

Article original

De la complexité du rythme à la resémantisation du discours poétique dans *À califourchon sur le dos d'un nuage* de Bottey Zadi Zaourou

TANO Ettien Thomas

Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

E-mail : thomasettien65@gmail.com

Article soumis le 28/05/2020, accepté le 17/12/2020 et publié le 31/12/2020

Résumé : Traditionnellement conçu pour assurer l'élégance langagière dans le discours poétique, le rythme féconde, du point de vue de l'ésotérisme, les pratiques rituelles africaines pour faire naître les fonctions mystiques de la parole. De fait, le rythme resémantise le mot, la phrase ou le texte dans la poétique de l'incantation qui finit par transformer les intentions du maître de l'initiation en acte concret. Pour Bottey Zadi, exégète de la symbolisation, toute parole appelle une réponse, et ce, relativement au rythme des souffrances des populations condamnées au poteau de la misère. En structure profonde, par la resémantisation du rythme, le discours poétique échappe désormais au niveau I du langage pour accéder au langage surdéterminé situé dans l'en-deçà ou dans l'au-delà de la perception ordinaire de l'interlocuteur.

Mots clés : Rythme, Initiation, Symbolisation, Resémantisation

Abstract: Traditionally conceived to ensure linguistic elegance in poetic discourse, the fertile rhythm from the point of view of esotericism, African ritual practices to give birth to the mystical functions of speech. In fact, the rhythm resemantise the word, the sentence or the poetic text of the incantation which ends up transforming the intentions of the master of the initiation into a concrete act. For Bottey Zadi, exegete of the symbolization, every word calls for an answer, and this, relative to the rhythm of the sufferings of the populations condemned to the post of the misery. In a deep structure, through the resemantisation of rhythm, poetic discourse now escapes the level I of language to access the overdetermined language situated in the lower or in the beyond of the ordinary perception of the interlocutor.

Key words: *Rhythm, Initiation, Symbolization, Re-integration.*

Introduction

Le rythme se réalise ordinairement à travers le retour périodique d'éléments linguistiques dans la structure textuelle. Ainsi, la répétition de ces temps forts produit forcément « des effets sur la perception et l'entendement » (Irié Bi, 2019 : 244) En ce sens, le rythme dépasse l'approche esthétique pour se hisser dans les arcanes de la signification des éléments prosaïques ou syntaxiques qui régissent son dynamisme et sa poéticité. En réalité, le rythme n'est plus simple, car il constitue un facteur d'encodage du discours poétique, en général, et dans la poésie de Bottey Zadi, en particulier. En la matière, l'on note que le rythme « est consubstantiel à l'image ; c'est lui qui accomplit, en unissant, dans un tout, le signe et le sens, la chair et l'esprit. » (Senghor, 1964 : 211). À l'analyse, dans l'ontologie traditionnelle africaine, le rythme est le symbole visible et invisible qui se situe dans l'en-deçà et dans l'au-delà du langage. Par ricochet, il constitue la source de la création du texte poétique. Qu'il s'agisse des outils grammaticaux et stylistiques de la langue ou des intentions qui les sous-tendent, le rythme phagocyte les craintes et les aspirations des peuples en détresse pour prendre forme dans le phénomène de l'appel-réponse. Concrètement, le rythme s'affranchit désormais du cadre des reprises anaphoriques afin de poser le problème sur le plan pragmatique. Le contexte est ainsi trouvé pour résoudre la question de la resémantisation du discours poétique sous l'angle de la complexité du rythme. Cette resémantisation du discours poétique fondée sur la pratique ésotérique du rythme africain pullule dans le corpus. Bottey Zadi met en relief le langage surdéterminé du rythme à travers la force des mots, des phrases et des textes pour transformer la parole en verbe.

Nous montrerons à partir de la grammaire énonciative et de la pragmatique de Anne Reboul et de Jacques Moeschler, les procédés de resémantisation du discours poétique dans cette œuvre. Il s'agit, à travers une approche textuelle, de rendre compte « des processus

d'interprétation qui viennent se superposer au code pour livrer une interprétation complète [des symboles utilisés par Bottey Zadi dans sa poésie] ». (Reboul, Moeschler, 1998 : 23). Pour la présentation desdits procédés et des impacts y liés, nous évaluerons la complexité du rythme (I) pour tâcher de montrer la resémantisation du discours poétique sous le phénomène du rythme (II) aux mains de Bottey Zadi.

