

De la textualité poétique à la construction du sens : une exploration stylistique de « Gueule-Tempête » de Bottey Zadi Zaourou

Messou Koffi Augustin

Université Alassane Ouattara de Bouaké, Côte d'Ivoire

e-mail: augustindemessou@gmail.com

Article soumis le 25/08/2019, accepté le 12/12/2019 et publié le 04/01/2020

Résumé : Le discours poétique de BotteyZadiZaourou se veut révolutionnaire par rapport aux normes édictées en Occident. Sa pratique intègre les sédiments de l'art verbal traditionnel africain. Dans son dernier recueil, *Gueule-Tempête*, le poème éponyme se présente comme une poésie du signifié à travers laquelle le poète, tout en jouant des ressources de l'art traditionnel africain s'érige en défenseur du peuple noir. La présente étude, menée sous les auspices de la sémiostylistique de Georges Molinié, vise à mettre en lumière les procédés verbaux majeurs qui informent sa poésie et qui autorisent sa lecture non plus comme un énoncé hermétique mais comme l'expression d'un sens coulé dans une forme.

Mots-clés : Textualité, construction du sens, intergénéricité, rythmisation, système actantiel.

Abstract: BotteyZadiZaourou's poetic discourse is revolutionary in relation to the norms enacted in the West. His practice incorporates the sediments of african traditional verbal art. In his latest collection, *Gueule-Tempête*, the eponymous poem presents itself as a poem of the signified through which the poet, while playing the resources of traditional African art, stands as a defender of the black people. This study, conducted under the auspices of semiostylistic by Georges Molinié, aims to highlight the major verbal processes that inform his poetry and allow his reading no longer as an airtight statement but as an expression of a cast meaning in a form.

Key words: Textuality, construction of meaning, intergenericity, rhythmicization, actantialsystem.

Introduction

L'une des difficultés qui minent l'étude des textes littéraires négro-africains réside dans l'incapacité de certains exégètes à en cerner le sens. Si l'hybridité des productions romanesques constitue le fondement du rejet de ce type d'ouvrages¹, la critique devient plus acerbe lorsqu'elle porte sur des textes poétiques se réclamant d'une esthétique héritée des sédiments culturels traditionnels comme le *Didiga*², le *Wyégweu*³, le *Zabyouré*⁴. La présente réflexion vise à proposer des pistes de lecture à même de favoriser le décryptage efficient de cette poésie souvent victime de « la mythologie d'une Afrique traditionnelle trop complexe pour être connue » (Atsain, 2011 : 11), une poésie qui serait caractérisée par le règne d'un ésotérisme absolu, de l'opacité sémantique.

Cette étude portera précisément sur les éléments de la textualité, notion entendue ici comme la « suite de propositions liées progressant vers une fin » (Adam, 2011 : 101). Les matrices les plus pertinentes dans la construction du sens sont à rechercher dans la pratique inter-générique, la structuration actantielle du discours et les configurations rythmiques. Il s'agit, à travers une approche textuelle qui se réclame de la sémiostylistique, dans sa double dimension descriptive et interprétative, de rendre compte de la manière dont ces mécanismes linguistiques concourent à la mise en forme du contenu. Nous ferons cette analyse en nous servant d'un corpus composé du poème de BotteyZadiZaourou intitulé « Gueule-Tempête » (Zadi, 2009 : 30-35).

1. L'hybridité générique au service de la construction du sens

À la réception de ce poème, le lecteur est frappé par l'hétérogénéité des sources qui l'informent. Plusieurs genres s'y trouvent encodés. Ce fait rend caduc le concept de genre littéraire

¹Nous faisons allusion, à titre d'exemple, au texte narratif de WèrèwèrèLikings, *Journal d'une misovire*, qui a été rejeté par le comité de lecture des éditions Grasset (France) à cause du mélange des genres.

² « L'art de l'impensable » dans la culture Bété Côte d'Ivoire.

³Poésie élégiaque en pays Bété au sud de la Côte d'Ivoire.

⁴Poésie onomastique dans la culture mossé au Burkina Faso.

tel qu'élaboré dans les théories rigoristes héritées de la classification aristotélicienne. Cette présence conjuguée des genres divers peut naturellement dérouter certains lecteurs et contribuer, de la sorte, à entretenir l'idée de l'herméticité des poèmes africains. Le décryptage des genres différents inscrits dans « Gueule-Tempête » vise donc à dissiper certains nuages qui pèsent sur les poèmes africains en favorisant une saisie plus aisée de son sens.

