



**HAL**  
open science

# Le rythme et l'imaginaire errant dans le discours poétique de Tanella Boni : perception et significations

Armel Brice Brice Zoh

## ► To cite this version:

Armel Brice Brice Zoh. Le rythme et l'imaginaire errant dans le discours poétique de Tanella Boni : perception et significations. Littératures. Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire), 2020. Français. NNT : . tel-04140360

**HAL Id: tel-04140360**

**<https://unilim.hal.science/tel-04140360>**

Submitted on 25 Jun 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET  
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE



U.F.R. LANGUES, LITTÉRATURES ET  
CIVILISATIONS

-----  
DÉPARTEMENT DE LETTRES MODERNES

RÉPUBLIQUE DE CÔTE D'IVOIRE  
UNION – DISCIPLINE – TRAVAIL



ANNÉE ACADÉMIQUE  
2018-2019

# LE RYTHME ET L'IMAGINAIRE ERRANT DANS LE DISCOURS POÉTIQUE DE TANELLA BONI : PERCEPTION ET SIGNIFICATIONS

Thèse de Doctorat unique en vue de l'obtention  
du grade de Docteur en Lettres Modernes

Spécialité : Poésie africaine / Sémiotique poétique

**Présentée par**  
ZOH Armel Brice

**Sous la direction de**  
M. VAHI Yagué  
Professeur Titulaire

## Membres du jury

**Président :** Prof. KLOCK-FONTANILLE Isabelle, Professeur Titulaire en Sciences du Langage et Sémiotique (Université de Limoges / France)

**Directeur :** Prof. VAHI Yagué, Professeur Titulaire en Poésie négro-africaine (Université Félix Houphouët-Boigny / Côte d'Ivoire)

**Examineur :** Prof. N'GUESSAN Kouadio Germain, Professeur Titulaire en Littérature et Civilisation Américaines (Université Félix Houphouët-Boigny / Côte d'Ivoire)

**Rapporteur :** Prof. ADOM Marie-Clémence, Professeure Titulaire en Poésie ivoirienne (Université Félix Houphouët-Boigny / Côte d'Ivoire)

**Rapporteur :** Dr OUÉDRAOGO Mahamadou Lamine, Maître de Conférences en Poétique et Sémiotique (Université Norbert Zongo / Burkina Faso)

**Soutenue publiquement le 18 janvier 2020**



MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET  
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE



U.F.R. LANGUES, LITTÉRATURES ET  
CIVILISATIONS

-----  
DÉPARTEMENT DE LETTRES MODERNES

RÉPUBLIQUE DE CÔTE D'IVOIRE  
UNION – DISCIPLINE – TRAVAIL



ANNÉE ACADÉMIQUE  
2018-2019

# LE RYTHME ET L'IMAGINAIRE ERRANT DANS LE DISCOURS POÉTIQUE DE TANELLA BONI : PERCEPTION ET SIGNIFICATIONS

Thèse de Doctorat unique en vue de l'obtention  
du grade de Docteur en Lettres Modernes

Spécialité : Poésie africaine / Sémiotique poétique

**Présentée par**  
ZOH Armel Brice

**Sous la direction de**  
M. VAHI Yagué  
Professeur Titulaire

## Membres du jury

**Président :** Prof. KLOCK-FONTANILLE Isabelle, Professeur Titulaire en Sciences du Langage et Sémiotique (Université de Limoges / France)

**Directeur :** Prof. VAHI Yagué, Professeur Titulaire en Poésie négro-africaine (Université Félix Houphouët-Boigny / Côte d'Ivoire)

**Examineur :** Prof. N'GUESSAN Kouadio Germain, Professeur Titulaire en Littérature et Civilisation Américaines (Université Félix Houphouët-Boigny / Côte d'Ivoire)

**Rapporteur :** Prof. ADOM Marie-Clémence, Professeure Titulaire en Poésie ivoirienne (Université Félix Houphouët-Boigny / Côte d'Ivoire)

**Rapporteur :** Dr OUÉDRAOGO Mahamadou Lamine, Maître de Conférences en Poétique et Sémiotique (Université Norbert Zongo / Burkina Faso)

**Soutenue publiquement le 18 janvier 2020**

*À mon père ZOH Gomé Prosper  
De regrettée mémoire.*

Nos remerciements vont à l'endroit de toutes ces personnes qui nous ont aidé et soutenu tout le long de cette recherche.

En premier lieu, à notre directeur de thèse, le Professeur Yagué VAHI. Homme rigoureux, attentionné et exigeant. Ses subtiles remarques et suggestions ont permis d'éviter bien d'écueils. Ce travail n'aurait pu aboutir sans ses strictes recommandations.

En second lieu, aux enseignants-chercheurs de l'U.F.R. Langues, Littératures et Civilisations, en l'occurrence ceux du département de Lettres modernes dont les encouragements et les conseils ont influé positivement sur nos rendements universitaires.

Tout particulièrement aux membres du Groupe de Recherches Sémiotiques – Côte d'Ivoire (GRS-CI) auprès de qui nous avons appris la gestion et l'organisation des activités académiques. Notre expérience dans ce groupe reste pour toujours l'un de nos meilleurs souvenirs.

À tous les membres de notre famille qui ont eu l'amabilité et la patience de nous soutenir au cours de ces années de recherches. Leurs prières et leurs bénédictions nous ont été d'un secours incommensurable.

Enfin, à tous nos amis et connaissances dont les soutiens et les marques de solidarité nous ont profondément conforté.

# SOMMAIRE

REMERCIEMENTS

SOMMAIRE

INTRODUCTION .....	7
PREMIÈRE PARTIE : LE DISCOURS POÉTIQUE : UN PRODUIT DU RYTHME ET DE L'IMAGINAIRE ERRANT .....	30
Chapitre I : Les enjeux d'une élaboration du discours poétique par le rythme et l'imaginaire errant.....	33
Chapitre II : L'engendrement du rythme au moyen de l'imaginaire et de la perception .....	71
Chapitre III : Rythme, imaginaire errant et perception : des conditions épistémologiques de la signification .....	88
DEUXIÈME PARTIE : L'ORGANISATION DE LA SIGNIFIANCE DU RYTHME ET DE L'IMAGINAIRE ERRANT PAR LES DISPOSITIFS SÉMIOTIQUES.....	109
Chapitre I : Variabilités matricielles et signifiante des configurations rythmiques par les méthodes sémiotiques de Michaël Riffaterre.....	112
Chapitre II : De la signifiante des configurations rythmiques par les concepts sémiotiques de Jacques Fontanille .....	142
Chapitre III : De la productivité du rythme par les procédés sémiotiques de Louis Hébert .....	177
TROISIÈME PARTIE : ISOTOPIES, DYNAMIQUES MATÉRIELLES ET FONCTIONNEMENT RYTHMIQUE.....	214
Chapitre I : Isotopies sémiologiques, épanchements des figures lexématiques liées à "l'eau" et implications rythmanalytiques .....	217
Chapitre II : Isotopies sémantiques et rythmanalyse des éléments de la terre .....	242
Chapitre III : Rythmes, isotopies de l'expression et du contenu liées à "l'air" et au "feu" .....	263
CONCLUSION.....	284
INDEX DES AUTEURS CITÉS.....	289
INDEX DES CONCEPTS CLÉS .....	291
BIBLIOGRAPHIE.....	295
TABLE DES MATIÈRES.....	318

# INTRODUCTION

## 1. Présentation du sujet, l'objet de l'étude

Pour décrypter les textes littéraires, bien souvent, l'analyste recourt à des mécanismes conceptuels ou théoriques appartenant à divers champs disciplinaires (poétique, stylistique, pragmatique, sémiotique, etc.). Ces mécanismes, Louis Hébert se propose de les nommer "dispositifs". Selon lui, les dispositifs fonctionnent comme des "machines d'interprétation" déjà constituées, mais modifiables au besoin, puis s'élaborent « autour d'un réseau notionnel relativement simple mais permettant néanmoins une analyse rigoureuse et précise.<sup>1</sup> » Autrement exprimé, les dispositifs se caractérisent par leur manipulation proportionnellement moins délicate ; ce qui, malgré tout, présente l'avantage de saisir efficacement la quintessence heuristique et herméneutique des différents textes. Ce faisant, dans les travaux de Michaël Riffaterre, par exemple, il est possible de relever que ceux-ci – les dispositifs – favorisent un cheminement théorique et épistémologique singuliers, conduisant à la sémantisation des poèmes. Celle-ci – la sémantisation – est consécutive à la présence, dans les textes poétiques, d'indices d'obliquités sémantiques ou agrammaticalités. Aussi variées et multiples qu'elles sont, les agrammaticalités dont la caractéristique essentielle est de déformer la figuration de la réalité et, de ce fait, d'attribuer aux discours poétiques un mode de signification particulier, se classent en trois catégories : les obliquités sémantiques par déplacement, par distorsion et par création de sens. En ce qui concerne Riffaterre, l'on a recours au déplacement « quand le signe glisse d'un sens à l'autre et que le mot en « vaut » un autre, comme cela se produit dans la métaphore et la métonymie.<sup>2</sup> » Quant à la distorsion, l'analyste la pressent lorsque, dans le texte, il y a « ambiguïté, contradiction ou non-sens.<sup>3</sup> » Alors que la création de sens réside dans le fait selon lequel

---

<sup>1</sup>Louis HÉBERT, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images. Introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, Pulim, 2009, p. 7.