1. La complexité du rythme

Le recours aux sources prôné par Senghor révèle le souci permanent de la réappropriation véritable de la parole. Dans l'ontologie africaine, en effet, le rythme charrie ladite parole soumise à la rhétorique des diseurs de symboles. Si dans la versification classique française, le rythme joue un rôle esthétique voulu et codifié, dans la tradition orale africaine, il naît de la passion, de l'état d'âme du locuteur. C'est bien ce que confirme, sans détour aucun, l'idée selon laquelle « le Nègre singulièrement, qui est d'un monde où la parole se fait spontanément rythme dès que l'homme est ému, rendu à lui-même, à son authenticité. » (Senghor, 1964 : 161). Cette caractérisation du rythme africain délie les stéréotypes pour s'enraciner dans les réseaux passionnels de la réadaptation à un monde résolument porté sur le pouvoir. Une telle réorientation du discours poétique fait fondre les limites étanches des rythmes immédiat, profond et ternaire en un réseau rythmique dans lequel cohabitent la thématique, l'esthétique et la pragmatique. On parle, ici, d'un polyrythme qui possède des sèmes caractéristiques propres.

1.1. Les caractérisèmes linguistiques de la complexité du rythme

Le rythme se révèle à travers le retour, peu ou prou régulier, d'éléments linguistiques, particulièrement les noms : « noms propres, noms de personnes, noms de choses...noms communs issus de la faune, de l'activité paysanne... » (Kouassi, 2007 : 59). Ces canaux se chargent de significations ; et leur répétition dans la structure textuelle crée un polyrythme qui actualise la réalisation d'une action concrète. Dès lors, la perception de la sémantique du rythme ne s'acquiert que par l'initiation à un mythicisme qui enveloppe de

mystique la parole africaine authentique rapporté par Bottey Zadi à travers les mythes.

1.1.1. Les noms propres de mythes

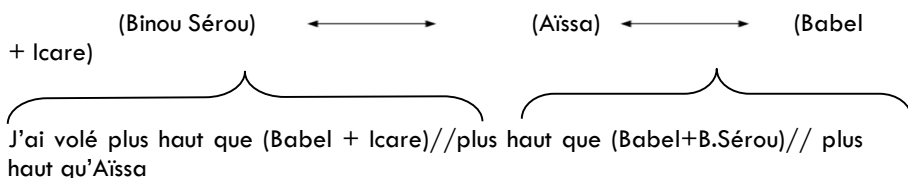
Le rythme Zadien n'est pas seulement l'apanage des allitérations et des assonances, des métaphores et des anaphores. Il rend aussi compte de la progression textuelle par la nominalisation. Ici, le rythme est le fait de l'occurrence d'un réseau de noms propres disséminés dans l'œuvre. Au-delà de « la parole belle » (Fobah, 2012 : 203) qui semble les caractériser, les noms propres d'obédience mythique permettent d'accéder à des projets de libération qui structurent le texte poétique. L'on note que « la plupart des noms propres (de personnes, d'objets ou même de lieux) sont chargés d'une valeur sémantique significative de la fonction qui sera celle de leur interprétant dans la trame du roman. » (G. Kouassi, 2007 : 59). Au vu de ce qui précède, les enjeux et la portée des noms propres exprimés dans le discours poétique créent parallèlement au rythme des autres catégories grammaticales, un autre rythme qui émane des réseaux nominaux du texte. L'énoncé suivant l'explique :

J'ai volé plus haut que Babel
Plus haut qu'l'care
Plus haut que ciel Aïssa
Plus haut que Binou Sérou ! (Zadi, 2009 : 33).

Dans cet exemple, émergent des noms propres, notamment « Babel » (Babylone), « lcare » (Vallas, 2007 : 603) ; « Aïssa » ; « Binou Sérou ». Ces noms mythiques assurent, de prime abord, un rythme immédiat à la séquence puis au texte avant de révéler les fonctions implicites qui le sous-tendent. En projetant le regard, l'on découvre aisément une similitude entre le projet d'élévation d'lcare et celui de la tour de Babel. Dans cette perspective, le rythme se réalise par l'alternance de l'élévation et de la chute qui symbolisent les deux topoï mythiques. En termes différents, la complexité du rythme se situe au-delà de la répétition des noms de mythes afin de se placer dans la dynamique de « la succession d'une idée

d'élévation (ou arsis) et d'une idée d'abaissement (ou thésis) » (Irié Bi, 2019, 244).

La visée interprétative révèle trois groupes d'unités fonctionnelles de nature culturelle qui organisent le discours poétique en rythme ternaire. La détection des déterminations rythmiques repose sur le parallélisme entre Binou Sérou, ancêtre Dogon, dépositaire du langage, et l'idée de diversité des langues issues de l'effondrement de la tour de Babel. En nous appuyant sur les configurations énonciatives des mythes, il est possible d'établir trois types de lien dialogique comme suit :



Ce schéma expose une superposition de rythmes, en l'occurrence immédiat, profond, ternaire qui actualise un poly-rythme. Celui-ci renvoie à une saturation phonique qui rend le texte hétérogène et hermétique afin de brouiller les motivations sous-jacentes du locuteur. Par ce moyen, Bottey Zadi établit une relation affective et régulière entre l'effort, marqué par le superlatif de supériorité « plus », et les variables, Babel, Icare et Binou Sérou.