1.1. « Gueule-Tempête » et la dramaturgie du *Didiga*

Ce poème possède une forte coloration des marques d'un art traditionnel Bété⁵, le *Didiga*. Selon ZadiZaourou, il se caractérise par les traits suivants : « une situation, l'intrigue, relevant toujours de l'impensable. Un héros idéal et redresseur de torts, (...) Des affrontements épiques » (Zadi, 2001 : 123). Cette esthétique dramaturgique colore le texte de ses spécificités.

Le caractère théâtral de ce texte se perçoit, de prime abord, dans la surabondance des marques du dialogue qui s'affichent comme des coordonnées du réel avec une présence très marquée des indices des première et deuxième personnes. Le déictique de personne "je" rassemble, avec ses variantes casuelles "mon", "ma", "mes" vingt-neuf occurrences pendant que "nous" et ses variantes sont crédités de quatre réalisations. À cette présence manifeste des indices de la première personne répond celle non moins remarquable des révélateurs de la deuxième personne qui connaît également une très forte réalisation avec vingt-trois occurrences. La présence très marquée de ces deux instances énonciatives inscrit le texte dans la tonalité dramatique, le discours étant alors présenté comme un échange verbal instauré entre deux ou plusieurs personnages. Ce fonctionnement interactionnel de la parole relève du *Didiga*. Le poète qui fait office d'Initié est aux prises avec des forces surpuissantes et nuisibles (tempêtes, cyclones, volcans, péril). Il bénéficie de la protection des mânes des ancêtres. Le peuple, à la fois destinataire et destinataire de la

⁵Peuple du sud-ouest de la Côte d'Ivoire

quête du héros est un soutien incontournable. L'art du *Didiga* est aussi discours chanté. La dénonciation des souffrances des habitants du ghetto de Chicago par le poète est présentée par ce dernier comme un chant. Il est ce « souffle / qui chante au gré du vent / L'admirable souffrance des corps et des cœurs qui n'ont plus d'âme ». Le poète est aussi chanteur. Les genres narratifs intègrent également le poème.

1.2. « Gueule-Tempête », un poème narratif

Le genre narratif s'inscrit dans le poème sous deux grandes formes : le récit ordinaire portant la soirée dansante et le discours épique.

La narration du bal est faite par l'énonciateur lui-même, omniprésent sur les lieux. Les déictiques « ce/ces » et « je » montrent, au-delà de la présence du poète sur le lieu du bal, sa participation effective à la soirée de danse. Les verbes actifs sont nombreux : « vient / dansent / mord / accablent / libère / tourne ». Tous sont conjugués au présent de l'indicatif qui leur confère un aspect d'inaccompli. De ce fait, les événements sont comme relatés en temps réel, à la manière d'un reportage. Le lexique de l'action est tout autant prégnant avec la présence marquée des substantifs tels « hurlement », « baisers », « danse du derviche ». Mais le poème se nourrit d'un grand souffle épique.

L'épopée a pour spécificité d'une part de mêler le merveilleux au vrai, de l'autre de grossir les faits. Il est inséré dans le texte à travers la typologie des adversaires du poète. Ces derniers sont affublés de traits caractéristiques qui les érigent en êtres surnaturels. À ce titre, l'expression « Accoucheurs de vents insalubres » dont l'incongruité procède de ce que l'activité de l'accouchement uniquement dévolue à la femme est affectée à des êtres relevant du genre masculin est tout à fait significative. Le merveilleux ainsi inscrit dans le poème intègre également le grossissement des faits : les typhons, les cyclones, les tempêtes sont des éléments qui inspirent plutôt crainte à cause de leur surpuissance destructrice. Ce merveilleux se mêle au vrai pour

donner au texte sa dimension épique. L'inscription du vrai dans le tissu poétique découle du traitement des toponymes. L'Afrique et les ghettos ivoiriens de Chicago et Montégobé sont des réalités géographiques attestées. Cet amalgame du merveilleux et du vrai dans ce texte en fait un poème animé d'un grand souffle épique. Les richesses du récit sont donc, elles aussi, d'un apport dans l'encodage poétique.

À la fois discours épique, art dramatique, narration et chant, « Gueule-Tempête » témoigne d'une hybridité générique qui lui assure son caractère de poème typiquement africain, une parole poétique qui, selon ÉblinFobah, intègre tous les types de langage qui existent dans l'espace négro-africain (Fobah, 2112 : 54). Les configurations textuelles concourent tout autant que l'inter-généricité à l'encodage du sens du texte.