<sup>2</sup> Michaël RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979, p. 12.

<sup>3</sup> *Ibidem*.



l'espace textuel agit en tant que principe organisationnel produisant des signes à partir d'éléments linguistiques qui autrement seraient dépourvus de sens (par exemple la symétrie, la rime, ou des équivalences sémantiques entre des éléments rendus homologues par leur position dans une strophe).<sup>4</sup>

Plusieurs éléments constituent la dernière obliquité. Parmi eux, l'on retient le rythme ; un outil analytique qui a fait l'objet de nombreuses études. La plupart de ces recherches, si elles ne se satisfont pas de le présenter comme un dispositif purement formel, et, par conséquent, ne permettant pas d'aboutir efficacement à la valeur sémantique des textes, ne manquent pas de restreindre l'analyse du phénomène rythmique à des facteurs reposant sur des décomptes syllabiques ou des analyses prosodiques. Or, le rythme n'apparaît pas exclusivement dans une dimension formelle, métrique ou codifiée, mais peut également se réaliser, entre autres, au moyen d'un imaginaire errant fournissant aux poèmes un mode de signification particulier. Il semble alors opportun de s'intéresser à la façon dont la perception du rythme et de l'imaginaire errant favorisent l'émergence des significations dans les textes poétiques. Ce qui justifie l'intitulé de la présente thèse : « Le rythme et l'imaginaire errant dans le discours poétique de Tanella Boni : perception et significations. »

Le présent sujet s'adosse sur des concepts qu'il convient d'élucider, en l'occurrence, le rythme et l'imaginaire errant.

Le premier lexème – le rythme – investit plusieurs domaines de l'activité humaine, notamment le champ social, économique, politique, culturel, littéraire, etc. et se présente, de ce fait, comme un concept plurivoque. Mais, pour l'essentiel, retenons avec Gérard Dessons et Henri Meschonnic que

le rythme est le retour à intervalles plus ou moins égaux, d'un élément constant qui sert de repère. Ce repère peut être physique (un geste), auditif (son musical ou linguistique), un bruit, visuel (feux alternés d'un phare), naturel (retour d'une saison, du jour et de la nuit), physiologique (battement du cœur, respiration) ou appartenir à l'art et aux constructions humaines (éléments de musique d'un poème). Périodicité, alternance, le rythme tend à la régularité, à la cadence.<sup>5</sup>

En d'autres termes, le rythme s'identifie à un recommencement de gestes, de mouvements, de signaux, de sons, de signes. Ces retours reposent ordinairement sur une régularité ; donc une cadence, un retour régulier d'impressions diverses créées par

---

<sup>4</sup> Michaël RIFFATERRE, *op.cit.*, p. 12.

<sup>5</sup> Gérard DESSONS & Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et proses*. Paris, Nathan, 2003, p. 50.

différents éléments. Ces retours peuvent, en d'autres cas, ne pas reposer sur une répétition du même, du semblable, sur une reproduction identique de quelque chose – une irrégularité, dirait-on – et épouser, par ailleurs, un développement individuel. Le rythme, de façon générale, s'assimile, alors, à la forme d'un mouvement.

La seconde notion à définir est celle d'imaginaire errant. Elle a pour noyau le mot "imaginaire" dont la fonction, selon Christian Chelebourg, consiste à « élaborer des images en vue de produire sur le lecteur un effet déterminé.<sup>6</sup> » Cet imaginaire, qui se déploie généralement dans les textes, par le biais d'un sujet conscient prenant à son compte la mise en évidence des phénomènes considérés comme existants, investit la réalité qu'il déforme. Par ailleurs, ce concept reçoit un investissement sémantique particulier quand il est associé à l'adjectif "errant". Ainsi, dans le présent travail, l'imaginaire errant correspond à l'ensemble des productions fictives mouvantes, c'est-à-dire des images mobiles, non statiques qui, dans leur dynamique, créent un rythme porteur de significations. De cette façon, l'imaginaire errant est nécessairement rattaché au rythme. Ils – rythme et imaginaire errant – sont, dès lors, des dispositifs dont la perception et le fonctionnement favorisent la signification des textes poétiques, principalement ceux de Tanella Boni.

## 2. Les motivations du chercheur

Plusieurs raisons ont prévalu au choix de ce sujet. Toutefois, nous n'en retenons que quelques-unes qui nous semblent pertinentes. En premier lieu, ce sujet ambitionne de modéliser un rythme dont la productivité et les implications sémantiques sont, en partie, engendrées par la dynamique d'images perçues, çà et là, dans le discours poétique de Tanella Boni. Aussi vise-t-il – le sujet – un dépassement de l'orthodoxie poétique – stricte respect des normes de la versification – selon laquelle l'analyse rythmique n'est tributaire que d'une norme rationnelle ou de facteurs codifiés. En second lieu, ce choix obéit à notre volonté d'apporter notre modeste contribution à la communauté scientifique. Et ce, à travers une réflexion sur la spécificité du discours poétique de Tanella Boni, d'une part, et le recours à des principes théoriques qui, par la perception de leurs mouvements, se présentent comme un conditionnement d'engendrement rythmique, d'autre part. En dernier lieu, le présent travail peut être un complément aux travaux déjà réalisés sur les modes de génération du rythme, notamment ceux relatifs à ses productions signifiantes dans la poésie

---

<sup>6</sup> Christian CHELEBOURG, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poésie du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p. 19.

de Tanella Boni et à ses engendremens sous des angles excluant radicalement les contraintes classiques.

### 3. La recension critique des études et travaux sur les concepts de rythme et d'imaginaire errant

Il est indispensable de parcourir, de façon succincte, certains travaux sur les questions de rythme et d'imaginaire errant afin de mieux cerner la quintessence de cette étude. Rappelons que ces deux notions, dans le présent cas, s'apparentent à des interprétants textuels qui interagissent l'un et l'autre. Tous deux, parce qu'intervenant dans plusieurs domaines de l'activité humaine et se situant à l'intersection de nombreuses réflexions, englobent des sens parfois contradictoires ou controversés. Cela justifie, donc, la pléthore de points de vue qui tentent de leur assigner une définition univoque. Par ailleurs, seront explorées, ici, des pistes littéraires qui semblent les circonscrire au mieux, et, le cas échéant, recourir à d'autres champs d'étude.

Pour ce qui est du rythme, les explications rassemblées et auscultées autour de celui-ci l'identifie à un principe critique perpétuellement visité par toute sorte de théories littéraires ; d'où son caractère polysémique. Alain Vaillant, dans une redéfinition du terme, rapporte que le rythme, à l'origine, « désignait la *cadence* poétique, soit le retour régulier d'accents ou, [...] la succession de vers et, à l'intérieur de chaque vers, de séquences ayant un nombre égal de syllabes.<sup>7</sup>» Le rythme pris, ici, dans son contexte étymologique est marqué, de part et d'autre, par des principes régulateurs, des nombres et des mesures, renvoyant à la versification, voire à l'ordre strict du mouvement dans un poème versifié. Ainsi, selon l'orthodoxie poétique, il – le rythme – se confine, à la base, dans des structures sérielles de temps forts et de temps faibles organisés arithmétiquement. Cependant, cette approche qui le conditionne impérativement à des déterminations formelles et proportionnelles est, au fil du temps, remise en cause par des théoriciens dont les styles d'écriture paraissent s'écarter des normes classiques. Ces derniers estiment que l'équilibre arithmétique des vers ne suffit pas, à elle seule, pour rendre totalement compte de la portée sémantique du rythme dans tout discours poétique. Autrement dit, l'unique application du mètre au rythme s'avère problématique dans un texte non conforme aux lois de la métrique. Ce qui suppose que l'acception numérale du rythme est, d'une part, porteuse

---

<sup>7</sup>Alain VAILLANT, *La poésie. Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 49.

d'insuffisances interprétatives et, d'autre part, dégage moins les réalités significatives que recouvre ledit concept.

Critiquant, ainsi donc, son sens traditionnel alliant invariablement régularité, répétition cadencée et isochronie, les théoriciens sus-évoqués vont développer autour du rythme un important réseau sémantique où chacun d'eux propose des définitions singulières. Parmi eux, les réflexions d'Henri Meschonnic, largement répandues dans de nombreux travaux, captivent tout d'abord notre attention. Sa pensée du rythme conteste, en effet, les systèmes poétiques ou linguistiques qui voudraient réguler l'analyse rythmique. Pour ce faire, il précise :

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle signifiante : c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau.<sup>8</sup>

Le rythme, dans le langage, fait sens de partout. Ce sens advient à partir de l'organisation des signifiants matériels produits par les dynamiques accentuelles, prosodiques, syntaxiques, lexicales perceptibles dans un discours. En effet, le rythme, pour Meschonnic, est avant tout ce qui organise l'ensemble de la signification. Les constituants discursifs susmentionnés sont des éléments notables, des nouveaux modes interprétatifs qui, à l'instar des approches métriques, insufflent à l'analyse rythmique ses orientations sémantiques. La conception du rythme meschonnicien offre, donc, des propositions méthodologiques renouvelées et s'avère intégrative. Elle l'envisage – le rythme – comme un noyau fédérateur de tous les niveaux d'analyse du discours.