À l'observation, ces indicateurs mythiques permettent d'actualiser périodiquement l'idée de lutte, de vie et de mort, voire de l'éternel recommencement. Partant, la complexité du rythme chez Bottey Zadi met particulièrement l'accent sur l'alternance des fonctions liées aux personnages mythiques, aux valeurs culturelles y afférentes et à l'idéologie qui les a inventés. En fin de compte, le rythme ne se résume pas qu'aux mouvements alternés des structures prosaïques ou poétiques, car il est possible de l'entrevoir dans les enchaînements des fonctions des noms mythiques. Au total, il convient de signaler que le rythme complexe est une stratégie de

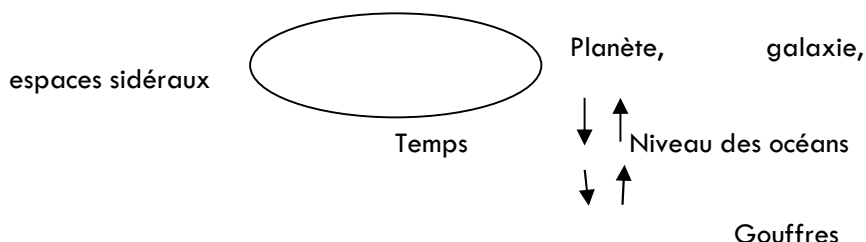
resémantisation du discours poétique. Cette idée s'observe également à travers les noms communs.

1.1.2. Les noms communs issus de la flore ou du relief

Si, « le rythme est une organisation du sens dans le discours » (Meschonnic, 1982 : 70), il est possible de l'envisager dans la perspective de la représentation. Explicitement, le rythme devient la manifestation effective du discours. En contexte, il convient de le placer dans la dynamique de la mise en scène du discours poétique. À y voir de près, le rythme abonde dans cette veine, car « le mot est rythme...Mais le mot est une Force et son pouvoir est immense. » (Zadi, 2002 : 12-13). On se rend compte que le poète tend à effacer les limites entre la parole poétique et la scène théâtrale, surtout qu'il donne le sentiment de transcrire l'art du chasseur bété dans ses œuvres. Il procède donc par la distribution des rôles de la pièce à des personnages inhumains issus de la flore ou du relief. L'exemple suivant permet de l'expliquer.

À califourchon sur le dos d'un nuage fou
Je chevauche le **temps**
Le **gouffre** des **océans** et des **mers**
Tous les **lacs** de la **planète**...les **volcans**
Et l'infini des **galaxies** _Ô **espaces sidéraux** ! (Zadi, 2009 : 5)

Les noms issus de la flore ou du relief, en l'occurrence « océans, lacs, volcans, planète, galaxies, espaces sidéraux », constituent des unités linguistiques dont le rapprochement traduit un rythme immédiat que l'analyse sémique révèle. Il s'agit de l'isotopie de la force et de la puissance de la nature. Comme on peut le voir, ces noms créent dans le texte, l'idée de deux mouvements, descendant et montant, composés de deux temps. Le poète établit un rythme binaire entre les planètes, le niveau de la mer et les gouffres des océans en vue d'enrichir la signification du discours poétique. Le schéma suivant clarifie notre démarche.



L'agrégation du rythme binaire qui s'observe dans ce schéma se prolonge dans le temps pour décrire une sorte de champ magnétique qui maintient la signification des noms invoqués dans un circuit discontinu. À la vérité, le processus qui permet d'apprécier la portée des temps forts échappe parfois aux sciences humaines, car il s'appuie sur le merveilleux des voyages initiatiques que le *didiga*¹ révèle. En ce sens, le rythme devient complexe afin de révéler son immense pouvoir suggestif, de sorte à rappeler la rythmique binaire, apogée-déclin//apogée- déclin//apogée-déclin. En tout état de cause, la fonction rythmique de ces personnages littéraires est rendue par le souci constant de rétablir l'ordre et la justice qui apparaissent comme des variables dans la progression du discours poétique. Par extension, que ce soit l'océan ou le volcan, les gouffres ou le temps, Bottey Zadi fait le choix de la fréquence de ces indicateurs spatio-temporels pour exprimer, semble-t-il, les sentiments revanchards et criminogènes des populations en peine. À tout le moins, dans le texte, ces noms renforcent la complexité du rythme qui devient désormais la manifestation de faits culturels ; croyance, magie ou religion.

1.2. Les caractérisèmes culturels comme facteur de saturation rythmique

Ici, le rythme doit s'envisager dans son acception culturelle. La spontanéité avec laquelle il se construit, constitue son authenticité et

¹ Le *didiga* est un récit propre aux chasseurs bété de Côte d'Ivoire qui révèle les secrets de la chasse. Cependant, il peut être perçu comme une esthétique théâtrale moderne.

sa spécificité. En fait, le rythme africain sert à transformer la nature des unités linguistiques ou culturelles mises en relation. Cette particularité du rythme prend sa charge ésotérique car, « c'est grâce à lui que les métaphores, métonymies et symboles sont perçues comme organisateurs sonores à effet hypnotique. » (Fobah, 2012 : 197). Du point de vue culturel, et ce, au palier ésotérique, le rythme fait sauter les limites du réel pour féconder l'impensable matérialisé par le phénomène de la transe. Cette approche se fonde également sur le langage médiatisé.