2. Les structures textuelles dans la configuration du sens

Deux grands types de facteurs sont rassemblés sous cette dénomination quoique n'épuisant pas le sémantisme de cette structuration : la structuration actantielle du discours et les constructions rythmiques.

2.1. Les constructions rythmiques

Les difficultés liées à la définition du rythme n'ont pas empêché les chercheurs d'élaborer des méthodes à même de permettre d'en faire une étude efficiente et de montrer son importance en tant que caractérisème de littérarité et mode de composition du sens textuel. Les macro-rythmes se déploient dans le poème à travers les deux modèles isolés par Jean Cauvin, les rythmes profond et immédiat autant que par le modèle triangulaire forgé par Bernard ZadiZaourou (Fobah, 2012 : 204).

Le sens par l'encodage du rythme profond se déploie dans tout le dit textuel. Dans sa structuration, « les différents éléments (...) ne se succèdent pas dans l'immédiat, dans le champ continu du présent psychologique. » (Cauvin, 1980 : 19-20). Le rythme profond se réalise donc dans une longue séquence rythmique (Q)

caractérisée par une faible récurrence de la constante (c) et une variable (v) plutôt étendue. L'élément générateur du rythme, du fait de sa faible réitération, exige du récepteur un effort mémoriel. Le discours poétique est ponctué par la présence d'une constante : « Ohiooo ! / Ohiooo ! ». Cet élément est soumis quelques fois à modification voire à variation. Il peut dès lors se muer en « Ohiooo ! / Ohiolééé / Ho ! », « Ohioo ! / Ohiooo ! / Ohiolééé / Ho ! », en « Ehééé ! » ou encore en « Eéééyo / Ohiooo ! / Ho ! ». Malgré ses différentes formes, la constante découpe le discours poétique en six séquences. De la sorte, le discours poétique (d), du point de vue de sa structuration rythmique profonde, se réduit à la formule suivante :

$$d = Q1 + Q2 + Q3 + Q4 + Q5 + Q6$$

Comme chacune de ces séquences est constituée d'une constante et d'une variable réitérables à souhait, $Q = (c+v) \times$, il s'en suit que ce discours poétique (d) a pour formule finale :

$$d = (c + v) 6$$

La contribution de cette structuration rythmique à la construction du sens du poème procède du fait qu'il sert à découper le texte en « tableaux thématiques » ou « îlots poétiques (Fobah, 2012 : 216). Ainsi, la désillusion du poète devant la souffrance de son peuple, la misère ambiante générée par l'échec des indépendances, la dénonciation de l'agression de l'Afrique par les étrangers, l'appel à la lutte libératrice et l'affrontement inévitable subséquent sont autant de thèmes que la structuration macro rythmique du texte permet d'explorer sans amalgame.

Le rythme dans ce poème épouse aussi la forme du rythme immédiat (Cauvin, 1980 : 20) qui se caractérise par une récurrence accrue de l'élément fort du rythme, la constante (c) et une variable subséquent court. Cette typologie rythmique investit le poème à travers deux modes pertinents d'encodage : la saturation phonique du discours et les structures d'improvisation. Les structures d'improvisation se réalisent grâce à une construction favorisant la mise en exergue de structures linguistiques de catégories variables. Selon Atsain N'Cho qui a isolé cette forme

d'encodage du rythme immédiat, les unités linguistiques constructrices relèvent toujours de la même classe de mots. (Atsain, 1989 : 148).

(...) vos mains modelèrent
tissèrent
forgèrent
dessinèrent
générèrentfièvreusement le règne des lèpres et du pian (Zadi, 2009 : 32)

Dans cette séquence ce sont les catégories verbales qui sont mises à contribution. Le syntagme nominal « vos mains » occupant la fonction de sujet, son apparition unique module le fonctionnement rythmique car c'est lui qui fait surgir les cinq variables (modelèrent, tissèrent, forgèrent, générèrent). Il s'agit dans ce cas de dénoncer l'action destructrice des agents occidentaux dans la déchéance du Noir. Les maladies (la lèpre et le pian) ne sont pas des pathologies naturelles. Elles sont le fruit d'une action pensée, coordonnée et réalisée dans le but de nuire à l'homme noir.

La saturation phonique du discours est le second mode d'écriture du rythme immédiat. Atsain N'Cho le situe dans « le traitement particulier que connaît un mot ou un syntagme et qui le soumet à une récurrence très rapprochée dans le poème ou dans la séquence » (Atsain, 1989 : 148). Dans le poème à l'étude, cette typologie rythmique opère comme facteur de construction du sens.