Toutefois, la pratique du rythme chez Meschonnic reste spécifique. Elle procède d'une organisation des lexèmes du système discursif en instaurant, à partir des positions et rôle desdits lexèmes, des couplages accentuels et phoniques. Les corrélations qu'ils engendrent fondent, par conséquent, des serrés rythmiques dont les proximités phoniques, les échos vocaliques et consonantiques entraînent la signifiante. Dessons et Meschonnic décrivent cette activité des mots en ces termes :

Il y a à parler plutôt d'une sémantique sérielle avec une paradigmatique et une syntagmatique rythmiques et prosodiques – l'organisation des signifiants

---

<sup>8</sup> Henri MESCHONNIC, *Pour la poésie I*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 216-217.

consonantiques – vocaliques en chaînes thématiques, qui dégagent une signifiante – organisation des chaînes prosodiques produisant une activité des mots qui ne se confond pas avec leur sens mais participe de leur force, indépendamment de toute conscience qu'on peut en avoir.<sup>9</sup>

La signifiante instaurée par le rythme dans un système textuel repose, ici, sur l'application d'une paradigmatique et d'une syntagmatique particulières – les relations entre les lexèmes –. Laquelle réside, certes, dans la force des mots accentués au sein dudit système, mais s'inscrit essentiellement dans le sonore, dans l'audible. Ce qui fait de l'activité rythmique, chez Meschonnic, un travail porté, en grande partie, sur l'entremêlement de phénomènes acoustiques que sur d'autres catégories du parcours discursif. Cependant, afin de mieux justifier ce processus d'intégration de toutes les composantes du rythme que Meschonnic lui-même propose, nous préférons la définition qui stipule que le rythme moderne est tout simplement une « une organisation du mouvement de la parole par un sujet, « parole » au sens de Saussure, d'activité individuelle, écrite autant qu'orale.<sup>10</sup> »

Daniel Délas, pour soutenir aussi cette approche cinétique fondée sur les propriétés de l'organisation discursives par l'énonciateur, ajoute :

Le rythme apparaît désormais comme une représentation du sujet dans son discours. En tant que tel, il est soumis à toutes les contraintes définitionnelles du discours, c'est-à-dire qu'il varie en fonction de l'espace et du temps, des situations ou des genres de discours, en fonction des codifications de ceux-ci dans les cultures, de l'implication et de la distance de l'implication de chacun dans son discours.<sup>11</sup>

Aux dires de Délas, le rythme est à considérer comme une implication directe du sujet-parlant dans son propre discours. Comme tel, le rythme apparaissant sous ses formes les plus éclatées, se fait subjectif. Son engendrement élaboré grâce aux fluctuations de la pensée dudit sujet se révèle par une dynamique mettant en jeu, à la fois, des données spatio-temporelles et des indices ou phénomènes quelconques dont les interconnexions stimulent des significations spécifiques. Autrement dit, le rythme, pour Délas, dépend entièrement des configurations discursives autonomes que suggèrent les mouvements du locuteur-scripteur dans tout type de texte.

---

<sup>9</sup> Gérard DESSONS & Henri MESCHONNIC, *Op.cit.*, p. 44.

<sup>10</sup> *Idem.* p. 28.

<sup>11</sup> Daniel DÉLAS & Marie-Louise TERRAY (dir), « Approches du rythme » in *Cahiers de sémiotique textuelle*, N°4, Université de Paris X, 1988, p. 15.

En se conformant à ces acceptions renouvelées qui font du rythme une notion soumise à toutes sortes d'influences théoriques, vont s'accroître davantage d'autres perspectives analytiques aussi denses que les précédentes.

Dans un article visant le statut du rythme dans la poésie moderne, Laurence Bougault affirme que le rythme en tant que « mouvement du poème [...] est toujours d'abord pensée mouvante.<sup>12</sup> » Son principe est clair. Le rythme est bien ce qui est mouvant, ce dont l'aspect est perpétuellement changeant. Cependant, l'organisation de ce caractère mouvant ne doit pas exclusivement se limiter à un agencement prosodique et métrique des groupes syntaxiques. Au contraire, elle doit s'étendre à tous les niveaux de la langue. La conception de Bougault intègre, dans le cas présent, une productivité rythmique jouant à plusieurs niveaux du discours poétique. Ainsi donc, les facteurs rythmiques amplement convoqués pour étayer son point de vue recourent à la répétition – retour à intervalles aléatoires d'un élément – comme générateur desdits facteurs. Parmi ceux-ci, l'on retient, entre autres, les facteurs « sémantico-structuraux<sup>13</sup> » – aspects itératifs de mots ou de groupes de mots –, les facteurs « phonico-structuraux<sup>14</sup> » – récurrence frappante d'un même son ou d'un même groupe de sons –, les facteurs « figuraux<sup>15</sup> » – métaphore prise comme accélération soudaine du rythme –, les facteurs « prosodiques<sup>16</sup> » – accents sur les prononciations –, les facteurs « métriques<sup>17</sup> » – taille des groupes syllabiques –, les facteurs « topographiques et architectoniques<sup>18</sup> » – mouvement des conceptions scripturale et picturale des textes –.

Cette pluralité définitionnelle à laquelle est soumis volontiers le concept de rythme intéresse également le sémioticien Louis Hébert. Il ne reste pas en marge d'une approche qui étend le phénomène rythmique à tout champ analytique. Pour lui, « le rythme est [donc] la configuration que prennent aux moins deux éléments (ce peut être le même élément répété) disposés dans aux moins deux positions différentes.<sup>19</sup> » Selon Hébert, le rythme apparaît comme un effet de retour de tout produit sémiotique qui se déploie "de

---

<sup>12</sup> Laurence BOUGAULT, « À propos du rythme en poésie moderne », in *Revue romane*, N°34, Paris, Février 1999, p. 264.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Idem.*, p. 247.

<sup>16</sup> *Idem.*, p. 245.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Idem.*, p. 248.

<sup>19</sup> Louis HÉBERT, *L'Analyse des textes littéraires. Une méthodologie complète*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 101.

force" dans une position temporelle distincte. En d'autres termes, le rythme est une forme signifiante que l'analyste reconnaît à travers les itérations de sèmes disposées en unités sur la chaîne discursive selon des segmentations.

Sous toutes ses formes, partant de ses contextes versificatoires à ses perspectives revisitées, le rythme conserve un principe immuable : le mouvement, cette force motrice qui, charriant ses différents facteurs de production, se veut désormais imprédictible, imprévisible. Aussi s'ajoute-t-il à ces réflexions fondées sur l'imprédictibilité du mouvement rythmique celles de certains critiques littéraires africains. Ces derniers, par ailleurs, sont loin de proposer des définitions du rythme applicables à la poésie africaine. Ils s'inscrivent plutôt dans une logique de continuité et s'emploient à montrer, de façon singulière, les manifestations rythmiques dans ladite poésie. Il s'agit d'Engelbert Mveng et de Bernard Zadi Zaourou.

La perception du rythme, chez le premier, s'inscrit dans une perspective critique et descriptive. Critique, parce qu'elle rejette tout « asservissement au nombre, [tout] déterminisme réglé<sup>20</sup> » et descriptive car pour lui

Le rythme africain, par contre, est dialectique. Il est l'expression de la lutte primordiale de la vie contre la mort. Il se dresse rebelle, déconcertant. En fait, il est le diagramme d'une vie agitée des éruptions créatrices de sa liberté.<sup>21</sup>

Ici, le rythme, puisqu'il se dresse contre la norme, se caractérise non comme un concept soumis au désordre, mais par une nature dialectique. Entendons par "nature dialectique", un rythme qui se déploie dans l'art africain, la poésie notamment, selon une succession de positions contestées par d'autres positions. Mveng, de ce fait, distingue trois composantes dialectiques – monade, dyade et triade – qu'il catégorise en deux classes contrastées : les contrastes monade-dyade et dyade-triade. Il justifie cette approche en ces mots :

On peut dire que la loi fondamentale de la rythmique africaine est constituée par un double moment dialectique : le premier consiste dans le contraste monade-dyade ; le second dans le contraste dyade-triade. [...] Le premier contraste signifie que l'unité posée est tout de suite niée par la dualité, et la dualité est à son tour niée par la triade. Voilà pourquoi nous parlons de point de départ dialectique.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Engelbert MVENG, *L'art d'Afrique noire : liturgie cosmique et langage religieux*, Yaoundé, Éditions Clé, 1974, p. 38.0

<sup>21</sup> *Idem.*, p. 87.

<sup>22</sup> *Idem.*, p. 88.