1.2.1. Le langage médiatisé, une mysticité rythmique

Le langage médiatisé est ordinairement perçu comme le langage véhiculé par un média, notamment le tambour parleur, le balafon, le dôdô : « appellation bété de l'arc musical ». (Zadi, 2002 : 59). Ce point de vue fait du langage médiatisé, un système d'encodage qui traduit l'état d'âme des populations et surtout des initiés. À ce propos, le déploiement du rythme s'observe à travers « le Zabyouré (qui) est une sorte de devise ; il signifie aussi un programme d'actions, une ligne de conduite... » (Titinga Pacéré 1991 : 18). Une telle source de connaissance rythmique ne saurait être réduite à des rimes embrassées ou croisées. Le rythme du langage médiatisé se conçoit dans la récurrence des programmes véhiculés par les écrivains africains, en général, et Zadi Zaourou, en particulier. Les exemples suivants l'attestent :

Neuf trompes et l'attougblan royal
Dozo
Dozo fille des dieux
Il n'en fallait guère plus pour
Qu'éternue le ciel d'Avril (Zadi, 2009 : 12).

La transcription du langage médiatisé apparaît, de prime abord, comme une simple suite de mots pour l'individu lambda. Cependant, l'initié y trouve un appel incessant à la prise de conscience lorsqu'il se place dans les considérations épistémologiques des médias traditionnels. En fait, il convient de prendre en compte, en l'occurrence la nature des symboles en présence, le contexte de leur usage, les procédés d'analogie, surtout leur ordonnancement dans

le discours poétique. En ce sens, la trompe et l'*attougblan* renvoient à des mythes, voire à des divinités qui marquent la particularité du langage médiatisé. Par ailleurs, « neuf trompes et l'*attougblan* » peut signifier « sonner neuf fois la trompe et battre une fois l'*attougblan* ». L'on découvre un rythme quaternaire composé de trois rythmes ternaires et une variable, soit 3// 3// 3// 1.

À la différence du rythme quaternaire ordinaire composé de deux binaires, la particularité de ce rythme se découvre à travers la chute brutale qui précède l'harmonie. Soit : 3// 3// 3 // 1 //3 //3 //3 //1, d'où l'éternuement du ciel en fin de vers. En recentrant l'analyse en pragmatique, ce mouvement rythmique décrit le mythe de Sisyphe, celui de l'éternel recommencement. La structuration fonctionnelle de ce rythme traduit inexorablement le principe de causes à effets. Vu sous cet angle, le rythme ne se limite plus à la recherche des nombreuses pauses et accents rapprochés. L'intérêt vise désormais à considérer le rythme, pas uniquement comme des pauses régulières ou des accents réguliers en relation converse avec des variables mais comme l'ordonnancement de marqueurs sociaux récurrents, d'harmonie et de discorde. Ainsi, l'acceptabilité du rythme complexe emprunte les canaux de l'enchevêtrement des programmes révélés par le langage du tambour mais également du dôdô.

1.2.2. Le dôdô comme modalisateur du rythme de Djergbeugbeu²

La perception du rythme chez Bottey Zadi se révèle en partie à travers la dynamique de l'agent rythmique. Cette approche cache, en réalité, une autre vision qui est celle révélée par la structuration sémiotique des génies de la forêt dans le corpus. Il s'agit, pour l'auteur, de faire fusionner les rythmes classiques de la versification française avec le pragmatisme des rythmes africains portés sur la spiritualité pour devenir une parole rituelle. Le langage atteint un

² Le *Djergbeugbeu* est le héros idéal et redresseur de torts, tout à l'image de l'antique héros du didiga. (Zadi, 2001 : 123). Il permet d'actualiser le rythme de la lutte dans le discours poétique de Zadi. Cette façon de procéder enrichit forcément la signification du rythme.

niveau de surdétermination³ qui échappe à l'entendement. Somme toute :

La poésie se mêle au langage trivial ou familier, le sacré côtoie le profane et chaque moment explique un état d'esprit, propose une technique de libération, révèle les doubles faces. On passe d'un registre à un autre, on cherche son véritable personnage, on parle pour mieux se retrouver. Et dans les temps forts, la parole peut encore guérir, découvre, accuse. (Hourantier, 1984 : 130).

Le rythme est ainsi perçu dans la dynamique de la parole rituelle du dōdō comme la parole qui guérit les consciences, dévoile les craintes des populations condamnées à la subordination. Les exemples suivants le montrent.

Minuit

J'ai per le bras de la nuit

La main de la nuit

Et j'ai supplié :

« Ô ! nuit

Rends-moi par pitié ce ramier que tu tiens

C'est mon souffle que tu étrangles » (Zadi, 2009 : 40).