Maispourquoihurle-t-ilmonpeuple
Trou !Trou !Y'atrou...
... Vertige
Trou de balle
Troud'obus
Trou de missiles
Troud'estomac
Et cetroubéantdansl'âme (Zadi, 2009 : 33)

Cet extrait expose de suite une récurrence de la lexie 'trou' qui sature le texte de huit (8) occurrences en autant de vers. Il est donc crédité, en moyenne, d'une apparition à chaque vers. Dans le présent cas, la participation de la forte itération de la lexie "trou"

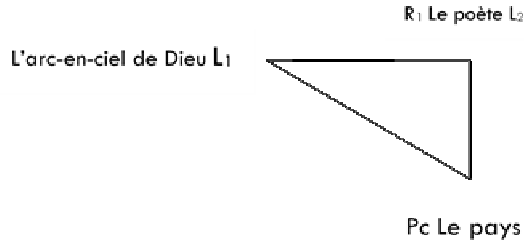
à l'effet d'esthétisation du poème réside dans la curieuse association qu'elle établit entre les domaines physique et métaphysique. Dans le dernier vers de cet extrait, en effet, la caractérisation non pertinente « trou béant dans l'âme » se fonde sur l'association incongrue entre les lexies "trou" et "âme". La lexie "âme" issue du latin *anima* qui signifie "souffle", "vie" est le principe de vie, de mouvement et de pensée de l'homme. L'âme relève donc des attributs métaphysiques de l'homme alors que "trou" désigne toute ouverture dans un corps ou dans un objet et s'applique aux choses matérielles, tangibles. Mais cette construction n'est pas pour autant obscure. Autant les balles, les obus et les missiles détruisent le corps autant la situation déplorable du Noir est source des souffrances les plus difficiles à juguler, les afflications, la tristesse, la mélancolie, les tourments. La douleur la plus atroce est celle qui touche l'homme dans l'intime de son être. L'expression de la médiatisation de la parole poétique témoigne, elle, du fonctionnement triadique du rythme poétique.

La structuration du rythme déterminée par ZadiZaourou définit un modèle fondé sur un mouvement à trois pulsations. Binaire en un premier moment de la construction rythmique, le circuit emprunté par le message est complété par un deuxième temps-fort dans lequel le récepteur premier devient émetteur. Le parcours du message devient alors ternaire. Ce modèle triangulaire qui est un héritage de la poésie traditionnelle africaine repose en gros sur l'agent rythmique qui, après avoir reçu le message d'un premier émetteur le répercute, à son tour, à un second récepteur. Ce fonctionnement rythmique est largement exploité par le poète. L'exemple suivant est un cas typique qu'il serait intéressant d'analyser.

Écoute mon pays
Tu n'as plus de pieds
Et il n'y a pas d'échelle
Or voilà que vers toi marche l'arc-en-ciel de Dieu
Et ces chants venus du ventre de la terre
Qui montent
Montent
Montent (Zadi, 2009 : 34)

Ce segment textuel expose un cas de rythme triangulaire relatif au dispositif énonciatif mis en œuvre. Trois instances énonciatives participent à la mise en forme du discours poétique. Le premier pôle de réalisation de ce rythme triadique se trouve désigné par la périphrase « l'arc-en-ciel de Dieu » de qui le poète tient le message verbal qu'il adresse à son tour à un récepteur désigné par l'enchaînement linguistique « mon pays ». Le vocatif repérable à partir de la modalité jussive figurée par l'impératif présent « écoute » permet de saisir la lexie "pays" comme le destinataire, objet ici d'une interpellation. Dans ce fonctionnement du rythme triangulaire, les instances impliquées sont l'objet d'un discours ombré. En effet, le pôle locuteur premier (L₁) est affecté d'un fonctionnement qui relève de la symbolisation. La lexie « arc-en-ciel de dieu » renvoie dans la logique discursive du poète au touraco en raison de rapports analogiques évidents entre les couleurs figurant dans le plumage de cet oiseau et les occurrences chromatiques du spectre lumineux. Les sept couleurs de l'arc-en-ciel figurent dans le plumage du touraco, précisément le rouge, l'orangé, le jaune, le vert, le bleu, l'indigo et le violet. Il y a là une symbolisation de premier degré en raison du rapport objectif qui relie les deux composantes linguistiques impliquées dans la figure, c'est-à-dire le touraco et l'arc-en-ciel. Fort de ce fait, en lieu et place de l'arc-en-ciel de Dieu, c'est le touraco qui est responsable du discours destiné au poète. Ce dernier, en fonction d'agent rythmique, répercute la substance du message reçu qui se trouve être des chants. Le peuple, figuré dans le discours à travers la médiation métonymique du lieu pris pour les habitants, est désigné par la lexie « mon pays ».

