

Le rythme dans la poésie africaine: entre monotonie et dynamisme

Rhythm in African poetry: between monotony and dynamism

ABOUBAKAR GOUNOUGO

Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
degounougo@yahoo.fr

Abstract

Rhythm, at the heart of the text, is an issue that is rarely addressed for its own sake. Yet, although it has no meaning, the role of rhythm in the construction of meaning in the text is most essential. It is thus that the rhythm, in the absence of meaning, makes sense, however, by the way it intervenes in the sequence of text. It is in this respect that a number of questions are resolved within the text, particularly those relating to the fixing of meaning, as well as those relating to the expression of obsession and emotion. These are all questions which concern our present reflection, through two essential points on this subject and which lead us, in the first place, to question the problem of the construction of the balance between the content and the form in the textual sequences; second, the process at the end of which the emotional category takes birth, condition of the aesthetic pleasure of the text.

Keywords

rhythm, monotony, movement, rhythmic core, variable.

Resumen

El ritmo, en el centro del texto, es una cuestión que rara vez se aborda de forma aislada. Sin embargo, aunque carece de significado, el papel del ritmo en la construcción del sentido en el texto es sumamente importante/esencial. Así pues, el ritmo, aunque no tenga sentido, cobra ese sentido por la forma en que interviene en la secuencia de texto. A este respecto, se resuelven muchas cuestiones dentro del texto, en particular las relativas a la fijación del sentido, así como las vinculadas a la expresión de la obsesión y de la emoción. Todas estas son cuestiones que preocupan nuestra reflexión actual, a través de dos puntos esenciales a este respecto y que nos llevan, en primer lugar, a interrogarnos sobre la problemática de la construcción del equilibrio entre el contenido y la forma en las secuencias de texto; en segundo lugar, el proceso al término del cual nace la categoría emocional, condición del placer estético del texto.

Palabras clave

ritmo, monotonía, movimiento, núcleo rítmico, variable.

1. Introduction

La notion de rythme a marqué très tôt et de façon indélébile son périmètre dans le langage critique du texte littéraire. Cette présence constante fait apparaître le rythme comme une donnée consubstantielle de celui-ci. Tous les faits de langue – à quelque niveau qu’ils se situent dans le registre des parlers (littéraires et non littéraires) – sont redevables du phénomène rythmique qui les structure tant du point de vue des faces formelle et sémantique que celui du discours.

De la sorte, la fonction du rythme dans l’encodage poétique du texte est l’un des rares points autour desquels l’accord se fait à peu près au niveau des spécialistes de la question.

Autant d’accord et de points communs sur la permanence du rythme du point de vue théorique qui nous conduisent à examiner de plus près la problématique d’une présence aussi marquante, aussi envahissante, à en juger par ses manifestations dans le texte, entre autres, les accents, les rimes, les allitérations et assonances, les énumérations et accumulations, les surcharges, les phénomènes de redondance comme le pléonasme, les effets de répétition, les anaphores, les ellipses, les suspensions, les asyndètes et polysyndètes, les constructions paratactiques et hypotactiques.

Bien sûr, notre analyse, dans un cadre aussi restreint que celui que nous offre le prétexte de cette réflexion ponctuelle ne peut servir à aborder tous ces aspects de la question. Pour des raisons de rigueur, de mesure et d’efficacité, nous nous limiterons à la marque du rythme la plus présente et qui saute systématiquement aux yeux dans le texte poétique, c’est-à-dire la répétition; tant de mots, de syntagmes que d’énoncés entiers.

Notre cheminement prendra donc en compte cette donnée à travers deux moments: celui où le rythme au moyen de la répétition crée l’équilibre entre la forme et le contenu poétiques et celui où le rythme, nous l’avons dit, n’a pas de sens, mais apporte cependant tout son poids à la construction du sens, c’est-à-dire ce par quoi il fait sens, sur la base du plaisir esthétique et de l’émotion qu’il introduit pour sa part dans le texte.

2. Le critère fondamental de la répétition

La répétition porte dans sa syntaxe même les traits les plus iconiques du rythme qui font souvent dire, lorsque ces traits sont portés à leurs extrêmes limites, que le rythme est vu dans le texte avant d’être lu. Ce sont lesdits traits qui avalisent, du fait de leur caractère emblématique, toutes les définitions techniques portant sur le rythme littéraire – par quoi nous ouvrons cette réflexion – notamment le regard de Senghor qui est un des plus informés et des plus avancés sur le rythme, dans la mesure où l’auteur le saisit dans son aspect le plus général où il ne concerne pas seulement le texte littéraire, mais la vie elle-même tout court. Léopold Sédar Senghor en effet écrit à propos du texte:

Il (le rythme) n'est pas seulement dans les accents du français moderne, mais aussi dans la répétition des mêmes mots et des mêmes catégories grammaticales voire dans l'emploi instinctif de certaines figures de langage: allitérations, assonances, homéotéleutes, etc. (Senghor, 1990: 168).

Cette assertion vise la primauté du phénomène de la répétition dans la constitution du rythme et donc son indiscutabilité dans le processus de poétisation du discours littéraire, même si certains théoriciens tels que Bernard Combettes ne trouvent pas nécessaire d'étudier ce phénomène langagier pour son propre compte. Selon ce dernier, précisément, "la répétition pure et simple d'un élément ne constitue pas un procédé très important, un phénomène très intéressant" (Bernard Combettes, 1983: 78). Cela dit, dans le texte poétique, la répétition est symétrique ou asymétrique. Le rythme est symétrique: il est fait non seulement de parallélismes (dans le cas des paradigmes d'insistance ou anaphores par exemple), mais aussi de contrastes lexicaux qui sont réitérés dans un ordre régulier. Le rythme est aussi asymétrique: il est fait de mots ou de syntagmes qui scandent le poème à des intervalles précis du poème (dans le cas du refrain ou noyau rythmique, par exemple). Tout cela revient à reconnaître que "le poème est en coupe (s). Sa coupe fait le poème. Son allure de soulèvement qui retombe est comme celui du désir de la langue pour la pensée" (Deguy, 1974: 24).