Le jeu engendré par ce double moment dialectique, voire par ces deux unités mouvantes créées, dans une structuration discursive, un rythme. Ainsi, le processus de conjonction dans lequel s'insèrent ces relations contrastées apparaît comme une amplification. Celle-ci, englobée dans un processus supérieur, favorise un autre rythme, si bien que l'on a l'impression de suivre une scène ondulatoire pareille à une spirale infinie. Toutefois, le rythme, selon Mveng, même s'il semble exposer une expressivité rattachée au contexte d'énonciation de la littérature africaine, ne nous renseigne, en aucun cas, sur les éléments intrinsèques auxquels devraient renvoyer une analyse rythmique minutieuse. L'on ne sait s'il faudrait procéder par des unités syntaxique, accentuelle, prosodique ou syllabique pour déterminer les contrastes susmentionnés.

Chez le second – Zadi Zaourou –, l'activité discursive de l'agent rythmique constitue l'essentiel de sa réflexion sur le rythme. L'agent rythmique est, dans la sphère poétique traditionnelle africaine, une entité qui sert d'intermédiaire entre le poète et le public. En d'autres termes, il fait office de poète secondaire qui accompagne les paroles du poète principal ou patent et aide les récepteurs potentiels à mieux percevoir le message véhiculé par celui-ci. L'explication que propose Zadi pour étayer cette mutation langagière se présente comme suit : un destinataire A émet un message à l'endroit d'un destinataire B. Ce dernier, en s'accaparant du message, procède à son toilettage sans toutefois altérer son sens. Ce faisant, il devient lui-même un émetteur C qui transmet à son tour le message revisité à une assemblée. Zadi, à cet effet, avance que

Cette troisième personne rythme le discours de chacun des deux destinataires jusqu'à ce qu'ils cessent de parler. Non seulement il le rythme, mais il s'emploie à en clarifier le message. Il répète tel passage, interroge pour savoir si tel mot, telle expression, tel nom qu'il vient d'entendre est bien celui ou celle qu'a prononcé l'encodeur. Tout cela, il doit le faire sans donner le moindre signe de partialité, sans la moindre tentative apparente ou sournoise d'orienter de quelque manière que ce soit le discours qu'il recueille.<sup>23</sup>

À bien y voir, le rôle de l'agent rythmique dans un discours poétique suppose deux tendances. Une première qui introduit dans ledit discours « le Beau dont la vocation naturelle est de plaire et non d'irriter.<sup>24</sup> » ; donc une fonction d'apaisement langagier. Une seconde qui, développant une altérité discursive hétérogène par rapport aux différentes formulations énonciatives du poète patent, conserve une stabilité sémantique corrélative à la thématique développée par celui-ci. Le rythme est donc, chez Zadi, l'aboutissement

---

<sup>23</sup> Bernard Zadi ZAOUROU, *Césaire entre deux cultures : problèmes théoriques de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui*, Abidjan-Dakar, NEA, 1978, p. 148.

<sup>24</sup> Bernard Zadi ZAOUROU, *op.cit.*, p. 149.



d'une répétition de formules synthétiques manifestée par un mouvement d'abord binaire, puis ternaire.

Au total, ces quelques propositions d'approches sus-indiquées permettent de voir le rythme, dans tout type de textes poétiques, comme un dispositif efficient organisant rigoureusement la signification par le biais de facteurs discursifs hétéroclites. L'imaginaire errant, en tant qu'outil analytique, s'assimile également à ces facteurs générateurs de rythmes. Par conséquent, il s'avère nécessaire d'aborder des travaux relatifs à la notion d'imaginaire avant de décrire clairement ce que recouvre le syntagme "imaginaire errant" pris comme un élément favorisant la productivité rythmique.

L'imaginaire, à l'instar du rythme, est un concept polysémique que se partagent plusieurs domaines des sciences humaines et sociales. D'un champ à un autre, sa posture sémantique diffère. Prétendre, alors, procéder à un parcours exhaustif de tous les travaux qui se sont attelés à lui conférer une définition se révèle prétentieux. Il convient, donc, de faire un succinct tour d'horizon de quelques doctrines qui éclairent aussi bien que possible sa perception et permettent son application à la littérature.

Toutes les recherches consacrées à l'imaginaire, dans leur totalité, s'accordent à le représenter comme une étude de la vie des images provenant d'une imagination. Cependant, de ses origines à ses conceptions contemporaines, cette vitalité imageante le caractérisant unanimement a été différemment perçue au gré de nombreux théoriciens.

Ceux du Moyen-Âge se sont évertués à le valoriser de façon péjorative. Pour eux, l'imaginaire s'oppose impérativement à ce qui est réel. Sa capacité d'aller en pensée au-delà du réel, selon eux, fait penser à un écart qui tend vers un égarement certain de l'esprit ; d'où la vague impression chimérique qu'il a longtemps traîné.

En convergence avec ces tendances du Moyen-Âge, des philosophes des XVIIe et XVIIIe siècles, de façon explicite, vont perpétuer les traditions selon lesquelles l'imaginaire est à confiner, voire à rejeter du côté de l'irréel. Parmi ces derniers, les réflexions de Blaise Pascal suscitent un intérêt particulier. Il affirme, de façon catégorique, que l'imaginaire s'identifie à une « maîtresse d'erreurs<sup>25</sup> » ou encore à une « superbe puissance ennemie de la raison, qui se plaît à la contrôler et à la dominer.<sup>26</sup> » En ce sens, l'imaginaire s'oppose à la raison. Autrement, l'imaginaire est une faculté trompeuse où les

---

<sup>25</sup> Blaise PASCAL, *Pensées*, Paris, Bordas, 1991, p. 173.

<sup>26</sup> *Idem.*, p. 174.

images conçues par l'imagination empêchent les facultés intellectuelles d'aboutir efficacement à la vérité. Ainsi, selon les dépositaires des pensées moyenâgeuses, l'imaginaire est créateur d'illusions, de chimères, de féeries, de fausses visions qui, par conséquent, contrecarrent le bon jugement, le bon sens.

Ce point de vue, à partir du XIXe siècle, est remis en question par d'autres penseurs qui estiment que la connaissance du monde réel dépend, au préalable, d'une invention ou d'une aptitude à concevoir des choses par la créativité. Charles Baudelaire, à cet effet, écrit que « l'imagination est la reine des facultés, [...] la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini.<sup>27</sup> » L'imaginaire favorise, donc, des correspondances intuitives et, au demeurant, n'exclut pas la raison.

Cette épistémologie moderne que subit le concept d'imaginaire va, au cours du XXe siècle, connaître un essor considérable. Lequel essor montrera qu'il – l'imaginaire – participe pleinement à l'activité noétique – qui concerne la pensée – et, de ce fait, détient une dimension herméneutique. Au mieux, l'imaginaire apparaîtra comme une notion à même de posséder un rôle déterminant dans la quête de la vérité. Ce qui, dorénavant, permet à l'homme d'accéder à des pans entiers de la réalité. Agissant, alors, dans cet esprit novateur, philosophes, anthropologues, psychanalystes, etc., vont, autour de l'imaginaire, développer d'importantes réflexions qu'ils tenteront d'appliquer à la littérature.

Le psychologue Frédéric de Scitivaux indique que le concept d'imaginaire, dans la terminologie psychanalyste, désigne un « registre d'images, de la projection, des identifications et, en quelque sorte, de l'illusion.<sup>28</sup> » Cette assertion mettant en exergue la densité des images dans l'imaginaire est décryptée par le philosophe Gaston Bachelard dont les travaux sur la question sont abondants et remarquables. Il soutient que l'imagination est « la faculté de déformer les images perçues par la perception, [...] la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images.<sup>29</sup> » Pour ce dernier, le psychisme, fondamentalement créateur, actif, est perpétuellement en quête d'images plus intenses. L'imagination, en tant que productrice d'imaginaire, apparaît alors comme une force dynamique, dynamisante et explosive. D'une certaine manière, cet imaginaire conçu s'identifie, ici, à un espace de la création libre au cours duquel l'acte de liberté créatrice

---

<sup>27</sup> Charles BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques. Salon de 1859*, Paris, Éditions Garnier, 1962, III, p. 321.

<sup>28</sup> Frédéric de SCITIVAUX, *Lexique de psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. Memo, 1997, P. 43.

<sup>29</sup> Gaston BACHELARD, *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 7.

amène le sujet à se détacher d'une image présente, à la transformer pour en inventer une nouvelle. Cette image, à son tour, devient le support d'une autre création et ainsi de suite. Bachelard insiste tellement sur ce processus mouvementé des images qu'il va affirmer que

si une image présente ne fait pas penser à une autre image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. [...] Le vocable fondamental qui correspond à imagination n'est pas image, c'est imaginaire. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture, l'expérience même de la nouveauté.<sup>30</sup>

De prime abord, la conception bachelardienne de l'imaginaire sublime les images. Elle décrit, en effet, le monde visible comme un univers livresque parsemé d'images, des matières premières, que l'imagination digère et transforme. Ainsi, l'imagination donne alors une place de choix et une valeur aux images qu'elle structure les unes par rapport aux autres et les fait passer par un filtre de l'histoire individuelle. Chaque perception d'une image est donc différente pour chacun d'entre nous. Et, c'est ce réel individuellement perçu, modifié par l'imagination qui vient enrichir les domaines de l'imaginaire. En somme, le mode d'action privilégié par l'imagination, selon Bachelard, s'appuie sur un mouvement analogique, une association. De ce fait, l'imaginaire s'apparente à un territoire de pensées, nourri par des images déformées. Ces images forment une représentation esthétique du monde, et, par ricochet, pour les besoins de la critique littéraire, esquissent une poétique de la rêverie – une capacité à créer des mondes imaginaires en suivant des lois propres –.