Le destinataire du discours du poète n'est en aucun cas l'aire géographique mais bien la population qui y vit. De ce fonctionnement rythmique découle la figuration triadique suivante :



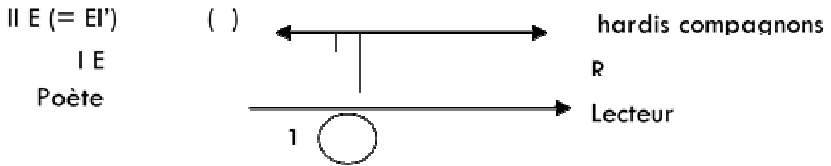
Les modes de configurations rythmiques sont nombreux et contribuent efficacement à la structuration sémantique du texte. L'exploitation des rythmes profonds et immédiats autant que l'usage du modèle triangulaire montre bien l'importance et la spécificité du rythme dans la poésie négro-africaine. Outre les faits de rythmisation, le fonctionnement du dispositif énonciatif joue comme ressort de la construction du sens.

2.2. La structuration actantielle du discours

La sémiostylistique bâtie par Georges Molinié appréhende le texte littéraire comme discours circulant entre deux pôles énonciatifs : l'émetteur et le récepteur. En tant que tel, l'objet littéraire est saisi « selon une hiérarchie de trois niveaux » (Molinié, Viala, 1993 : 47-48). Le premier « est celui du locuteur patent, obvie, du discours, narrateur (dans les romans), instance immédiate de la poésie lyrique. (...). Ce niveau I, en tout cas renvoie à un statut du récepteur général, le public (...) » (Molinié, 2011 :178). Le niveau II, supporté par le niveau I, est marqué par les échanges verbaux entre les personnages du discours littéraire. Plus flagrant au théâtre, il intègre aussi les autres genres (Molinié, (2011 : 178). Le niveau alpha (α) constitue le troisième et dernier maillon de la structure énonciative. Il sert de support aux deux premières strates, les niveaux I et II (Molinié, 1993 : 56). L'étude du fonctionnement des strates énonciatives et leur contribution à l'élaboration du sens textuel se fera à partir de l'extrait suivant :

Voici portant l'Afrique qui se dresse comme un sexe
hardi défiant la syphilis
Ma terre plus haute que le temps
Plus vigoureuse
Plus sacrée que le caïlcédrot de l'ancêtre Butori
Et nous comblerons nous ce trou
Le géosynclinal aux portes du CONTINENT
Nous le comblerons hardis compagnons
Quoi donc !
Rien moins que le signe de mon nombril
Pour me relier au fleuve souterrain de la parole
La matrice du monde ou selon la prophétie
Pousseraient, je dis, toutes fleurs des nations
Et l'hymne commun des peuples
Promis à la fraternité nouvelle ? (Zadi, 2009 : 34)

Cet extrait autorise la construction de trois saisies dont la :

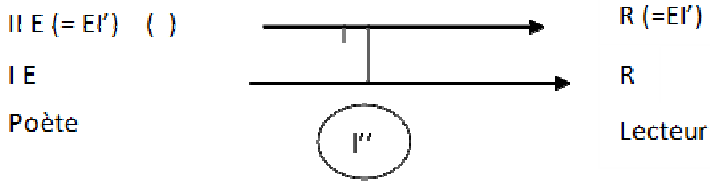


Ce premier schéma présente un fonctionnement énonciatif caractérisé par un niveau I simple, donc organisé sans sous-stratification ni relation oblique aucune. Le poète est, en cette couche, l'émetteur d'un message en direction du lecteur, récepteur occurrent. La présence très marquée de l'actant émetteur est révélée par les marques de la première personne : « je » (une occurrence), ma (une occurrence), me (une occurrence), nous (je + hardis compagnons) (trois occurrences). Le texte s'inscrit dans le registre du discours avec la présence de la proposition incise « je dis » qui, associée à la phrase à verbe de sémantisme vide « voici », actualise le discours poétique et l'inscrit dans un registre vériconditionnel en articulant cet énoncé sur les facteurs déterminatifs du repérage absolu : le moi, l'ici, le maintenant. L'objet du message consiste en une auto description du poète. Le segment textuel occurrent commence, en effet, par « Voici ». Le

recours à cette construction langagière favorise la fixation du procès ou de l'état présenté dans l'imaginaire du lecteur. Ce fait concourt à intensifier la dimension picturale de l'objet du message, la description du poète par lui-même. En réalité, le vers premier de cet extrait expose une ellipse du pronom de la première personne « me ». En supprimant cette lexie devant « voici », le poète brouille le sens du verbe « porter » en rendant inexprimé le sujet animé qu'il exige. L'effet immédiat qui découle de l'exploitation de ce procédé discursif est la mise en relief du complément d'objet direct de « portant », c'est-à-dire l'Afrique ; l'Afrique, objet de la quête du poète.