En tant que phénomène de réitération donc, le rythme est synonyme de monotonie en poésie. La réitération des mêmes unités sur des vers successifs ou à intervalles réguliers crée nécessairement une certaine monotonie. Le rythme, à cause de cette monotonie, est donc un phénomène contre-dynamique qui devait, en principe, être un obstacle à la diversité et à la richesse lexico-sémantiques du discours. Pourtant, au lieu de figer le cours de la parole et provoquer son appauvrissement, en dépit de la monotonie qui le fonde donc, le rythme, paradoxalement, crée le mouvement qui est vital à tous les phénomènes et à toutes les choses de l'existence, qu'ils soient naturels ou artificiels. C'est ici que Senghor se fait plus éclairant quant à la réalité du rythme et de son fonctionnement dans la vie:

Qu'est-ce que le rythme? [...] C'est l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes vitales, ondes qu'il émet à l'adresse des Autres, l'expression de la force vitale. Le rythme, c'est le choc vibratoire, la force qui, à travers les sens, nous saisit à la racine de l'être. Il s'exprime par les moyens les plus matériels, les plus sensuels: lignes, surfaces, couleurs, volumes, en architecture, sculpture et peinture; accents en poésie et musique; mouvement dans la danse. Mais, ce faisant, il ordonne tout ce concret vers la lumière de l'esprit. C'est dans la mesure même où il s'incarne dans la sensualité que le rythme illumine l'esprit. (Senghor, 1964: 211-212).

Voici le rythme tel que le révèle Senghor dans toute sa complexité: il est à la fois monotonie et mouvement, immobilisme et dynamisme. On peut donc affirmer que le rythme, c'est la monotonie agissante ou, dans un certain sens, c'est l'"agir" monotone. Et face à cette propriété contradictoire du rythme, nous sommes amené à nous interroger sur la manière

dont le rythme assume ce statut contradictoire, entre sa tendance à la fixité et le dynamisme interne par lequel il crée le mouvement; en d'autres termes, comment le rythme, qui se caractérise par un manque de dynamisme ou par une platitude manifeste dans le discours, génère-t-il du mouvement ou donne vie à la parole comme celle de la poésie?

Mais avant de répondre à cette question par la pratique de textes d'illustration, il convient d'interroger sommairement la structure de la répétition dans le discours poétique africain. Comme tous les poètes du monde, le poète africain, homme de culture nourri à l'oralité, connaît les vertus de la répétition, processus d'expression auquel l'on attribue une fonction mnémotechnique. Ainsi, dans la poésie africaine, fonctionnent toutes les figures du rythme connues à ce jour et parmi lesquelles sont à citer l'épanalepse, l'anaphore, l'épiphore, les homéotéleutes. Mais les unités privilégiées par le poète africain en vue de réaliser ces figures du langage sont généralement les noms. La raison se trouve dans la capacité de ces unités linguistiques à porter des charges symboliques. Or le symbole est un véritable projet de la poésie africaine qui poursuit, certes la fonction cathartique mais aussi et surtout les fonctions didactique et éthique du discours. Le nom est de loin l'unité linguistique grâce à laquelle s'accomplit cette proposition-formulaire de Senghor: "Il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le sens sous le signe. Car tout est signe et sens en même temps pour les Négro-Africains" (Senghor, 1990: 164).

Le nom est le mot qui s'impose dans le poème africain. Il est capable de faire acte à la fois de noyau symbolique et de noyau rythmique, d'une part et d'autre part, d'être le point de réalisation de la coïncidence entre les structures syntaxique, sémantique et rythmique. C'est de cette façon que le mot-symbole, quand il est projeté dans la spirale de la répétition, parvient à générer d'autres syntagmes qui, parce qu'ils viennent rompre le retour uniforme du noyau rythmique sont désignés en termes de variables. Nous aborderons longuement cette question dans la suite de notre propos. Pour l'instant, nous nous contentons d'illustrer la réflexion que nous venons de faire sur la précellence du nom dans la poésie africaine. D'abord, le cas de la répétition du même et unique signifiant-symbole qui s'assujettit des variables à chacune de ses occurrences pour réaliser ainsi un paradigme à la fois rythmique et symbolique:

La terre est aussi une termitière
 Où fourmillent des hommes – lions
 des hommes – caïmans
 des hommes – léopards
 des hommes – agnelets
 Étrange comparaison – mystique asymétrie
 Entre un monde naturel d'apparence inanimée
 Source divine de notre force vitale
 Et un monde artificiel érigé par une chaîne de créatures mouvantes
 (Joseph Anouma, *L'élytre incendiaire*, NEI, 1996, 31).

La répétition est ici marquée. Elle n'est pas une faute parce que simple redite mais parce que le mot-symbole "hommes" est, à chaque appel, déterminé par un autre nom, susceptible lui-même de porter une valeur symbolique mais qui joue dans le discours la fonction de variable. Ainsi, le noyau rythmique est ici aussi un noyau symbolique qui impose au lecteur une activité d'herméneutique intense pour appréhender l'identité de l'homme qui se cache dans chacun des mots-symboles composés ci-dessus. C'est dans le paradigme de l'univers parallèle¹ qu'il devra aller chercher la solution de l'énigme du poème soumis de ce fait au rythme à propos duquel Senghor est péremptoire: "nombril du poème, le rythme, qui naît de l'émotion, engendre à son tour l'émotion" (Senghor, 1990: 169). Entre donc le rythme et l'émotion, entre la répétition qui crée ce rythme et l'émotion, c'est l'histoire mythique du serpent qui se mord suavement la queue. Les deux phénomènes se tiennent nécessairement.

Maintenant, un exemple de répétition parallélique de signifiants nominaux différents mais possédant la même fonction logique dans le poème. C'est Joseph Anouma qui fournit la matière pour notre propos:

A la visière du temps
Des estampes sur tapah vous pourfendent les entrailles
Vision du mendiant
Charognard
Cabaret de rixes
Sécheresse
Soweto ou la biche en cage
Ô schèmes inhérents à moi-même
N'est-il aucun homme ému de compassion?
(*L'enfer géosynclinal*, CEDA/NEA, 1985, 28)

Ici, comme dans l'illustration précédente, des noms s'imposent et caractérisent fortement le discours. Ils sont aidés en cela par une disposition typographique généreuse, qui achève de les mettre en relief. En occupant de façon exclusive des vers entiers et cela de façon successive, sans outil grammatical de jonction ou de subordination pour les lier, les uns aux autres, les noms montrent combien de fois leur autonomie est grande tant du point de vue de la complétude informative que de l'ordre syntaxique. Leur valeur caractérisante vient de cette grande autonomie qui consiste à ne rien devoir aux autres éléments du discours mais de leur commander stylistiquement dès qu'ils apparaissent dans le discours.