Traditionnellement, définie comme toute reprise d'un élément antérieur dans un texte, l'anaphore permet d'exprimer un rythme immédiat qui amplifie l'intensité de la tonalité orale. Justement, la répétition des sons /nɥi/ et /ie/ crée dans le texte, une sensation de douleur attestée par le verbe « supplier ». Au-delà de cette perception qui cache insidieusement l'idée de mort, d'où le rythme binaire, vie ; mort. Ce modèle de fonctionnement du rythme se cristallise dans les paroles fortes que le verbe « étrangler » révèle. En ce sens, le ramier, antécédent du pronom relatif « que », est une métaphore qui met en lumière les syntagmes nominaux « le bras » et « la main » en vue de traduire la situation de l'homme Noir

³ Si la surdétermination est perçue par la sémiostylistique de Georges Molinié comme la surabondance, la saturation de caractérisèmes de généricité ou de littéralité (Molinié, 1993 : 192), dans la perspective de la grammaire de l'interprétation, il convient de l'appréhender comme un processus qui consiste à situer la signification du langage au-delà de l'ordinairement admis.

martyrisé. Cette visée dénonciative est traduite par la personnification de la « nuit » afin de dynamiser la dimension sacrée du temps sous la magie du rythme. Ainsi, le rythme se libère des stéréotypes, dépassant les habitudes thématiques pour devenir « parole créatrice, parole destructrice, parole de sage et d'initié, dangereuse ou tabou... » (Hourantier, 1984 : 130).

En examinant une telle acception du rythme, il est possible de comprendre que le rythme qui est mot, phrase et texte, se métamorphose à la cadence⁴ des besoins réels des peuples. Au total, le rythme africain s'affranchit du carcan français de sorte à s'installer dans sa dimension ésotérique pour se présenter réellement comme un modalisateur efficace et concret qui sert à resémantiser le discours poétique.

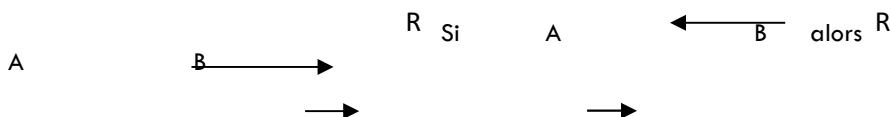
2. La resémantisation du discours poétique sous le phénomène du rythme

Dérivée du substantif sémantique, lui-même issu de « *sēmantikos*, de *sēmainein* = signifier, mot créé en 1883 par Bréal » (Mounin, 1968 : 148), la resémantisation du discours permet de reconsidérer la signification linguistico-pragmatique du langage de Bottey Zadi. Autrement dit, la construction permanente du concept du rythme dans le discours. En contexte⁵, force est au récepteur de tenir compte du contraire de ce qui est dit. De ce point de vue, « Nous le (rythme) transformons en symbole de 3^e degré, le forçant ainsi à se convertir en son propre contraire, c'est-à-dire en fait, à signifier aujourd'hui tout le contraire de ce qu'il signifiait dans le passé. » (Zadi, 2001 : 139).

⁴ « Du latin *cadere* (tomber), la cadence assure la ponctuation musicale. » (Irié Bi, 2019 : 250).

⁵ Les concepts sont un des points centraux de toute théorie qui veut rendre compte du langage et de son usage... Ils jouent un grand rôle dans la formation du contexte et dans le déclenchement de certaines règles d'inférence ; enfin, ils servent d'interface entre le langage et la perception de la réalité. (Reboul, Moeschler, 1998 : 121).

Partant de ce principe, la resémantisation du discours poétique se construit sur le repositionnement constant du récepteur sur les deux pôles opposés. Ainsi, la signification du discours se construit sur un mouvement de va-et-vient qui constitue une prosodisation du contenu sémantique du langage sur la chaîne parlée. Concrètement, il s'agit de deux énoncés diamétralement opposés A et B. En pareille situation, si la signification A est supposée attendue, le récepteur déplace le centre de validité vers B et vice-versa. Stylistiquement, les fluctuations toniques des contraires, voire les déformations successives de la signification du discours poétique nous situent dans une sorte de prétérition. Le schéma suivant en rend compte :



Considérant que la flèche est la direction supposée prise par la perception ordinaire dans la première conception (AB), en profondeur axiologique, le récepteur change de direction, c'est-à-dire pense le contraire de ce qui est dit, soit (BA) comme dans ces exemples :

Rentre donc au bercail Dinard
 Rentre au bercail puisque les nuits qui
 S'enfuient
 Jamais ne reviennent
 Jamais ne reviennent
 Jamais ne reviennent sur leurs pas (Zadi, 2009 : 46).