Le second niveau du schéma présente un discours que le poète adresse à ses compagnons de lutte. À juste titre donc, il est l'objet d'une remontée actantielle et assure l'animation du pôle émetteur quand l'instance de réception est occupée par un actant dénommé "hardis compagnons". Ce niveau II ne présente aucune interlocution. L'objet du message est un discours de motivation à l'endroit de ses compagnons de lutte. Cet extrait revêt un intérêt stylistique particulier du fait qu'il réunit, dans la même unité linguistique, les actants qui animent les deux pôles du dispositif énonciatif. En effet, le pronom personnel « nous » qui connaît une triple itération et sa marque dans la désinence verbale -ons peuvent aisément s'appréhender comme la somme du "je" du poète-émetteur et du "vous" des récepteurs, les "hardis compagnons". Dans ce cas, NOUS = Je + vous. L'émetteur fait ainsi corps avec les récepteurs, union nécessaire à la lutte libératrice.

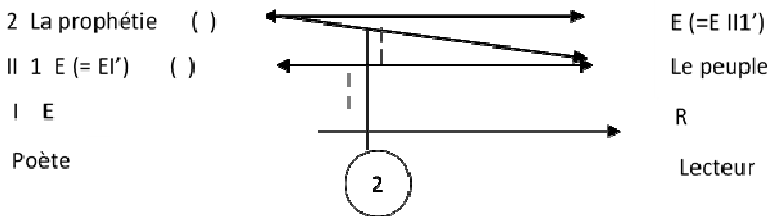
Cependant, cet extrait peut bien s'appréhender comme discours du poète ayant pour destinataire cet actant lui-même, c'est-à-dire un monologue ; la structuration du pronom personnel « nous » (nous = je + vous compagnons absents lors de la profération) laissent entendre que le poète est à la fois émetteur et de récepteur de son propre discours. Dans ce cas, la saisie inhérente se décline de la manière suivante :



Cette saisie présente une organisation des strates énonciatives à deux étagements. Au niveau I fondamental le déploiement de la structuration discursive opère sur un modèle simple, c'est-à-dire sans sous-stratification, sans remontée ni relation oblique. Le poète, instance émettrice, adresse la substance de son message au lecteur qui est naturellement le récepteur homologue.

Le niveau II offre une organisation plus saisissante. Il s'y réalise une double remontée de l'actant émetteur de niveau I, en l'occurrence le poète. La première remontée se déploie au niveau de l'instance d'émission où le poète occupe, comme au niveau I, le pôle émetteur. La seconde remontée actantielle se réalise du côté de la réception. Figurée à droite de la potence par les pointillés et la construction équationnelle $R (=E I')$, cette remontée indique que l'actant émetteur de niveau I, en l'occurrence le poète est celui qui anime, au niveau supérieur, le pôle de réception. Ce fonctionnement discursif n'offre aucune situation de réversibilité.

Une troisième modélisation actantielle découle du fonctionnement des couches énonciatives dans cette tranche textuelle.



La saisie ainsi structurée présente une organisation bâtie sur les niveaux I et II. Si le premier niveau expose un développement simple avec le poète au poste émetteur et le lecteur à la

réception, la seconde couche énonciative dévoile un fonctionnement tout à fait différent. Elle présente, en effet, un étagement à deux niveaux internes (II_1 et II_2). Dans la première sous-traité (II_1) a lieu une remontée actantielle. Les pointillés qui figurent à gauche de la potence traduisent sa réalisation du côté de l'émetteur. Le poète, émetteur de niveau I fondamental, est autant l'instance émettrice au niveau II_1 . L'égalité établie entre l'émetteur de ce niveau (II_1E) et l'émetteur de niveau I simple (IE) rattache ces deux instances à la même identité actoriale, le poète. En cette couche, la première du niveau II, le pôle de réception est animé par le peuple. L'objet du message consiste en l'expression des liens intimes qui rattachent le poète à sa terre natale, l'Afrique.