Mais ce que nous disons ici doit être bien compris. Le nom n'est nullement la seule unité susceptible d'être soumise au mouvement de la répétition. Dans la poésie africaine,

1 Selon Zadi Zaourou, le monde parallèle est "le résultat d'une vision du monde élaborée pendant des siècles, enrichie, diffusée, inculquée dans les esprits. Comme cette pensée qu'il reflète, il se définit par rapport aux quelques principes directeurs que voici: - principe de la dualité du monde; - principe de la liaison, de l'interaction et de la transformation mutuelle des phénomènes et des choses les uns dans les autres; - principe de l'entre-dévoirement des phénomènes et des choses; -principe du mouvement universel et de l'harmonie dans le déséquilibre" (*Césaire entre deux cultures*, NEA, 1978).

comme dans bien d'autres poésies du monde d'ailleurs, tous les mots peuvent générer des paradigmes d'insistance lorsqu'ils sont placés en position de noyau rythmique comme dans l'exemple suivant:

Osera-t-on demander au soleil
Pourquoi sa route est moins longue
Osera-t-on demander à la lune
Si les couloirs de la nuit sont déserts
Osera-t-on se demander
Pourquoi les seins des femmes sont secs
Pourquoi les fleuves ont tari
Pourquoi les greniers de la terre suintent
Pourquoi les réservoirs du ciel sont vides
Pourquoi la vie diminue
Pourquoi la vie diminue ici et
Pourquoi elle s'allonge là
(Maxime N'debeka, *L'oseille/Les citrons*, Pierre Jean Oswald, 1975, 25)

Nul besoin de faire observer que ce n'est pas un substantif qui déclenche ici la répétition mais plutôt un adverbe interrogatif: "pourquoi". Le paradigme relève simplement de la forme d'insistance appelée anaphore et il est donc simplement rythmique. Mais que l'élément répété soit un nom-symbole (dans le cas des paradigmes à la fois rythmiques et symboliques) ou non (dans le cas du paradigme d'insistance ou anaphore), le danger qui guette le discours est celui de la monotonie ou de la platitude pouvant clouer ou neutraliser le dynamisme de la prolation poétique. Mais il n'en est rien, heureusement. Examinons à cet effet dans le discours poétique, les propriétés du rythme qui expliquent que ce phénomène soit si productif en dépit de sa caractérisation comme source de monotonie dans la parole. Nous analysons à cet égard maintenant ce que nous énoncions plus haut, à savoir, la capacité du rythme à créer l'équilibre entre forme et contenu poétiques, à travers la valorisation des images nécessaires au poème, en attendant plus tard d'examiner la question relative à sa fonction émotive.

3. Le rythme: immobilisme et mouvement

La répétition qui définit le rythme est synonyme de saturation lexicale et sémantique. Dans certains poèmes, le rythme est tellement intense, la réitération lexicale si prononcée qu'on est tout de suite tenté de conclure au règne du signifiant au détriment du signifié. Mais, ce n'est pas le cas, car l'intention du poète n'est pas de faire tourner les mêmes mots ou les mêmes syntagmes au point de les vider de leur substance, dès l'instant où après les premières récurrences de la même unité linguistique, l'essentiel de l'information est déjà livré. Dans le fond, "la répétition nous transporte au cœur d'une énigme qui laisse au seul destinataire le

soin de la déchiffrer: celle de l'Autre du Même, de l'altérité dans l'identité" (Prak-Derrington, 2015: 3). Le rythme est un phénomène de signification et c'est en cela que la répétition de certains mots ou de certains syntagmes va faire appel à d'autres mots, d'autres syntagmes, d'autres expressions et surtout des images. C'est la "répétition réticulaire"² qui pose clairement la question des formes-sens qui la manifestent dans le discours, la forme-sens se définissant ainsi: " composé de deux termes censément antinomiques [qui] nous semble désigner parfaitement, dans sa constitutive ambiguïté (s'agit-il d'un composé copulatif ou bien subordinatif?), la spécificité du mode de signification des formes figurales de la répétition" (Prak-Derrington, 2015: 4).

Dans ce cas, et comme le dit Senghor, la répétition qui définit le rythme, n'est pas toujours simple redite. Elle constitue le noyau de distribution de nouvelles unités linguistiques qui viennent rompre la monotonie liée au ton invariable des mêmes unités employées en continu. En faisant donc passer en boucle les mêmes mots, le poète consacre la forme. Mais, le poème est signification et c'est pourquoi, la répétition sera le moyen utilisé pour mettre en relief des mots ou des syntagmes pleins de sens comme les images par exemple. On sait que des images comme la métaphore et le symbole permettent d'intensifier et de diversifier le discours poétique et c'est pourquoi, quand la répétition donne forme à ces images, il se crée alors dans le discours qui devenait plat, une pluralité de significations. La monotonie, liée à la répétition d'un repère constant, est, en fin de compte, productive ou créatrice. Considérons ce poème extrait de *Pigments*³ de Léon Gontran Damas:

Névrалgie d'un robinet qui coule
emplit le broc de ma concierge
qu'un arc-en-ciel aspire

Fermez la névrалgie du robinet qui coule
emplit le broc de ma concierge
qu'un arc-en-ciel aspire

Enlevez du robinet qui coule
le broc de ma concierge qu'un arc-en-ciel aspire

Ou coupez de la main jusqu'au coude
l'arc-en-ciel aspire
le broc de ma concierge qu'emplit la névrалgie
d'un robinet qui coule
(L.G. Damas, *Pigments*, Présence Africaine, 1972, 21).

2 Par ce concept, il faut entendre, comme Prak-Derrington, que lorsque le locuteur choisit de répéter, on s'aperçoit alors que la répétition n'apparaît pas de manière isolée, concentrée en une seule figure, mais qu'elle se déploie sur de multiples figures, qui fonctionnent en réseau. À l'instar des trains, toute répétition peut en cacher une autre (2015: 4).