L'acte de prédication conçu positivement ou négativement permet d'actualiser habituellement la valeur de vérité. Ainsi, ce type de construction conduit impérativement à une distinction binaire, c'est-à-dire une classe de deux éléments, non ; oui. Pourtant, dans la tradition orale, ce présupposé n'est pas toujours évident, car la signification du message ne se perçoit pas toujours à travers les procédés grammaticaux qui l'introduisent. À ce propos : « Il faut se résoudre à dresser des méthodes où les faits ne soient plus rangés d'après l'ordre des signes, mais d'après l'ordre des idées » (Brunot,

1982 : 58). Ce fait semble justifier l'effet des contraires chez Bottey Zadi. En la matière, l'occurrence des pensées apparaît inhérente à la structuration du discours.

En conséquence, ce sont les idées préconçues qui déterminent la réponse au prédicat. Comme on le constate dans cet exemple, la répétition du verbe « rentre » introduit une injonction positive. Logiquement, celle-ci suppose de la part de l'interlocuteur, une exécution de l'ordre. Pourtant, le caractère résumptif ou synoptique de l'idée permet de penser à « ne rentre pas ». Autrement dit, la forme de l'acte de prédication n'induit pas obligatoirement une réponse oui ou non. Car celle-ci est sujette au code de perception qui lie les acteurs de la communication.

À l'observation, les anaphores verbales « rentre » et adverbiales « jamais » constituent des virtuèmes, « éléments dépendants des acquis socio-culturels des interlocuteurs ». (Pottier, 1974 : 74). Ainsi, la phrase « les nuits qui s'enfuient » devient « les nuits qui ne s'enfuient pas ». En fin de compte, la complexité du rythme réside dans la transformation de la chrono-logie⁶ en chrono-expérience⁷, voire la forme de l'acte de prédication. En somme, le rythme intervient comme un parcours rythmique particulier qui sert au discours poétique qui s'observe également dans la syntaxe spatiale.

2.1. La syntaxe spatiale, une resémantisation cinétique du rythme

Cette approche du rythme se situe dans la perspective selon laquelle « la syntaxe spatiale caractérise le texte poétique de Zadi Zaourou par ses prédispositions à révéler sur « papier » le discours proféré dans de nombreuses variantes codifiées ou non. » (R. Kouassi, 2016 : 59). De ce point de vue, l'usage du blanc de page constitue un langage particulier qui permet aux écrivains, en

⁶ La chrono-logie, selon Bernard Pottier s'inscrit dans « le rythme binaire prospective (avant) et rétrospective (après) ». (Pottier, 1974 : 66).

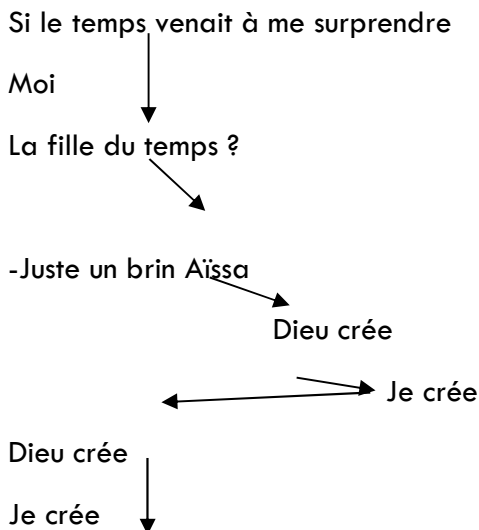
⁷ La chrono-expérience est perçue par Pottier comme le schéma inverse de la chrono-logie susmentionnée. De ce point de vue, il s'agit du passage perpétuel de la rétrospective à la prospective et vice versa.

général, et Bottey Zadi, en particulier, de brouiller la signification du message.

Il s'agit désormais d'appréhender le positionnement des mots sur le blanc de page comme un acte mentaliste « pour dire que l'objet de la quête est désormais la réalité mentale sous-jacente aux comportements observables. » (Spector, 1950 : 6031).

Fondamentalement, les dispositions typographiques représentent des mesures qui rythment le texte poétique.

Exemple :



Et je veux ce jour-ci surpasser Dieu dans son œuvre. (Zadi, 2009 : 22).

La hiérarchie des phonogrammes dans cet exemple permet de connoter le sens du discours à travers la transcription les graphèmes sur le blanc de page (Riegel, 1994 : 122). Comme susmentionné, l'alinéa et la variation typographique, mis en relation avec la ponctuation constituent des indicateurs sémantiques. On note que la progression de la signification du discours se déploie dans le texte

à travers les décalages des mots par rapport à la ligne de démarcation. En ce sens, « le blanc (graphique) institue un véritable équivalent alphabétique du zéro. » (Riegel, 1994 : 166). Ainsi, l'on découvre la disposition rythmique suivante : 0+0+0 // 2+3+4 // 0+0+0. Ce changement de position de l'émetteur apparaît comme une transformation cinétique. « Ici, c'est le destinataire qui, en changeant de position et donc son angle de vision, produit une transformation. Chaque énoncé visuel suppose en effet un ou des points de vision où une lecture satisfaisante de l'énoncé peut s'élaborer. » (Klinkenberg, 1996 : 400).