En outre, l'imaginaire dynamise la création poétique parce que l'image poétique qui le façonne procède d'un pouvoir démiurgique de la langue. Christian Chelebourg, pour cette raison, déclare que :

Ce qui intéresse un lecteur « bachelardien », ce ne sont pas les images fabriquées, les images [...] que travaille l'imagination formelle [...], mais les images qui échappent à leur auteur, qui dépassent sa pensée, celles qui surgissent chaque fois que la langue invente un monde inattendu en se libérant des contraintes de la sémantique pour ne plus obéir qu'à celles de l'imaginaire.<sup>31</sup>

Pour l'essentiel, Gaston Bachelard adapte à l'objet littéraire des types d'imaginaire qu'il apprécie selon des degrés. Dans un premier temps, il minimise l'imaginaire des formes des objets qu'il trouve trop rationalisables, donc tournées vers le superficiel. Dans un second temps, il s'attache à une valorisation positive de l'imagination matérielle qui, au

---

<sup>30</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 8.

<sup>31</sup> Christian CHELEBOURG, *op.cit.*, p. 40.

contraire du précédent, s'emploie à rechercher incessamment des métaphores nouvelles. La force imageante de cette dernière engendre, par ailleurs, une imagination dynamique épousant le plus intimement les profondeurs du psychisme. Sa philosophie de l'imaginaire dans la littérature, notamment dans la poésie, procède alors d'une double activité de la signification des images. Considéré autrement, l'imagination formelle et l'imagination matérielle qui résument sa théorie de l'imaginaire s'évertuent à cerner, chez un poète, les différentes lois – les lois des quatre éléments (eau, air, feu, terre) – qui fondent la cohérence de sa rêverie.

Tout comme Bachelard, l'originalité de bien d'autres travaux, notamment ceux de Jean-Paul Sartre, d'Henry Corbin, de Carl-Gustav Jung, de Gilbert Durand vont attiser également la compréhension de l'épistémologie moderne de la notion d'imaginaire. Leurs réflexions sur ladite notion ont, à la fois, nourri les champs de la créativité artistique et favoriser l'émergence de profondes mutations théoriques.

Dans ses deux ouvrages, *L'imagination*<sup>32</sup> et *L'imaginaire*<sup>33</sup>, Sartre innove la lecture du monde de l'imagination grâce aux caractéristiques revisitées des domaines du rêve, de la fantaisie, des symboles. Dans *L'imagination*, il indique qu' « il n'y a pas, il ne saurait y avoir d'images dans la conscience. Mais l'image est un certain type de conscience. L'image est un acte et non une chose. L'image est conscience de quelque chose.<sup>34</sup> »

Il réfute toute idée selon laquelle l'image est un élément constitutif de la conscience. l'on doit, alors, considérer l'imagination comme un état de conscience et non une faculté de celle-ci. L'imagination n'imité, donc, pas le monde ; elle s'évertue plutôt à le penser. Plus tard, cette opinion sera mieux clarifiée lorsque dans *L'imaginaire*, paru quatre années après, ses recherches aboutissent au fait que l'imagination apparaît comme le résultat d'une intentionnalité de la conscience ; donc un acte de liberté. Christian Chelebourg, dans ce sens, avance que

Imaginer [aux yeux de Sartre], c'est nier doublement la réalité puisque, d'une part, cela consiste à se retirer du monde sensible pour gagner un monde imaginaire et que, d'autre part, cela passe par la production d'images qui ne sont pas des choses, qui ne sont pas réelles, mais se réduisent à « un rapport de la conscience à l'objet.<sup>35</sup> »

---

<sup>32</sup> Jean-Paul SARTRE, *L'imagination*, Paris, PUF, 1936.

<sup>33</sup> Jean-Paul SARTRE, *L'imaginaire*, Paris, NFR Gallimard, 1940.

<sup>34</sup> Jean-Paul SARTRE, *L'imagination*, *loc.cit.*, p. 162.

<sup>35</sup> Christian CHELEBOURG, *op.cit.*, p. 11.

L'image joue un rôle prépondérant dans la philosophie sartrienne de l'imaginaire. Pour lui, l'imaginaire survient essentiellement en fonction d'une situation précise de la conscience dans le monde. Dans le cas d'espèce, l'imaginaire s'érige comme un objet en image que produit une conscience imageante. En d'autres termes, l'imagination s'apparente à une conscience qui se démarque des contraintes de la réalité sensible, visible. Elle génère des images mentales tout en produisant, de façon intentionnelle, une irréalité des objets. Par conséquent, ces images composent l'imaginaire qui, à son tour, engendre des créations artistiques telle que la littérature.

Par contre, Henry Corbin oriente ses réflexions vers d'autres perspectives, en l'occurrence des investigations sur l'imagination active ou créatrice. Pour parvenir à des résultats probants, il fonde ses travaux sur une démarcation des concepts d'image, d'imagination, d'imaginaire et d'imaginal. En effet, Corbin introduit son lecteur dans une dimension où l'imagination transcende sa faculté de production d'images pour se muer en une production magique des images ; images perçues comme des corps mentaux au sein desquels s'incarnent la pensée et l'âme des êtres humains. Le monde imaginal qui constitue le pilier central de sa théorie est comparable à un espace où ont constamment lieu des événements visionnaires que traverse chaque âme humaine. En quelque sorte, l'imaginal est une imagination à laquelle s'ajoute la foi dans les images produites. Au contraire de l'imaginaire qui regroupe des productions fictives de l'imagination, l'imaginal, ici, recouvre des productions magiques d'une imagination créatrice des divinités agissantes. En littérature, notamment, il se présente comme un monde où s'accomplissent « les gestes des épopées héroïques et des épopées mystiques, les actes symboliques de tous les rituels d'initiation, les liturgies en général avec leurs symboles.<sup>36</sup> »

Du point de vue d'Henry Corbin, l'imagination créatrice qui prend forme par le biais de l'imaginal ouvre l'homme à la transcendance, au monde invisible du réel. Par ailleurs, c'est ce qui lui permet – à l'homme – de cheminer vers son plus haut degré de réalisation et de sens de la vie par la réconciliation de divers contraires. Ces contraires étant entre autres l'invisible et le visible, le réel et la réalité, le spirituel et le matériel, l'esprit et le corps.

Chez Carl-Gustav Jung, la théorie concernant l'exploration de l'imaginaire recourt aux mécanismes de l'inconscient collectif et ses éléments structurateurs que sont les

---

<sup>36</sup> Henry CORBIN, *Corps spirituel et terre céleste*, Prélude à la 2<sup>e</sup> édition, « Pour une charte de l'Imaginal », Paris, Buchet-Chastel, 1979, p. 12.

archétypes. Dans son ensemble, sa pensée obéit à un travail de résurgence des différentes figures ou images qui peuplent la psyché et dont les origines remontent à des époques très reculées. C'est ce qu'il nomme l'inconscient collectif. Les archétypes, eux, corroborent cette dynamique de rétrospection en montrant que l'imagination ne se déploie pas de façon libre puisque les images qu'elle produit s'apparentent à des instincts :

Ce que nous appelons « instincts » est une pulsion physiologique perçue par les sens. Mais ces instincts se manifestent aussi par des fantasmes, et souvent ils relèvent leur présence uniquement par des images symboliques. Ce sont ces manifestations que j'appelle les archétypes.<sup>37</sup>

Les archétypes, ici, sont de nature instinctuelle. Ce qui suppose qu'ils fournissent à toute imagination des modèles de pensée et de comportement. De plus, ils ouvrent « la voie à l'exploration raisonnée des fruits de l'imagination car elle suggère l'existence de lois de formation et de critère de classification des images.<sup>38</sup> » *De facto*, l'acception jungienne de l'imaginaire s'avère très productive dans un champ analytique comme la littérature où l'inconscient affleure abondamment. Elle offre, en effet, des pistes permettant l'élucidation sémantique des figures mythologiques perceptibles dans un texte. Autrement, ses réflexions aident l'analyste, d'une part, à croiser les cultures afin de dégager la valeur des symboles et, d'autre part, facilite le repérage des complexes propres à un auteur. Entendons par complexes, l'ensemble des faits psychiques et affectifs inconscients liés à l'enfance d'un sujet et qui exercent une influence sur le développement de sa personnalité. D'où la perception des phases antérieures de l'évolution d'un auteur qui alimentent sa fantaisie créatrice.