3 Poème publié par Présence Africaine, 1972 et 2003, 21.

Nous avons ici l'illustration parfaite de la parole fortement rythmée sur le modèle du rythme externe. Le phénomène de la répétition est bien présent et attire immédiatement l'attention du lecteur. Ce dernier note alors que la répétition fonctionne sur la base de deux éléments fondamentaux que nous connaissons désormais, depuis que Zadi Zaourou nous a appris à les analyser. Il s'agit, d'une part, du noyau rythmique⁴ et, de l'autre, la variable.

Du point de vue structurel, ce poème est construit autour de quatre strophes. Son fonctionnement repose sur le retour d'un élément constant qui, par cela, acquiert valeur de noyau rythmique (nr). Il s'agit d'abord du distique en position d'anaphore:

emplit le broc de ma concierge
qu'un arc- en-ciel aspire

et ensuite de la subordonnée relative accomplissant l'épiphore:

névralgie d'un / du robinet qui coule

Il faut noter tout de suite le grand intérêt de ces deux figures de la répétition qui se répondent tant du point de vue syntaxique, sémantique ou symbolique que rythmique. D'abord, du point de vue syntaxique, les vers qui portent l'épiphore et ceux qui font figure d'anaphore sont des subordonnées relatives qui constituent une période dans laquelle, d'un point de vue rythmique, la première figure renvoie à la protase à structure binaire (7+2) et la seconde, à l'apodose qui révèle aussi un rythme binaire (8+6). Mais cette symétrie entre épiphore (protase) et anaphore (apodose) n'est pas que formelle. Elle est aussi sémantique voire symbolique. Dans le premier niveau récurrent de la période qui correspond à l'épiphore, se dégage le symbole de l'Afrique martyrisée, l'Afrique ouverte au pillage de l'Occident. Quant à l'apodose qui porte l'anaphore et qui fait écho à l'épiphore, elle insiste sur les acteurs de la prédation du continent noir. Ce sont là aussi des symboles forts de l'exploitation coloniale africaine. En clair, les syntagmes de l'épiphore et de l'anaphore sont non seulement des noyaux rythmiques (Nr) mais également des Noyaux symboliques (Ns) qui génèrent et s'asservissent des séquences verbales jouant, elles, sur le registre de la disparité et sans lesquelles les noyaux n'existeraient jamais. C'est, en effet, ces séquences qui les font être les noyaux

4 Dans son ouvrage *Césaire entre deux cultures*, Abidjan-Dakar, NEA, 1978, Zadi Zaourou donne plus de détails sur ces concepts de Noyau Rythmique (Nr) et de variable (v) en tant qu'ils déterminent de la structuration du fait langagier de la répétition. Dans un paradigme d'insistance de type anaphorique ou épiphorique et de tout autre forme de réitération lexicale, symétrique ou asymétrique, un mot, un syntagme ou une expression porte le mécanisme, il est le noyau de la répétition, et il peut s'assujettir des signifiants nouveaux qui viennent rompre le patron lexical repris symétriquement ou asymétriquement, ce sont les variables. Zadi Zaourou précise que dans la poésie négro-africaine, le Noyau rythmique se confond le plus souvent avec le Noyau symbolique (Ns) quand, dans le cas précis des nécessaires paradigmes symboliques (Ps), c'est un symbole qui est embarqué dans le mouvement giratoire de la répétition.

et leur assurent le confort du jeu qui est le leur, le retour cyclique. Ces éléments, ce sont les variables (v). Elles s'expriment dans le poème à travers les syntagmes suivants:

Strophe 2: Fermez

Strophe 3: Enlevez

Strophe 4: Ou coupez de la main jusqu'au coude

La variable accompagne le noyau rythmique de manière à créer l'unité binaire qui se résout à l'intérieur de la séquence (Q) selon les catégories de Zadi Zaourou. C'est au cœur de cette unité que se pose la question du paradoxe en rapport avec le rythme. Le rythme, en effet, par sa nature répétitive, tend à la fixité des structures linguistiques et des idées dont ces structures sont porteuses. Cet immobilisme est inscrit dans le caractère même du noyau rythmique qui par définition est d'essence répétitive et fixiste. C'est bien cette situation qui est donnée à l'analyste de constater avec la séquence textuelle et qui revient avec l'apparition de toute nouvelle strophe: *emplit le broc de ma concierge / qu'un arc-en-ciel aspire*. Il est aisé pour le lecteur de noter que ces trois variables sont certes du même mode verbale, à savoir l'impératif, mais qu'assujetties au noyau rythmique-symbolique de l'épiphore "névralgie d'un / du robinet qui coule", elles atteignent des phrases à la syntaxe et au rythme varié. Il en est de même de l'expression anaphorique que précède non seulement l'épiphore mais également les variables qui elles-mêmes apparaissent syntaxiquement avant les noyaux qui les génèrent. Ainsi, l'injonction contenue dans les variables n'est que la conséquence du contenu des noyaux à la fois syntaxiques, rythmiques et sémantiques.

Mais dans un tel contexte d'écriture du sens en construction dans le poème, contexte dans lequel la répétition sonne plus que la variation lexicale, les structures linguistiques et les contenus qu'il porte ne se renouvellent pas; c'est ici que le rythme tire la tendance à la monotonie qui caractérise son expression. Mais cette monotonie n'est pas sclérosante car elle est au service d'une cause, la cause du sens; ce sens qu'elle aide à se fixer dans l'esprit du lecteur ou de l'auditeur, même si du fait d'une répétition exacerbée, le signifié se vide progressivement, au fur et à mesure que s'embrochent les séquences, au profit du signifiant qui d'une certaine façon tourne à vide, le sens étant déjà fixé par les réitérations successives du noyau rythmique.

La variable, pour sa part, est disparité et distribuée à chaque apparition d'une nouvelle strophe de nouvelles unités linguistiques avec de nouveaux contenus. La variable est inconstance et constitue du fait de son renouvellement constant, en rapport avec la réitération du noyau rythmique, un élément qui vient rompre la monotonie qui guettait le discours. La variable est en cela mouvement et dynamisme. De la sorte, dans notre passage-témoin, l'attente, chaque fois qu'une strophe s'élabore, n'est plus du côté du noyau que l'on connaît déjà puisqu'il ne se renouvelle pas, mais dans la variable, à travers les idées nouvelles dont elle va se vêtir.