Prenant pour repère la première et la troisième strophe, la deuxième révèle, quant à elle, la rupture sémantique dans le discours poétique. Cette reconsidération du rythme ne se fonde plus sur la distribution régulière ou non des accents, mais sur la disposition spatiale. À ce propos, il convient de remarquer que :

la poésie (Zadienne) se spécifie par cette organisation supra-textuelle comme l'une de ses composantes, ce que relève la poétique. Mais les choix d'organisation paginale se déploient au-delà des spécificités de la poétique pour investir l'ensemble de l'organisation discursive et linguistique afin d'asseoir le sens et les symboliques (l'au-delà du sens). (Kouassi, 2016 : 60).

Dans ce passage, le discours mobilise la zone tonique de la vue pour conceptualiser le rythme en tant qu'élément de modalisation et de poéticité. Nous parvenons ainsi à une autre stratégie de voilage du discours qui permet d'éviter la censure et les brimades auxquelles l'auteur pourrait être soumis.

2.2. La resémantisation par la rythmique oui / non

L'usage des adverbes « oui » et « non » apparaît comme une véritable rythmique dans le corpus, dans le sens d'une opposition binaire. Le rapprochement avec la structuration du rythme renvoie à « la dichotomie qui oppose le refus de la classe sémantique à son acceptation ». (Pottier, 1974 : 65). Cette manière de considérer le rythme évince l'habituel noyau rythmique pour présenter un couple

rythmique (oui ; non). En réalité, les adverbes « oui » et « non » répondent à des interrogations posées à un destinataire. Les exemples ci-dessous l'attestent.

« Pourquoi organiser des concours de beauté féminine ?...

Oui, viril, c'est-à-dire costaud...

Ah **oui** !... » (Zadi, 2009 : 71).

Si dans cet exemple, la répétition de l'adverbe « oui » crée un rythme immédiat en corrélation avec son opposé « non », c'est à l'échelle de toute l'œuvre que nous observons la complexité de la rythmique de ces adverbes. Il s'agit, en effet, de considérer les interrogations dans le texte comme des variantes dans la perspective des rythmes binaires, mais aussi ternaires de Bottey Zadi. Car, ici, trois voix s'imbriquent, notamment « oui », « non », puis « oui/non ».

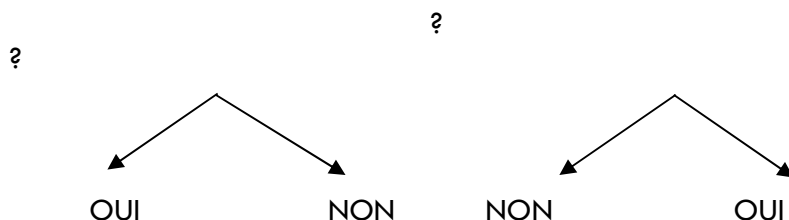
Un tel projet est une invite implicite du poète à l'égard des populations, c'est-à-dire à clarifier leur position sur les problèmes sociaux. Dans une telle dynamique, deux réponses claires sont attendues : oui ou non. Il existe, en effet, six occurrences de « non » et de « oui ».

La dissémination de ce couple « non ; oui » donne au texte poétique, une connotation dramatique. Ainsi, le texte progresse comme une sorte d'interrogation-réponse qui assure au texte, une rythmique particulière comme le montre l'exemple suivant :

« -Comment te nommer au réveil

-**Non**... » (Zadi, 2009 : 69)

Ce fonctionnement dialogique permet à l'auteur de poser des problèmes existentiels dans le corpus en vue de retracer les souffrances des peuples. De ce fait, le rythme des adverbes « oui » et « non » actualise les véritables programmes de développement et les orientations politiques de leur mise en pratique. Conséquemment, il se dégage deux camps fortement opposés qui perdurent dans le temps comme le montre la représentation suivante :



La schématisation de ce binarisme révèle explicitement le fâcheux comportement des dirigeants politiques qui approfondit le fossé des divisions sociales que le corpus révèle. Ce procédé de construction de détournement de la signification est présenté comme une « procédure grammaticale (qui) sert à fixer un événement qui a eu lieu dans le passé mais que l'on fait revivre en le montrant comme s'il se passait au moment où on le présente. » (Irié BI, 2015 : 167).

À travers cette réflexion, il importe de dépasser le cadre ordinaire du rythme pour le situer dans la perspective des procédés narratologique. Celle-ci est marquée par la valeur de distanciation de l'imparfait. L'on note à ce propos que « l'imparfait permet d'amorcer la narration en douceur, en crescendo, dans une sorte de dynamique qui présage la progression du récit en ses différentes étapes. » (Irié BI, 2019 : 204). Ainsi, par l'actualisation des genres textuels sous la caporalisation de l'imparfait, le rythme s'enracine désormais dans les variations esthétiques et affectives y afférentes. En fin de compte, le rythme pose les problèmes de société afin de proposer des réponses concrètes. Insidieusement, il s'agit d'une stratégie de persuasion utilisée par l'émetteur pour attiser l'état d'âme du récepteur en vue de convaincre l'interlocuteur à adhérer à son projet de libération des populations. Justement, cette conception du « rythme suppose une volonté manifeste de se plonger dans la réalité discursive, de faire une part belle à l'oralité, au sujet. » (Kouassi, 2009 : 331).

