIASPORAS, 2011, pp. 134-158.
- (2017) « Isotopie du citoyen patriote dans le théâtre de Jean Pliya », *Jean Pliya, l'humaniste*, Cotonou, CIREF éditions, pp.119-133.
- (2018) « Constructions sémiques de l'image de défenseur dans trois recueils poétiques de Bernard Dadié », in *Bernard Binlin Dadié : cent ans de vie littéraire et politique*, Paris, L'Harmattan, pp.49-59.
- (2020) « Le corps dé-couvert dans *Tes lèvres où j'ai passé la nuit* de Barnabé-Akayi », in *Actes du Colloque international sur les représentations/perceptions du corps en arts, littératures et société en Afrique francophone*, Cotonou, Editions Plumes Soleil, pp. 293-302.
- (2021) « L'imaginaire poétique de la renaissance africaine à travers le recueil *Par la sueur de mon suaire...* d'Esther Doko », in *Ecritures, Sociétés et imaginaires*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, pp.207-219.

Associate professor in Grammar and Stylistics, Deputy Director of the National School of Sciences and Technics of Information and Communication, and Director of the Research Unit "Etude des Espaces et du Discours", Raphaël YEBOU is a teacher at the Department of Modern Letters of the Faculty of Letters, Languages, Arts, and Communication of Abomey-Calavi's University in Republic of Benin Previously Head of the Scientific Commissions Department at the Scientific Council of the University of Abomey-Calavi and Coordinator of the activities of the College of Doctoral Schools of the same University (CED-UAC), he is the author of about thirty scientific articles including:

- (2011) « Creativity, language representations and cultural identity in the Beninese novel », in *Littératures africaines : langues et écritures*, Cotonou, Les Editions des DIASPORAS, pp.249-268.
- (2011) « Introduction to a stylistic reading of the Beninese poets of the younger generation », in *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise*, Cotonou, Les Editions des DIASPORAS, 2011, pp. 134-158.
- (2017) « Isotopy of the patriotic citizen in the theatre of Jean Pliya », *Jean Pliya, l'humaniste*, Cotonou, CIREF éditions, pp.119-133.
- (2018) « Semic constructions of the image of defender in three poetic collections by Bernard Dadié », in *Bernard Binlin Dadié : cent ans de vie littéraire et politique*, Paris, L'Harmattan, pp.49-59.
- (2020) « The body uncovered in *Tes lèvres où j'ai passé la nuit* by Barnabé-Akayi », in *Actes du Colloque international sur les représentations/perceptions du corps en arts, littératures et société en Afrique francophone*, Cotonou, Editions Plumes Soleil, pp. 293-302.
- (2021) « The poetic imagination of the African Renaissance through the collection *Par la sueur de mon suaire...* by Esther Doko », in *Écritures, Sociétés et imaginaires*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, pp.207-219.

References

- [1] ABEL, J. M. (2003), *Le pouvoir spirituel du son et de la voix*, Monaco, Editions du Rocher.
- [2] ADAM, J.-M. (1985), *Pour lire le poème*, Bruxelles, De Boeck.
- [3] ANANOU, B. (2018), « Τάχόςú -Nèsúxwé : un culte des morts dans la croyance Vodun des FƆn » in *Jogbe*, N°1, Cotonou, Les Editions des Diasporas.
- [4] BALPE, J.-P. (1980), *Lire la poésie*, Paris, Armand Colin.
- [5] BARNABE-AKAYI, D. A. (2018), « Esthétique d'Abiku dans « Les fils de Ra » de Mahougnon Kakpo in *Jogbe* N°1, Cotonou, Les Editions des Diasporas.
- [6] BAUDELAIRE, Ch. (1975), *Le spleen de Paris*, Paris, Gallimard (Œuvres complètes, 2 t., « Bibliothèque de la Pléiade »).
- [7] CALAS, F. (2007), *Introduction à la stylistique*, Paris, Hachette supérieur.
- [8] CALAS, F. (2021), *Leçons de stylistique*, Paris, Armand Colin, 4e édition.
- [9] de CHAMPEAUX, G., STERCKX, D. S. (1966), *Introduction au monde des symboles*, Paris, Zodiaque, La Pierre-Qui-Vire..
- [10] CHEVALIER, J. et GHEERBRANT, A (2012), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont.
- [11] CHEVALIER, J.-Cl., BLANCHE-BENVENISTE, Cl., ARRIVE, M., PEYARD, J. (1964, 1988), *Grammaire du français contemporain*, Paris, Larousse.
- [12] CHEVRIER, J. (2014), *Gabriel Okoundji, poète des deux fleuves*, Paris, La cheminante,
- [13] DIOP, Ch. A. (1981), *Civilisation ou barbarie*, Paris, Présence Africaine,
- [14] DUCROT, O., and TODOROV, T. (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- [15] ECO, U. (1985), *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs* (M. Bouzaher, Trad.). Paris. B. Grasset.
- [16] FORSTER, M. (1983), *Arts divinatoires. Tome 1 : Les nombres*, Paris, Editions MA.
- [17] JAKOBSON, R. (1966), *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit.
- [18] JOUBERT, J.-L. (2015), *La poésie*, Paris, Armand Colin, 4^{ème} édition.
- [19] KAKPO, M. (2021), *Le Fa expliqué aux profanes. Epitomé d'Ifa Orunmila*, Cotonou, Les Editions des Diasporas.
- [20] MESCHONNIC, H. (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Editions Verdier.
- [21] MORIER, H. (1981), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 3^e édition, Paris, PUF.
- [22] OKOUNDJI, M. G. (2002), *L'âme blessée d'un éléphant noir*, Paris, William Blake&Co Editions,
- [23] OKOUNDJI, G. M. (2009), *Au matin de la parole*, Gardonne, Editions Fédérop.
- [24] OKOUNDJI, M. G. (2008), *Prière aux Ancêtres*, texte bilingue français/occitan, traduit par Joan Peire Tardiu, Gardonne, Editions Fédérop.
- [25] PARENT, M. (1975), « Texte et dynamisme », in Edmond Barbotin (sous la dir), *Qu'est-ce qu'un texte ? Eléments pour une herméneutique*, Paris, Librairie José Corti.
- [26] RASTIER, F. (2009), *Sémantique interprétative*. Paris, Presses universitaires de France.
- [27] RASTIER, F. (2018), *Faire sens. De la cognition à la culture*. Paris, Classiques Garnier.
- [28] SENGHOR, L. S. (1945, 1948,1956), *Chants d'ombre* suivi de *Hosties noires*, Paris, Seuil.
- [29] TRESOLDI, R. (2012), *Encyclopédie de l'ésotérisme*, Paris, Editions de Vecchi.
- [30] YOCARIS, I. (2016), *Style et semiosis littéraire*, Paris, Classiques Garnier.
- [31] (2009), *Le Lexis, dictionnaire érudit de la langue française*, Paris, Larousse.