Par ailleurs, les recherches de Gilbert Durand globalement fondées sur des concepts novateurs tels le "trajet anthropologique", stipulent que l'imaginaire constitue même la racine de la pensée humaine et détermine, en sus, la représentation du monde. Afin de définir clairement ce que recouvre la question de trajet anthropologique dans son rapport à l'imaginaire, celui-ci admet que :

[...] Nous appellerons le trajet anthropologique, c'est-à-dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social. [...]  
Finalement, l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et

---

<sup>37</sup> Carl-Gustav JUNG, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Laffont-Gonthier, « Méditations », 1964, p. 95.

<sup>38</sup> Christian CHELEBOURG, *op.cit.*, p. 24.

dans lequel réciproquement [...] les représentations subjectives s'expliquent « par des accommodations antérieures du sujet » au milieu objectif.<sup>39</sup>.

Tel que perçu, l'imaginaire, selon la vision durandienne, est une dynamique qui détermine la représentation du monde sous la double influence du milieu et des pulsions. En d'autres termes, l'imaginaire naît à partir d'une confluence entre deux dimensions de la réalité, notamment les réalités objective et subjective. Dans cet univers interactif, les images qui charrient les significations sont catégorisées en deux principaux régimes : l'un diurne et l'autre nocturne. Au total, le premier régime composé de symboles exprime une lutte permanente contre les formes obscures du temps, une volonté d'élévation, de lumière. Quant au second, il se présente comme l'expression d'un phénomène au sein duquel l'on y remédie au temps en s'investissant dans une quête de l'intimité d'un refuge ou des cycles temporels avec ses espoirs de retour, voire de progrès qu'ils suscitent. En clair, l'imaginaire, dans le présent cas, est une réponse, par le canal de l'espace, à l'angoisse humaine face au temps et à la mort. En outre, son application à la littérature exige donc que l'analyste identifie, dans un texte, les modèles mythiques qui sous-tendent la création ; d'où le recours à une mythocritique.

Au carrefour de tous ces travaux, nous pouvons dire que l'humain a besoin d'images pour se représenter un possible soustrait à son observation. En d'autres termes, l'imaginaire, lieu où se rencontre une diversité d'images, permet à un sujet de concevoir un monde virtuel qui puisse lui servir à comprendre et orienter le cours du monde existant dans lequel il évolue. Et, c'est probablement dans ce climat de fusion imageante que se matérialise le concept d' "imaginaire errant" ; un concept très peu abordé ou développé dans les études littéraires. Néanmoins, dans un article consacré au rythme, Yagué Vahi fait état de la notion en mentionnant que

le rythme et l'imaginaire font bon ménage. La conjugaison des deux réalités produit la signification qui découle essentiellement de la mise en contexte des consonnes d'attaque, des adjectifs discriminatifs, des répétitions de phonèmes, des occlusives glottales non phonologiques et des outils syntaxiques. Tous ces constituants [...] donnent à l'imaginaire un élan de mobilité dont la signifiante investit le texte poétique de Bonin et participe aussi à la vision du monde de ce dernier.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Gilbert DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992 [1<sup>er</sup> édition, Bordas, 1969], p. 38.

<sup>40</sup> Yagué VAHI, « La pratique signifiante du rythme dans *Les parfums des ondes* de Pascal Bonin » in *Les lignes de Bouaké-La-Neuve*, Revue électronique des sciences humaines de L'Université de Bouaké, N° 2, 2011, pp. 194-209, (p. 200).

L'imaginaire errant, selon lui, s'inscrit dans un contexte de mobilité des images au cours duquel, le poète, dans un acte de liberté, donne libre cours à sa pensée et est entraîné vers d'autres mondes possibles. Ce déplacement, dans un premier temps, est engendré par des images, voire des éléments hétéroclites perceptibles dans l'univers textuel. Dans un second temps, afin de leur donner un sens, l'on essaie de les saisir, les agencer et les interpréter à partir de procédés analytiques. C'est ce processus d'organisation qui fait de l'imaginaire errant un générateur de rythme dont la signifiante est à décrypter. Cependant, dans cet article de Yagué Vahi, nous remarquons que les outils analytiques convoqués ne concernent que des facteurs prosodiques. Un état de fait que nous envisageons étendre en recourant à d'autres facteurs interprétatifs dans la pratique signifiante du rythme conditionnée par l'imaginaire errant.

En outre, l'ensemble des différentes réflexions sur le rythme et l'imaginaire que nous avons tenté de rappeler permet de dessiner les contours d'un vaste champ d'investigation. Ce champ se reconnaît par un certain nombre de données objectives, de concepts et de modèles d'analyse parfois communs, de résultats opératoires largement partagés susceptibles de mieux aborder le discours poétique de Tanella Boni. À ce niveau, il semble donc opportun d'élaborer et de spécifier la problématique qui sous-tend ce travail.

#### **4. Élaboration et spécification de la problématique**

Au regard des diverses analyses susmentionnées, l'on est amené à émettre des hypothèses susceptibles d'aboutir à l'élaboration de la problématique de cette réflexion : l'orientation sémantique du discours poétique de Tanella Boni se percevrait dans le rapport établi entre le rythme et l'imaginaire errant. Les composantes de l'imaginaire errant charrieraient la productivité rythmique. La configuration amétrique du discours poétique favoriserait la perception du rythme par l'imaginaire errant. Le rythme et l'imaginaire errant organiseraient la signification plurielle de la trame discursive.

À la suite de ces hypothèses, notre dessein, dans ce travail, est de repérer et de décrire les faits langagiers consubstantiels au rythme et à l'imaginaire errant, d'une part. Et, aussi, de rendre compte de la signification multiple et variée que lesdits faits instaurent dans le discours poétique de Tanella Boni, d'autre part.



Pour répondre alors à cette problématique, notre attention s'est cristallisée sur un ensemble de textes poétiques qu'il convient de présenter et d'en justifier le choix.

## 5. Le corpus

Notre corpus se compose de quatre œuvres poétiques de l'Ivoirienne Tanella Boni. Il s'agit de *Chaque jour l'espérance*<sup>41</sup>, de *Gorée île baobab*<sup>42</sup>, de *Jusqu'au souvenir de ton visage*<sup>43</sup> et de *L'avenir a rendez-vous avec l'aube*<sup>44</sup>.

Le recueil poétique *Chaque jour l'espérance*, constitué de cinq poèmes au long cours, évoque le phénomène de la crise migratoire dont l'extension s'avère préoccupante pour l'actualité mondiale. L'imaginaire de la poétesse, par le biais de symboles, de mythes, y décrypte cette réalité sociale, véritable gangrène pour les pays du Tiers monde. La jeunesse, la couche visée, ne craint point d'affronter moult obstacles pour voir transformer positivement la misère qui vicie son quotidien.

La seconde œuvre, *Gorée île baobab*, se présente comme un parcours discursif documentaire se ressassant les maux enfouis dans la mémoire collective des peuples. En effet, la mémoire de la poétesse y reconstitue les actes ignobles, entre autres, la traite négrière, l'esclavage qui ont amèrement porté atteinte à la dignité et à l'intégrité des Africains. Par ailleurs, elle y déplore les jeux politiques menés par les grandes puissances mondiales dans le but d'assujettir, voire d'embraser les Nations sans défense.

La troisième œuvre, *Jusqu'au souvenir de ton visage*, se structure en deux grandes parties – Si Dieu me donne longue vie et Ma peau est fenêtre d'avenir –. Le locuteur-scripteur y retrace les fortes douleurs émotionnelles vécues à travers un perpétuel questionnement sur la vie et la mort. Sous l'impulsion d'un discours qui sous-tend des réflexions philosophiques, il y dépeint, à la fois, une existence humaine confrontée à un milieu hostile à son épanouissement et son rapport avec Dieu.

La dernière œuvre, *L'avenir a rendez-vous avec l'aube*, comporte également deux parties – Terre d'espérance et La vie assassinée –. Ici, le psychisme ou le mental de la poétesse est outragé par les souvenirs d'un univers chaotique. Plus précisément, la poétesse

---

<sup>41</sup> Tanella BONI, *Chaque jour l'espérance*, Paris, L'Harmattan, 2002, 159 p.

<sup>42</sup> Tanella BONI, *Gorée île baobab*, Limoges-Trois-Rivières, Le Bruit des autres-Écrits des Forges, 2004, 107 p.

<sup>43</sup> Tanella BONI, *Jusqu'au souvenir de ton visage*, Paris, Alfabarre, 2010, 94 p.

<sup>44</sup> Tanella BONI, *L'avenir a rendez-vous avec l'aube*, La Roque d'Anthéon, Vents D'ailleurs, 2011, 86 p.

se remémore les détails de nombreuses atrocités ayant enlaidi l'image des Nations rwandaise et ivoirienne.

En outre, le choix de ce corpus est gouverné par deux raisons essentielles. En premier lieu, Tanella Boni est une écrivaine ivoirienne prolifique que l'on classe dans la deuxième génération des poètes africains. Sa poésie paraît à la fois singulière et révolutionnaire. Singulière, parce qu'elle reflète une expérience intime, psychologique et personnelle. Révolutionnaire du fait qu'elle s'écarte des conventions et des règles de la poésie classique pour embrasser un style particulièrement anormal, déconstruit. Cette double caractéristique implique, d'une part, l'expression d'un mal existentiel par le biais de thématiques variées et, d'autre part, incite l'analyste ou le lecteur à y découvrir les quintessences heuristique et herméneutique d'un style d'écriture spécifique.