Ce niveau 1 interne au II supporte un autre dénommé II_2 qui révèle qu'une partie du discours que le poète adresse au peuple provient d'une autre source d'énonciation, la prophétie. De là procède la réalisation d'une remontée actantielle allant du niveau II_1 au niveau II_2 . Cette remontée est le fait du poète qui, occupant la fonction d'émetteur au niveau inférieur (II_1) se trouve être le récepteur du discours. Ce fait est figuré sur le schéma par la présence de pointillés à droite de la potence, c'est-à-dire du côté de la réception.

Le dire du poète expressément marqué par l'incise – je dis – se trouve être un dire de transition, de médiatisation, le discours originel étant celui proféré par l'instance dénommée "la prophétie". Le discours indirect révélateur de ce détour langagier est inscrit dans le tissu textuel à travers l'expression « selon la prophétie » qui pose cette identité actoriale comme instance énonciatrice du message. L'objet du message, le socle de cette médiatisation de la parole est une annonce relative au rôle de premier rang que l'Afrique est appelée à jouer dans l'essor des peuples.

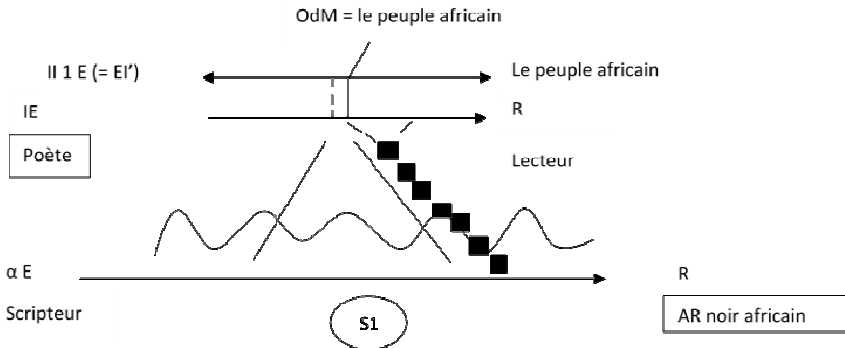
L'étude du système d'actualisation fondamentale de ce poème révèle la complexité du fonctionnement des strates énonciatives. Les relations obliques, les remontées actantielles et les empilements témoignent de la très grande virtuosité du poète qui joue des

mécanismes de l'énonciation pour élever le niveau d'esthétisation du discours littéraire. Cette richesse du jeu opéré par le poète sur les strates énonciatives inscrit le texte dans une perspective lyrique. Le lyrisme « renvoie à une expression personnelle » (Gally, 2012 : 445) et trouve sa spécificité

dans le fait que, selon Aristote, le poète parle en son nom (Gally, 2012 : 445). L'expression lyrique, vue sous cet angle, se limiterait à l'expression des sentiments à l'aune du « je ». De nos jours, cette acception s'avère incomplète parce qu'elle ignore deux grands pôles du fonctionnement discursif, l'objet du message d'une part, le destinataire d'autre part. Cette insuffisance est heureusement palliée par Georges Molinié : « L'expression lyrique est d'abord expression de soi à soi sur soi. (...) l'émetteur est à la fois le récepteur et l'objet du message. » (Molinié, 2011 : 158). Un discours devient lyrique dès lors que les trois facteurs de la communication littéraire sont réunis en la seule instance d'émission.

Le discours poétique négro-africain est fortement marqué par l'expression lyrique. L'étude des différentes configurations du système énonciatif a montré que le discours poétique à l'étude n'est pas centré sur l'individualité du poète. Il ne relève pas du « lyrisme égotique » défini comme la réalisation d'un discours de soi à soi sur soi (Fobah, 2009). En revanche, la prise en charge des réalités existentielles de la communauté inscrit le texte dans la perspective du lyrisme « social » ou « collectif » (Fobah, 2009).

En tenant compte des formalisations discursives mises en œuvre dans « Gueule-Tempête », notamment les adresses formulées au discours direct, les interpellations et les interrogations adressées à l'Afrique, il est possible de considérer que le peuple africain dont les souffrances sont explicitement présentées (la misère, l'insécurité, le sida, les rages de dent, la mort, les cancers) et le réveil fort attendu, est le destinataire principal du discours. Cette prise en compte du peuple africain comme destinataire autorise la réalisation de la saisie globale du texte.