On relève à ce propos que la variable dans la strophe 1 thématise le texte (l'exploitation capitaliste et impérialiste), le noyau en précise la destination. Dès lors, le lecteur est attentif quant à la construction de la variable à venir et de toutes les autres qui vont suivre jusqu'à l'épuisement du poème. Les variables servent des ordres qui linguistiquement sont bâtis sur des modèles doublement analogiques: la métaphore et l'allusion

Fermez la névralgie du robinet qui coule
 Enlevez du robinet qui coule
 Ou coupez de la main jusqu'au coude

définissant les actions à entreprendre pour mettre fin à l'exploitation impérialiste et capitaliste de l'Afrique. Face à ce qui est indiscutablement le plus grand cambriolage jamais enregistré dans l'histoire, le poète est révolté. Et c'est ce sentiment de révolte qui est traduit par l'impératif dans les trois variables, à savoir: "fermez", "enlevez", "coupez".

Le rythme, loin de constituer une entrave à la vitalité et au dynamisme de la parole poétique, à cause de la monotonie découlant du noyau rythmique, parvient, grâce à la variable, à concilier le règne du signifiant et celui du signifié à l'intérieur de la séquence poétique pour construire le sens.

On ne passera pas sous silence ici un aspect inhérent au phénomène de la répétition dans la poésie africaine. Il s'agit de ce paramètre d'esthétisation poétique que Senghor désigne par le concept de "mot-accoucheur" qu'il a puisé dans le livre *Kuma*⁵ de son compatriote sénégalais Makhily Gassama. Cet élément fonctionne dans le poème comme un leitmotiv et sa répétition n'est pas une simple redite qui engage un paradigme d'insistance relevant du modèle de l'anaphore ou de l'épiphore. Le mot-accoucheur est nécessairement un mot-symbole et sa réitération dans le discours poétique irradie les autres termes qui lui sont assujettis et qui sont en fait des variables qui renforcent l'idée de sa suprématie à la fois syntaxique et sémantique. En d'autres termes, le paradigme que génère le mot-accoucheur est symbolique et de ce fait il ne peut se confondre avec le paradigme d'insistance ou la simple et plate redite qui ne doit son dynamisme qu'à l'action des variables. Soit cet extrait de poème dans lequel opère un mot-accoucheur, c'est-à-dire une répétition qui résonne forcément à l'oreille:

HIER TU M'AS DIT
 QUE TU AVAIS UN FILS
 UN FILS-ROYAUME
 UN FILS-CHEVAL
 UN FILS À TOI
 UN FILS QUE JE N'AURAI JAMAIS
 (Véronique Tadjou, *Latérites*, Paris, Hatier, 1984, 60)

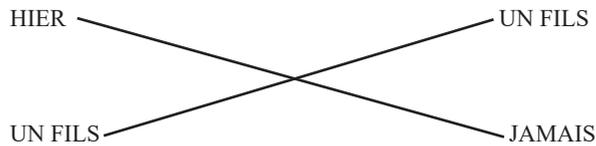
5 Publié en 1978, aux Éditions NEA-Dakar.

Nous avons conservé la mise en forme source de cet extrait de poème au long cours écrit entièrement en lettres capitales d'imprimerie. Une répétition réticulaire fait résonner les six vers qui composent le texte. Le réseau figural qui se tisse autour de cette répétition comprend les faits de disposition typographique, la période, les symboles, la figure discrète de l'épiphore, l'allitération, l'assonance et le chiasme. Ce réseau procédural, comme les variables, est aussi déterminant pour le dynamisme du discours que guettait une monotonie lexico-phonique. Mais quel est ce mot ou ce groupe de mots rotatif qui phoniquement casse les tympanes à la prolotion du poème de Tadjó? C'est bien évidemment le groupe substantival "UN FILS" qui est dans une composition nominale avec les mots-symboles "ROYAUME" et "CHEVAL" d'une part, et de l'autre, est complété par des groupes syntaxiques compléments essentiels "À TOI" et "QUE JE N'AURAI JAMAIS". Aussi, la spirauté du nominal "UN FILS" en fait nécessairement un noyau rythmique qui génère, non pas un simple paradigme d'insistance de type anaphorique, mais plutôt un paradigme symbolique, le nominal étant de toute évidence un symbole.

La réitération du mot-symbole ne produit pas de monotonie dans la prolotion du poème comme on s'y serait attendu parce qu'en réalité, à chaque occurrence du symbole "UN FILS" qui succède à une autre (toutes les occurrences après la première occurrence), le lecteur sent aussitôt le besoin d'interroger l'identité du fils dont il question. Du coup, il y a de l'activité et de la réflexion provoquées par l'emploi de ce symbole. Combiné avec les variables ci-dessus, le noyau symbolique "UN FILS" génère des valences qui convergent toutes vers la sémantique de l'appartenance, de la propriété ou de la filiation. Quelles sont ces valences? D'abord, l'appartenance à la collectivité ou à la communauté à travers le mot-symbole composé "FILS-ROYAUME" et le groupe nominal (nom et son complément de nom) "UN FILS À TOI", ensuite la grandeur et la noblesse à travers le symbole "FILS-CHEVAL" et le groupe nominal (un nom et son complément de nom) "UN FILS QUE JE N'AURAI JAMAIS". De là, la répétition du symbole "UN FILS" équivaut à l'insistance ou à l'exaltation du pays natal ou de la terre d'enfance. C'est dire, clairement que la répétition lexicale dont il est question dans le poème de Tadjó n'est pas seulement une mélodie au sens de "paroles plaisantes au cœur et à l'oreille" (Senghor, 1990: 394) mais plutôt un message d'ordre existentiel qui provoque la prise de conscience chez l'être de sa présence et de son appartenance au monde.