En second lieu, la configuration hétéroclite de l'ensemble de sa production poétique nous autorise à faire l'impasse sur le recours à une interprétation versifiée et aide à mieux soutenir une analyse rythmique engendrée par la dynamique de bien d'autres facteurs discursifs. Aussi, ladite configuration permet de recourir aisément à la perspective meschonnicienne qui, pour rappel, stipule que le rythme fait sens à partir d'une organisation du discours. Laquelle organisation, ici, peut s'élaborer autour des composantes intrinsèques de l'imaginaire errant.

## **6. Les méthodes d'approche et d'analyse**

Les méthodes d'approche et d'analyse des textes que nous souhaitons appliquer procèdent de la sémiotique poétique post-structurale et de la poétique néo-structurale. La première méthode est incarnée dans les tendances de Michaël Riffaterre, de Jacques Fontanille et de Louis Hébert. Quant à la seconde, elle est exprimée dans les mouvances de Daniel Délas et d'Henri Meschonnic. En outre, l'imagination matérielle bachelardienne qui entend "rythmanalyser" les textes par la dynamique des éléments naturels et des tempéraments poétiques, répond également à nos besoins méthodologiques. Cependant, la convocation de ces différents champs théoriques dans cette étude demande quelques éclaircissements.

Concernant la sémiotique poststructuraliste, elle se distingue évidemment de la sémiotique structurale. Pour rappel, les sémioticiens structuralistes considèrent le texte comme un système, une structure où des éléments interdépendants n'ont de sens seulement

que dans leur univers systémique. Un fait que Roland Barthes justifie lorsqu'il affirme que « le but de toute activité structuraliste qu'elle soit réflexive ou poétique est de reconstituer un objet de façon à manifester dans cette reconstitution les règles de fonctionnement de cet objet. La structure est donc un fait de simulacre.<sup>45</sup> » La démarche structuraliste pose, donc, le texte comme une entité discursive auto-suffisante qui construit sa sémantique à partir d'une organisation radicalement interne. En d'autres termes, le texte est, selon eux, un ensemble codé, une structure statique fermée et douée d'un sens qu'il s'agirait de retourner. Dans une telle perspective, les structuralistes, contrairement aux poststructuralistes, ne peuvent concevoir une idée de permutation et encore moins de rencontre textuelle.

Les sémioticiens poststructuralistes, en effet, envisagent le texte comme une structuration, une productivité, un lieu d'analyse de sens où des énoncés empruntés à d'autres textes se croisent et se neutralisent. Leurs propos se situent ainsi dans une médiation entre les textes. Barthes, toujours, en partageant cette opinion novatrice déclare que « Le texte n'est pas un ensemble de signes fermés doué d'un sens qu'il s'agirait de retourner. C'est un volume en déplacement.<sup>46</sup> » Entendons par déplacement, un double processus de production et de transformation du texte littéraire qui le rend polyphonique et plurilinguistique. Adeptes et chefs de file de ce courant, Julia Kristeva soutient alors que l'espace textuel se présente comme une « mosaïque de citations.<sup>47</sup> » Autrement perçu, l'espace textuel devient un lieu d'échange, de permutation de textes, mieux une intertextualité qui génère une signifiante – une infinité de sens toujours en construction –.

Les réflexions de Michaël Riffaterre adhèrent à cette dernière dynamique. Dans ses travaux, la signifiante se conçoit comme un "tout sémantique unifié" que constitue le texte poétique ; c'est-à-dire un système de signes épars et hétérogènes qu'il revient à l'analyste d'organiser sur la chaîne discursive afin de faire ressortir des significations possibles. Dans le cas d'espèce, le recours à sa théorie obéit au décryptage d'un rythme dont la signifiante s'élabore à partir de la dynamique des images conçues par les composantes des obliques sémantiques. En sus de cette perspective, les pensées post-structurales de Jacques Fontanille et de Louis Hébert renforceront nos analyses dans la mesure où leurs différentes

---

<sup>45</sup> Roland BARTHES, *Essai critique*, Ed. Seuil, Paris, 1964, p. 22.

<sup>46</sup> Roland BARTHES, *op.cit.*, p. 13.

<sup>47</sup> Julia KRISTEVA, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.

visions sémiotiques aident à modéliser un rythme engendré par la variabilité des images poétiques.

Pour ce qui est de la poétique néo-structurale, les conceptions de Délas et Meschonnic auxquelles nous adhérons se situent dans une perspective mettant en jeu une théorie d'ensemble du discours.

Le premier inscrit sa poétique au cœur de la linguistique. Il suggère, à cet effet, de considérer le texte comme un vaste mécanisme de production sémantique. Dans son entendement, le texte poétique a une visée syntagmatique. Par conséquent, les notions de système, d'intégration et d'interdépendance des marques textuelles se conjuguent les unes les autres et découlent sur une présentation du texte poétique comme un vaste réseau de signifiant par la dépendance des éléments mis en fonctionnement systémique. En d'autres termes, il s'agit d'un procès de signification auquel participent la figure autant que toutes les autres configurations discursives dans leur rapport au sens.

Le second accorde une place de choix aux notions de rythme, de valeur, de prosodie, des systèmes. Il stipule, en effet, que le rythme et la prosodie organisent le sens dans une œuvre poétique. Le sens, selon l'acception de Meschonnic, ne renvoie plus à la signification mais plutôt à la signifiante perçue comme un mode de signifier des signifiants.

En choisissant d'inscrire cette double poétique dans nos méthodes analytiques, nous nourrissons le souhait de refouler, tout au long de notre thèse, les théories qui uniformisent l'approche rythmique dans un poème à des normes fixes et rigides. Rien, en fait, n'est prévisible dans un poème et ses marques ne sauraient être identifiées à des normes extérieures qui ne tiennent pas compte des innovations constantes dudit poème.

La psychanalyse que nous sollicitons, ici, est celle qui tente de rapporter la rêverie poétique à des lois naturelles. En effet, la poétique de l'imaginaire élaborée par Gaston Bachelard se présente comme un procédé analytique des éléments matériels qui subsistent dans un poème. Ces éléments (déjà évoqués plus haut) sont, dans un processus interprétatif, perceptibles à deux niveaux : un premier niveau dégagé grâce à l'imagination

formelle et un second découlant de l'imagination matérielle. Dans *L'eau et les Rêves*<sup>48</sup>, Bachelard marque une distinction entre ces deux niveaux d'imagination.

Le premier, l'imagination formelle, « recherche la beauté des formes et des couleurs, la variété du langage ; elle est tournée vers le superficiel, le pittoresque, l'original – elle cherche à séduire –.<sup>49</sup> » Cette imagination assure, donc, l'agrément du lecteur, s'attarde sur une prospection, une exploitation de la sublimité, de l'esthétique que présentent les apparences des images.

Au contraire du précédent, le second niveau relatif à l'imagination matérielle s'assimile à une quête de la nouveauté, du mouvement. Cette imagination « se désintéresse des formes et recherche la profondeur, le primitif, l'éternel.<sup>50</sup> » Elle confère à la poésie son essence en se détachant des nombreux suffixes qui fondent le champ de la beauté et s'évertue à trouver, derrière les images perceptibles, des images souterraines ou dissimulées, des images qui se cachent. Son intégration dans les formes imaginées procure au fait poétique une ouverture qui, incessamment, appelle des métaphores nouvelles auxquelles elle – imagination matérielle – donne l'unité de sa substance. Dans un parcours discursif, lorsque les composantes de cette imagination sont contemplées, manipulées, transformées par le psychisme d'un poète, elles activent les rêveries et manifestent une dynamique créatrice. Cette dynamique traduit, par conséquent, un ensemble de tempéraments poétiques qui permettent le développement d'une rythmanalyse.

## 7. Le plan de la thèse

Notre travail sera articulé autour de trois axes quasiment proportionnels ; lesquels seront susceptibles de répondre à la problématique susmentionnée.

Le premier axe intitulé « **Le discours poétique : un produit du rythme et de l'imaginaire errant** » s'évertuera d'aborder quelques préoccupations d'ordre conceptuel avant de valoriser la perception d'un rythme dont les fondements analytiques, moins tributaires du conformisme, pressentent un dépassement méthodologique.

---

<sup>48</sup> Gaston BACHELARD, *L'eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1947 [1<sup>er</sup> éd., 1942].

<sup>49</sup> Christian CHELEBOURG, *op.cit.*, p. 36.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

Le second axe consistera à mettre en lumière la signifiante d'un rythme prenant forme à partir de théories autre que la poétique. En effet, moins qu'une analyse ordinaire, c'est une réflexion qui traduit, de façon spécifique, une productivité rythmique par les mouvements, les variabilités orchestrées par des méthodes sémiotiques considérées, dans le cas d'espèce, comme images poétiques. Cet axe est ainsi libellé : « **L'organisation de la signifiante du rythme et de l'imaginaire errant par les dispositifs sémiotiques.** »

Le troisième axe, sous l'angle majeur de la psychanalyse bachelardienne, sous-tend une approche rythmique caractérisée par la cohérence des images poétiques reliées aux lois des quatre éléments. Il est formulé de la manière suivante : « **Isotopies, dynamiques matérielle et fonctionnement rythmique.** » Il semble, donc, important, dans cette partie, de mettre en exergue un fonctionnement du rythme dont la saisie et le décryptage de sa signifiante dépendent entièrement de la récurrence des images qui renvoient à l'eau, à la terre, au feu et à l'air.