La réalisation de ce modèle actantiel, qui est une adaptation de celui isolé par ÉblinFobah au texte à l'étude, repose sur un ressenti déclenché par ce texte sur le mode de la réception impliquée bâti par Georges Molinié (Fobah, 2012 : 246). Elle est marquée par la présence des traces de l'actant récepteur α , le marché de la lecture dans la matérialité textuelle. Ainsi, au niveau profondamental α , figurent l'actant émetteur et l'actant récepteur homologue. Les gros carrés pleins disposés en forme d'escalier allant de la droite vers le centre et traversant la séparation et le support de l'ensemble des niveaux I et II marquent la remontée du récepteur négro-africain affecté par les mécanismes de la réception impliquée. Ainsi, le lectorat négro-africain se retrouve à la fois aux poste de récepteur (R) et d'objet du message (OdM). Il se sent donc à la fois émetteur, récepteur et objet du message. Ce fait justifie la dispersion du récepteur α dans le fonctionnement des niveaux énonciatifs supérieurs I et II. Le discours du poète est également celui de « sa » terre, celui de « son » peuple, la Mère Afrique à qui il s'adresse est une désignation métonymique du peuple africain et les difficultés existentielles décrites sont celles qui minent la vie dudit peuple. Le poème s'affiche donc au niveau I comme un discours collectif dont le poète assure la transcription. L'esthétisation des éléments relevant du doxique comme les vicissitudes de la traite transatlantique, les affres de colonialisme et les disparités sociales générées par les régimes mortifères post-

coloniaux sont le lien commun entre les actants émetteur et récepteur du niveau préfondamental α . Ces faits constituent l'objet du message au niveau II. Cette sorte de fragmentation, d'éparpillement du lectorat négro-africain est exposée sémiologiquement par les deux courtes lignes en pointillés orientées l'une vers le poste récepteur, l'autre vers le pôle objet du message (OdM).

Conclusion

Les éléments d'analyse qui viennent d'être exposés illustrent bien comment se fait, dans la matérialité textuelle, la construction du sens des poèmes africains. La textualisation du sens procède de l'exploitation des ressources esthétiques de genres divers. Le mélange des genres est, en effet, l'une des caractéristiques fondamentales de l'art poétique négro-africain (Fobah, 2012 : 54). C'est fort de ce principe que « Gueule-Tempête » peut fort bien se lire comme art théâtral, *Didiga*, récit, épopée ou chant. Chacune de ces formes poétiques concourt à la mise en forme du sens, à dire quelque chose, à signifier. Les constructions rythmiques, modulées sous les formes de rythmes profonds et immédiats, le circuit triangulaire de la parole médiatisée constituent des champs d'exposition du sens textuel. Les modélisations actantielles du discours témoignent de la richesse du dispositif énonciatif mis en œuvre dans l'expression du contenu. Leur fonctionnement permet de déterminer dans l'épanchement du moi poétique, l'engagement de tout un peuple, fait qui inscrit le texte dans la perspective de la poésie militante.

L'enjeu de cette réflexion est double. Le premier est relatif à la stylistique. Il s'est agi, en réalité, de mettre la question du sens au cœur des études stylistiques que l'on a tendance à considérer comme une simple description formelle des unités linguistiques. La perspective sémiostylistique qui la baigne l'inscrit dans une optique qui se veut interprétative. Au-delà de ce fait, l'autre enjeu est de montrer que le texte poétique n'est pas hermétique ni absurde, il véhicule un sens simplement coulé dans une forme discursive qu'il faut véritablement interroger, en dehors de tout *a priori*.

Bibliographie

Zadi, ZaourouBottey, 2009, « Gueule-Tempête » in *Gueule-Tempête suivi de Nouveaux chants du souvenir*, Dakar, Panafrika-Silex / Nouvelles du sud, pp. 30-35.

Fromilhague, Catherine, Sancier-Château, Anne, 2014, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Armand Colin.

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

Fobah, Éblin Pascal 2009 « Émotion poétique et textualité en pratique poétique africaine : des épanchements passionnels soupçonnés et insoupçonnables en discours », in *Actes Sémiotiques*, article publié en ligne le 16 avril, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2851>, consulté 13/05/2019.

Molinié, Georges, 2011, *Éléments de stylistique française*, 4^e édition, Paris, PUF.

Molinié, Georges, 1993, *La stylistique*, Paris, PUF.

Molinié, Georges, 1998, *Sémiostylistique : l'effet de l'art*, Paris, PUF.

Molinié, Georges, Viala Alain, 1993, *Approche de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF.

Cauvin, Jean, 1980, *Comprendre la parole africaine*, Paris, Édition Saint-Paul.

Gally, Michèle, 2012, « Lyrisme » in Paul Aron et. al., 2012, *Le dictionnaire du littéraire*, 2^eédition 2^etirage, Paris, puf.