En dehors de l'action des variables qui dynamisent le discours qui était guetté, du fait de la répétition, du spectre de la boursoufflure, il y a ce que nous avons annoncé plus haut et qui ne peut être passé sous silence: le caractère réticulaire de la répétition. Celle-ci, en effet, fonctionne par interaction avec d'autres procédés langagiers qui ont leur pesant d'or dans ce discours du fait de leur apport à la construction de la poétique de la poésie. Le cas des symboles ayant déjà été abordé en tant qu'ils créent l'équilibre entre la forme et le sens et qui de ce fait inhibent le risque de monotonie créable par la répétition, il y a la disposition

typographique du poème qui favorise la répétition presque finale du syntagme “UN FILS” au point de faire identifier l’ensemble du procès à une épiphore, tous les syntagmes respectant les deux règles de la séquence progressive et de la cadence majeure⁶. Plus intéressant encore est la structure grammaticale de l’énoncé constitué dans le fond d’une seule phrase complexe, précisément une proposition subordonnée complétive mais dans laquelle se trouvent adjoints au complément d’objet direct de la complétive “UN FILS” trois compléments apposés et une relative. On parlerait d’une période qu’on ne serait pas trompé, la protase étalée sur la principale “HIER TU M’AVAIS DIT” et sur la complétive et ses compléments apposés formant la presque-épiphore “UN FILS / UN FILS-ROYAUME / UN FILS-CHEVAL / UN FILS À TOI” et dont le compte métrique aboutit à ce schéma: (4) +(6) +(4) +(4) +(4). L’apodose ou chute phrastique est ici le complément de nom “UN FILS” complété par la relative “QUE JE N’AURAI JAMAIS”, avec pour schéma du compte syllabique, celui-ci: (2+6). On voit donc comment on passe du son entendu et lu dans sa plate expression à une forme syntaxique plus complexe de la phrase par parallélisme qui voile un chiasme entre éléments de la protase et de l’apodose, une autre figure de construction, d’insistance et donc de rythme:



De ce croisement des termes des deux temps de la période, il ressort nettement que le mouvement de la phrase est centré sur l’opposition entre la phrase de forme affirmative et la phrase de forme négative. Ainsi, si l’objet, pour ne pas dire le sujet “UN FILS”, désigné directement comme complément dans le message reste identique pour les deux instances oratoires, l’émetteur “JE” et le récepteur “TU”, le temps de la propriété ou de la possession les distingue radicalement. Pour le premier facteur de la communication, il y a l’expression d’un manque, d’un vide tandis que ce vide est comblé chez le récepteur. La répétition est donc le fruit d’un contraste dans le poème de Tadjó, ce qui déjà la protège de l’effet de monotonie. En clair, la répétition est enchâssée dans une grande structure langagière dynamique et c’est pourquoi elle ne peut plus s’avérer inconfortable.

Sur le plan phonologique, la répétition est aussi flexible et productive du fait de la variété des sons sur lesquels elle porte et qui la préserve du risque de la monotonie. Dans l’exemple précédent, nous avons l’allitération en [f], les assonances en [a] [œ] [i] qui cognent le tympan et la rétine du lecteur qui échappent de ce fait à la plate frusticité d’un son unique.

6 Dans *Éléments de stylistique*, Paris, PUF, 1986, aux pages 58 et 61, Molinié affirme que selon la règle de la séquence progressive, “en français moderne, l’ordre fondamental des éléments est: 1/ le déterminé, 2/ le déterminant, ou 1/ le complété, 2/ le complément” et selon la règle de la cadence majeure, l’ordre non marqué de la phrase est “la succession masse moindre – masse plus considérable, quelle que soit la nature de l’un ou l’autre élément”, la masse des éléments syntaxiques, s’entend.

3. Le rythme: esthétique et plaisir du texte

Plaire est la mission première du texte. À ce propos, le rythme par l'obsession qu'il développe et l'émotion dont il s'accompagne porte en grande partie la responsabilité du Beau dans l'œuvre littéraire. À ce propos tout le problème de la perception de cet effet est dans l'interrogation que l'on formule sur le rythme qui, sans rien perdre de sa nature et de son caractère, réalise une telle performance.

On relèvera que plus la répétition sera envahissante et pesante dans le poème, plus elle exercera son emprise sur les unités linguistiques et supra-linguistiques (les enceintes rythmiques) et les forcera par l'effet de son ensorcellement, plus il sera monotonie et dynamisme, pour tout dire, plus il suscitera le plaisir du texte et participera de la construction du sens. Il en est ainsi qu'en poésie, la répétition est créatrice du Beau et du bien dire.

Et pour cela, le rythme dispose de différentes configurations du phénomène de répétition qui vont des plus simples aux plus recherchées. On note, en règle générale, que l'originalité de la configuration répétitive est en rapport avec la beauté des segments textuels et leur efficacité significative. Le texte d'analyse nous permettait plus haut d'instruire un modèle de la construction rythmique au service du sens. Nous proposons à présent l'examen de deux autres textes pour soutenir nos analyses. Le premier est le suivant:

J'ai des souvenirs
ensoleillés: le ravissement
de mes jeunes années,
le lac à la surface dorée par le soleil,
le paysage qu'empourpre le crépuscule africain,
la brise qui caresse toute chose.
Je me rappelle
la savane,
la forêt,
la montagne,
le baobab,
le palmier,
l'iroko,
le colatier,
la papaye,
l'ananas, l'igname,
la banane,
le goyavier,
le fromager,
le kapok d'albâtre,
les herbes aux pétales verts
et jaunes,
l'agouti,
la perdrix,
le colibri,

le rossignol,
l'or et les diamants,
le soleil,
la lune,
les étoiles,
les saisons,
les jeux,
les champs,
les danses
de mon adolescence bariolée.

(Charles Nokan, *L'être, le désêtre et le non-être*, PUCI, 2000, 5-17).

Ce passage repose sur la mémoire dont les casiers tentent de restituer le passé à travers un fouillis de choses qui ont peuplé et habité la vie du poète. Ce n'est ni dans leur appartenance grammaticale à la classe des nominaux qu'il faut rechercher la source du plaisir esthétique qu'est le modèle rythmique sur lequel est bâti cet extrait; ni dans leur accumulation et leur exubérance, ni encore dans leur extrême variété relevant de registres lexicaux divers.

La construction rythmique tient ici à l'écriture même des versets soumis à la même période qui leur impose de la sorte le même temps de durée et gouvernés par le noyau rythmique de base fondé sur la monade ou rythme monochrome, à temps unique, noté 1. Ce noyau rythmique, par la brièveté qu'il impose à chaque pan du souvenir, le somme ainsi de s'accomplir dans les limites de sa propre période. Il s'ensuit un mouvement rotatoire uniforme qui, par sa monotonie achève d'installer le lecteur ou l'auditeur dans une habitude de diction qui créant l'ivresse et le délire obsessionnels prépare le plaisir du texte que vient parachever le dynamisme engendré par le renouvellement à chaque période des éléments qui meublent le souvenir du poète. Le lecteur ou l'auditeur est par ce fait pris dans une sorte de tourbillon dont il ne pourra sortir que lorsque la spirale rythmique elle-même s'arrêtera.