Tout bien fondé, le rythme dans *À Califourchon sur le dos d'un nuage* de Bottey Zadi Zaourou se perçoit comme la reconsidération permanente des positions prises face aux événements de la société.

Dans ce sens, la dynamique esthétique du rythme met en relief la resémantisation du discours qui se veut désormais pragmatique.

Conclusion

Si le rythme chez Bottey Zadi a toujours été considéré sous la bannière de l'agent rythmique, dans *À Califourchon sur le dos d'un nuage*, il s'appuie sur son aspect ésotérique. Sur cette base, il est nécessaire de tenir compte de la dimension mystique dans laquelle l'alternance des unités linguistico-grammaticales se chargent de force et de vie pour impulser l'abstrait dans le concret. Ainsi, l'invite des mythes, des noms, et des adverbes qui traduisent les réalités socio-culturelles constatables, notamment les humiliations, les assassinats, les famines, les pandémies, les guerres, deviennent les mélodies qui sous-tendent la théâtralisation des cérémonies rituelles. À ces fléaux dont la récurrence n'est plus à prouver, le rythme dans cette œuvre propose des réponses réelles et matérialisables par les adverbes « oui » et « non » dans une dynamique de représentation. Désormais, le rythme dépasse le statut de procédé de beauté langagière pour féconder les pratiques de l'initiation traditionnelle dans lesquelles le verbe devient action en prenant forme et sens.

Bibliographie

Brunot, Ferdinand, 1982, *La Pensée et la langue*, Paris, Masson.

Fobah, Éblin Pascal, 2009, « Émotion poétique et textualité en pratique poétique africaine : des épanchements passionnels soupçonnés et insoupçonnables en discours », in *Actes sémiotiques*, en ligne, N° 112, UL : <http://epublication.unilium.fr/revues/as/2002>, consulté le 28 septembre 2019.

Fobah, Éblin Pascal, 2012, *Introduction à une poétique et une stylistique de la poésie africaine*, Paris, L'Harmattan.

Hourantier, Marie-Josée, 1984, *Du Rituel au théâtre-rituel, Contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan.

Irié Bi, Gohy Mathias, 2010, « L'Absence de frontières étanches dans la langue française et ses conséquences relatives », *Revue Ivoirienne des Sciences du Langage et de la Communication*, pp.40-56.

Irié Bi, Gohy Mathias, 2015, *Alchimie de l'inversion dans la littérature orale pour une économie linguistique du genre poétique* Didiga, Abidjan, CERAP.

Irié Bi, Gohy Mathias, 2019, « Mélodie de l'Imparfait et Production du rythme et de la Cadence dans la phrase française : le cas dans *Climbié* de Bernard Dadié », in Uetto Viviane, et Adoux Papé Marc (dir), 2019, *Hommage à Bernard B. Dadié, père-fondateur de la littérature ivoirienne d'expression française Gloire à l'ancêtre vivant*, Paris, L'Harmattan, pp. 243-253.

Klinkenberg, Jean-Marie, 2006, *Précis de sémiotique générale*, Paris, De Boeck.

Kouassi, Kouakou Roland, 2014, « Nouvelle écriture africaine et altération lexico- syntaxique dans *les naufragés de l'intelligence* de Jean-Marie Adiaffi », in *Lettres d'Ivoire*, Université de Bouaké, pp. 218-229.

Kouassi, Roland Kouakou, 2013, « L'expansion syntaxique dans la poétisation du texte de Senghor : une aventure riche de sens », in *Les lignes de Bouaké-La-Neuve*, Université Alassane Ouattara, pp.39-50.

Meschonnic, Henri, 1982, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.

Molinié, Georges, 1989, *La Stylistique*, Paris, PUF.

Mounin, Georges, 1971, *Clefs pour la linguistique*, Paris, SEGHERS.

Pacéré, Titinga Frédéric, 1991, *Le Langage des Tam-Tams et des Masques en Afrique*, Paris, L'Harmattan.

Pottier, Bernard, 1974, *Linguistique générale, théorie et description*, Paris, Klincksieck.

Senghor, Léopold Sédar, 1985, « Comme les lamantins vont boire à la source », in *Œuvre Poétique*, Paris, Seuil.

Vallas, Pierre, 2007, *Petit Larousse des mythologies du monde*, Paris, Larousse.

Zadi, Zaourou Bottey, 2009, *À Califourchon sur le dos d'un nuage*, Paris, L'Harmattan.

Zadi, Zaourou Bottey, 2001, *La Guerre des femmes suivie de La Termitière*, Abidjan, NEI.

Zadi, Zaourou Bottey, 2002, *Fer de lance*, Abidjan, NEI.