Mieux, la puissance évocatoire de ce poème à structure hautement monorhématique séduit. On voit le poète superposer avec célérité les mots les uns au-dessus des autres, créant ainsi un parallélisme syntaxique sans fin qui signale bien sa liberté de choix des éléments et de leur disposition dans la prolation discursive. Celle-ci est inarrêtable du fait de l'égre-nage de plusieurs substantifs qui, d'un point de vue logique, occupent la même fonction syntaxique, à savoir celui de complément d'objet direct. Ainsi, tous les substantifs introduits par le syntagme perceptif "je me rappelle" appartiennent tous au lexique de la nature tant horizontale que verticale et le surgissement de chacun de ces mots ne dure que le temps de la lecture-prononciation de leur signifiant. Et comme ils ont tous la qualité de monorhèmes, le discours ne vit que par le parallélisme inhérent de ses éléments dont la nature et la fonction sont invariables.

Au lecteur donc de prononcer la sentence. Ce poème de Nokan est un filet dans lequel la parole est capturée. Elle ne peut se déployer si ce n'est dans les limites des mots dont la syntagmatique a pour signature la brièveté. Sur la ligne, le mot surgit, fait écho à aux autres,

n'a pas le temps d'atteindre à la complétude sémantique, qu'un autre se projette sur la ligne suivante pour réaliser le même mouvement. À croire qu'aucun d'entre eux n'est à lui seul suffisant et qu'il lui faut la relation aux autres mots situés au-dessus comme en dessous pour se réaliser. Mais quel le facteur qui possibilise un tel déferlement lexical symptomatique d'une conscience rétrospective et introspective abonnée à la technique de l'accumulation pour traduire son expérience? Comment, ce poème de Nokan échappe-t-il au risque de la platitude et de l'ennui? On répondra que c'est par la puissance des mot-symboles dans lesquels se joignent les structures du signifiant et du signifié, des formes et de leurs sens. Ainsi, tous les noms superposés sont susceptibles de porter des charges symboliques et c'est cette potentialité qui donne droit au poète de construire cette sorte de parataxe asyndétique imposant un rythme fulgurant, expression de l'intimité d'une mémoire à la recherche d'un temps perdu.

Si la prolotion de ce poème donne l'impression d'une avalanche d'éléments de même nature et de même fonction grammaticales, la monotonie que cette énonciation aurait pu provoquer s'affaiblit du fait du renouvellement incessant des signifiants qui eux-mêmes imposent des signifiés différents dans un tout où les unités linguistiques se suivent platement. Comme nous pouvons le voir donc, le charme de ce poème qui plaît va bien au-delà de la simple accumulation de syntagmes nominaux monothématiques. Il est dans la réticularité de ce procédé qui appelle à lui d'autres escomptes rythmiques que nous venons de passer en revue.

Plus intéressant encore est le cas du discours poétique africain qui revêt en apparence les contours d'un chant monotone du fait du retour cyclique des mêmes sonorités au point de perdre cette qualité de parole qui plaît au cœur et à l'oreille. Le texte choisi pour soutenir notre réflexion est le suivant:

J'entends au loin le rire des grenades:
Dowré, ce n'est point celles si suaves et qui roucoulent au flanc du grenadier.
J'entends au loin le rire des grenades:
Non, ce n'est point celles si propices au poète l'alchimiste;
Jamais on ne la transmute, la grenade au rire funèbre, en
sein radieux trouant le corsage de flanelle.
Dowré
Ah ce rire de grenade qui me vient du cœur secret de ma
Terre d'Éburnie!
Kwali
Kwali kwali
Vers l'arrière
Kwali
Kwali kwali
Vers l'avant
Vers l'avant
Vers l'avant maintenant et toujours
Vers l'avant!
Et qu'elle étrangle la coutume, ma danse.

Qu'elle l'étrangle!
 Kwali
 Vers l'avant Kwali
 Kwali Kwali
 Vers l'avant
 Kwali
 Vers l'avant
 Kwali
 Vers l'avant
 Vers l'avant maintenant, Dowré,
 VERS L'AVANT!
 (Bottey Zadi Zaourou, *Fer de lance*, NEI / NETER, 2002, 120-121).

Ce passage figure la forme responsoriale de l'écriture rythmique, alternant noyau rythmique et variable. Il développe à cet effet deux noyaux rythmiques dont un seul, cependant, pour ses qualités, retiendra d'abord notre attention. Nous désignons ainsi le syntagme "Kwali". Ce n'est pas le mot en lui-même qui intéresse notre propos; ce n'est pas non plus, tant par son sens, en relation avec l'esprit et la danse de la mort. Ce sens nécessaire est comme tous les autres sens dans un texte, il intervient à un moment ou à un autre pour l'intelligibilité de la séquence. Ce syntagme motive surtout notre propos par son type d'évocation. Il est, en effet, très présent dans la séquence textuelle qu'il domine du fait de cette présence marquante par sa structure sonore. De sorte qu'il envahit phoniquement le passage. Cet effet d'envahissement est cause chez le lecteur ou l'auditeur d'un attrait pour le texte; ce lecteur ou auditeur, animal rythmique qui, nous le savons, prend plaisir à tout ce qui se répétant, fait rythme, c'est-à-dire monotonie et dynamisme, par le mouvement.

Le son en effet, parle de toute sa présence au lecteur. Quand commence le rythme, à l'évocation de la mort à travers l'épanalepse "rire de grenade", le son est dynamisé par la présence de deux figures du rythme au contenu varié: les assonances en [a] et en [ã] et les allitérations [k] [v] et [l]. Ici donc, la voyelle et le phonème viennent au secours des mots, la seconde articulation au secours de la première articulation. Le noyau rythmique "Kwali" est dans un rapport étrange avec sa variable "Vers l'avant" qui de par sa répétition tend à concurrencer le moteur de la génération syntaxique au point où le lecteur la prendrait pour un autre noyau rythmique quand, à son tour il génère ces éléments fonctionnant comme des variables: "maintenant et toujours", "Et qu'elle étrangle la coutume, ma danse". "Qu'elle l'étrangle" et "maintenant, Dowré". Si on part de ce fait, on fera observer que ce sont ces deux noyaux concurrentiels qui tournent en boucle et qui sont graphiquement visibles dans le poème. Mais la prolation discursive fait sonner des voyelles et des consonnes qui dynamisent le discours par la rupture du trop visible caractérisant les deux noyaux rythmiques.

Mais plus que cela, "kwali", noyau rythmique, joue un rôle essentiel dans l'organisation interne du texte. Il évite au texte le chaos qui le menaçait par l'enchevêtrement des idées. Il introduit dans le texte l'ordre et permet au sens du passage, si sens il y a, de s'installer pro-

gressivement, à mesure des réitérations successives du noyau. L'ordre du poète que la mort progresse dans tous les sens, signifié par les variables "vers l'avant", "vers l'arrière" qui sont, elles-mêmes, malgré leur statut rythmique, assez réitérées, est proféré par strates.

De ce fait, le message ne court pas le risque du brouillage. Tout y est dit en son temps, à son rythme et avec son sens. Ceci faisant, l'ordre rythmique, à son tour, crée un cadre d'improvisation, de sorte que tout est dit dans n'importe quel ordre de successivité, pour peu que le noyau rythmique intervienne pour socialiser tout cela. Nous reconnaissons ici les structures d'improvisation, procédé très fluctuant et prospère en poésie qui lui donne souplesse et plasticité et lui permet, dans le cadre de la poésie orale notamment, de s'adapter à toutes les circonstances de profération.

Dans ce passage de *Fer de lance*, le poète ordonne à l'esprit de mort de progresser, d'étendre son linceul de mort, de tout envelopper et recouvrir de mort. De la même façon, toute idée, pourvu qu'elle soit en relation avec l'esprit de mort, trouvera place dans ce poème. Le rythme, nanti du pouvoir commutatif, donne de la sorte au poème un renouvellement constant et une continuité sans borne.

Avant de clore le présent propos sur le rythme, il est intéressant de noter que ce phénomène, consubstantiel à la création littéraire fonctionne comme une chape qui irradie toutes les composantes fonctionnelles du poème. Ainsi dans cette forme de parole, tout répond du rythme. Toutes les structures langagières qui y interagissent sont de réelles ressources marquées du rythme. C'est pourquoi, la présente contribution peut être étendue, au-delà de la répétition comme signature nécessaire du rythme, à toutes les catégories scripturaires du discours poétique. Parce que le rythme est le cœur vivant du poème, il serait intéressant alors de se pencher sur l'apport singulier de chacune de ces catégories à sa littérisation. Un cas intéressant sera, par exemple, celui des figures de style, hormis celles du rythme et celles dites de construction, toutes les figures qu'on ne soupçonne pas, et cela à tort, comme étant des éléments obligatoires du mouvement structurant de la parole poétique.

4. Conclusion

Le rythme donc, par son modèle fondé sur la récurrence d'un repère constant, est un adjuvant sûr et efficace dans la construction du sens dans l'œuvre littéraire. Car toute la problématique du texte sous quelque couture qu'on la prend n'est autre que celle du sens. À dire cela, il est vrai, telle écriture du rythme dans le texte ne signifie pas ceci ou cela, mais apporte sa part d'efficacité à la construction du sens, par son mode du dire, fait de reprise des outils linguistiques à leurs différents niveaux (phonétique, morphématique, syntagmatique et supra-syntagmatique).

La monotonie nécessaire qu'engendre l'effet de réitération et de reprise, loin d'appauvrir dans ces conditions le texte, est un facteur puissant de génération du sens, du fait,

d'une part, de son pouvoir mnémotechnique qui crée le plaisir esthétique du texte, l'homme étant attentif à la répétition et y prenant plaisir; d'autre part, de la manière dont cette monotonie traite les unités linguistiques soumises à la réitération, lesquelles unités sont, par leur diversité et leur variété, en rapport avec les réseaux lexico-sémantiques qui les sous-tendent, productrices de dynamisme, le rythme n'étant pas répétition absolue du matériau linguistique.

Références bibliographiques

ALEXANDRE, Pierre. 1967. *Langue et langage en Afrique noire*. Paris, Payot.

COHEN, Jean. 1966. *Structure du langage poétique*. Paris, Flammarion.

COMBETTES, Bernard. 1983. *Pour une grammaire textuelle. La progression thématique*. Louvain-la-Neuve, De Boeck-Duculot.

DEGUY, Michel. 1974. "Figures du rythme, rythme des figures" in *Revue de langue française*, n°23, 28-41.

DELAS, Daniel. 1991. "Silence et rythme" in *Ritm* n°1, Nanterre, 1991, 11-20.

GRAMMONT, Maurice. 1965. *Petit traité de versification française*. Paris, Armand Colin.

GUSINE GAWDAT, Osman. 1978. "Le rythme" in *L'Afrique dans l'univers poétique de L.S. Senghor*. Abidjan, NEA.

KOTCHY, Barthélémy. 1989. "Rythme et idéologie" in *Lire G. Léon Damas*, CEDA.

MESCHONNIC, Henri et DESSONS, Gérard. 1998. *Traité du rythme, des vers des proses*. Paris, Dunod.

MESCHONNIC, Henri. 1982. *Critique du rythme "anthropologie linguistique du langage"*. Lagrasse, Verdier.

MOLINIÉ, Georges. 1997. *Éléments de stylistique française*. Paris, PUF.

PINEAU, Joseph. 1979. *Le mouvement rythmique en français. Principes et méthodes des analyses*. Paris, Klincksieck.

PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle. 2015. "Anaphore, épiphore & Co" in *Pratiques*, 165-166: <<http://journals.openedition.org/pratiques/2554>>;doi:10.4000/pratiques.2554 [19/04/2019].

SENGHOR, Léopold. 1964. *Liberté I: Négritude et humanisme*. Paris, Seuil.

SENGHOR, Léopold. 1990. "Postface à Éthiopiennes" in *Poèmes*. Paris, Seuil.

TILLOT, Renée. Année. *Le rythme dans la poésie de L. S. Senghor*. Abidjan, NEA.

ZADI ZAOUROU, Bernard. 1978. *Césaire entre deux cultures*. Abidjan-Dakar, NEA.