PREMIÈRE PARTIE :

**LE DISCOURS POÉTIQUE : UN PRODUIT DU  
RYTHME ET DE L'IMAGINAIRE ERRANT**

Le discours poétique, selon l'entendement de Julia Kristeva, est « un processus dynamique par lequel les signes se chargent ou chargent de signification<sup>51</sup>. » Un discours poétique, en effet, apparaît comme un acte d'écriture dont l'engendrement, fondé sur une hétérogénéité de signes, de symboles, d'images, appelle des déchiffrements successifs. Il – le discours poétique – est, autrement dit, une entité porteuse de significations, un langage de découvertes sémantiques qui dévoile le système de la trame poétique. Cependant, dans ce processus de sémantisation, il ne s'agit pas de deviner le sens des formes d'énoncés, voire même d'imaginer les vérités inconnues, souterraines ou inconscientes que dissimulent le texte poétique. Il est plutôt question d'un travail de décryptage qui s'appuie sur une variété d'indices conceptuels. Il ressort, alors, que la significativité – caractère de ce qui signifie – du discours poétique repose nécessairement sur un ensemble de données interprétatives par lesquelles ladite significativité émerge.

En se focalisant sur la logique déterminée *supra*, le rythme et l'imaginaire errant, principes fondateurs de notre réflexion, s'érigent comme des facteurs méthodiques qui participent pleinement à la productivité de sens. Par ailleurs, au risque de nous répéter, ces deux facteurs, au cours de nos analyses, ne peuvent intervenir l'un sans l'autre ou se dissocier. Autrement perçu, la signification du discours poétique de Tanella Boni ne peut se restreindre uniquement au seul fait rythmique, encore moins se limiter à un examen typique de l'imaginaire errant. Car, ce serait écarter la consigne essentielle qui justifie la pertinence d'un rythme dont la productivité se manifeste par une dynamique imageante. Par conséquent, les conditions de réalisation de la signification, ici, fluctuent entre ces deux entités. Lesquelles s'imbriquent pour constituer l'horizon de notre travail, d'une part, et permettent le décryptage d'un discours poétique dont la signifiante vacille entre les différents points de vue relatifs aux statuts de l'imaginaire, d'autre part.

De ce fait, sont abordées, dans cette première partie, des mouvances imageantes productrices de rythme dont les implications sémantiques sont tributaires, en partie, des poétiques de Délas et de Meschonnic. Ainsi, le premier chapitre qui présente un ensemble de prolégomènes s'évertue à statuer sur les questions de rythme et d'imaginaire errant comme des dispositifs singuliers qui se muent en des outils interprétatifs combinés, associés. Le second chapitre, quant à lui, met en exergue une dynamique rythmique élaborée autour d'une perception ambivalente. Cette perception s'apparente à une

---

<sup>51</sup> Julia KRISTEVA, *op.cit.*, p. 117.



performance découlant de l'imaginaire. Le troisième chapitre, enfin, tel un récapitulatif, esquisse les enjeux des choix portés sur les principes fondateurs de notre réflexion dans la sémantisation du discours poétique de Tanella Boni. Ce qui, en définitive, ouvre les voies à un dépassement des théories courantes de la productivité rythmique.

# Chapitre I : Les enjeux d'une élaboration du discours poétique par le rythme et l'imaginaire errant

Il s'agit, dans ce chapitre, de montrer les fonctions et les fonctionnements des concepts de rythme et d'imaginaire errant dans la productivité du discours poétique de Tanella Boni. Pour ce faire, les points qui constituent les piliers dudit chapitre s'articuleront autour de trois aspects essentiels. D'abord, nous aborderons les questions de rythme et d'imaginaire errant dans leurs singularités théoriques puis concrètes. Ensuite, nous éluciderons leurs spécificités dans la constitution du discours poétique boniéen. Et enfin, nous procéderons à une organisation dudit discours par la combinaison de ces deux concepts. En somme, cette analyse définit les traits caractéristiques du rythme, puis de l'imaginaire errant et détermine les procédés qui justifient leurs manifestations combinatoires dans la significativité du discours poétique de Tanella Boni.

## I. Le rythme et l'imaginaire errant

Le rythme et l'imaginaire errant ont largement bénéficié d'un postulat théorique dans l'introduction générale de ce travail. Ce premier point qui leur est spécifiquement consacré ne peut, donc, revenir sur des présupposés qui les caractérisent de façon spatio-temporelle. Mieux, notre dessein, ici, consiste à identifier les différents outils qui œuvrent à leur engendrement et les appliquer à des extraits de textes tirés de notre corpus.

### 1. Le rythme : ambivalences théoriques et proliférations méthodiques

Joëlle Gardes Tamine avance que « le rythme est certainement l'élément fondateur de la poésie, et tous les niveaux concourent à son élaboration.<sup>52</sup> » Bien vrai que le rythme jouisse d'une grande audience en poésie, Tamine semble omettre le fait que les différents niveaux d'analyse qu'elle souligne dépendent des types de textes poétiques. En effet, la

---

<sup>52</sup> Joëlle Gardes TAMINE, *La stylistique*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 61.

perception du rythme, nous l'affirmons, est généralement fondée sur un principe de mouvement. Pourtant, ce mouvement dont il est question diffère, dans l'analyse, selon le texte poétique auquel l'on est confronté. Autrement dit, le rythme, en s'épanouissant en fonction des divergences textuelles, engendre des mouvements typiques que l'on classe en deux tendances majeures.

La première, la plus répandue d'ailleurs, est celle de la prédictibilité. Elle obéit à des schémas métriques, des données formelles ou codifiées, « des arrangements particuliers du plan de l'expression<sup>53</sup> », aux lois de la versification. Ce mouvement suppose, donc, des mesures répétées, particulièrement régulières et dénombrées, des décomptes syllabiques à intervalles fixes distribués dans le champ poétique.

La seconde tendance, moins tributaire des contraintes arithmétiques, s'instaure dans l'imprédictibilité ou l'imprévisibilité. Elle tient compte d'un ensemble d'indices linguistiques spécifiques dont la saisie relève d'un minutieux repérage, puis d'une réorganisation desdits indices dans le discours poétique. Ainsi, la représentation de cette tendance, au cours d'une réflexion, passe par une palette d'éléments discursifs dont la reprise, approximativement fréquente, entraîne différentes catégories rythmiques. Ces phénomènes linguistiques qui participent alors à l'émergence de ce mouvement d'imprédictibilité, dans la trame poétique, sont par exemple perceptibles à des niveaux phoniques, lexicaux, rhétoriques, morphosyntaxiques et bien d'autres.

Le rythme phonique exploite le discours poétique dans sa matérialité acoustique en relation avec des positions importantes des éléments dudit discours. Sous cet angle, le jeu de sonorités qui se crée à partir de certains indices textuels attire, bien des fois, l'attention de l'analyste et constitue, de ce fait, une partie intégrante des effets sémantiques. Au plan lexical, le rythme apparaît comme la reprise plus ou moins constante d'un certain nombre de mots familiers au poète. Gardes Tamine, à cet effet, souligne que ces mots, « par leur utilisation à certaines places privilégiées, ou leur insertion dans le réseau sémantique, [...] se chargent de toute une série d'harmonique<sup>54</sup> » et concourent à l'émergence d'une signification plurielle. En revanche, le rythme rhétorique porte un intérêt particulier à l'emploi itératif des figures, notamment celles relatives à l'analogie. Dans cette perspective, l'on a recours à ces types de figures à cause de leur capacité, « leur pouvoir de

---

<sup>53</sup> Algirdas Julien GREIMAS, Joseph Courtés, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 319.

<sup>54</sup> Joëlle Gardes TAMINE, *Op.cit.*, p. 61.

susciter des images, ou de jeter des ponts entre des domaines *a priori* étrangers.<sup>55</sup>» Le rythme morphosyntaxique, en outre, charrie des indices discursifs qui participent à l'élaboration d'une signification d'ensemble. Les éléments qui le constituent sont, entre autres, des constructions phrastiques, des répartitions de catégories morphosyntaxiques – règles et procédés de formation des énoncés –, l'utilisation des genres, des nombres, etc.

Par ailleurs, contrairement à la première tendance qui mythifie une approche métricienne, la seconde que nous venons de modéliser et à laquelle nous adhérons, considère le rythme comme un "mouvement de la parole" ; lequel mouvement organise le sens discursif par des structures linguistiques hétérogènes qu'il revient d'homogénéiser afin d'obtenir une sémantique cohérente. À présent, voyons comment ces différents types de rythmes fondés sur l'imprédictibilité, en l'occurrence, les rythmes phonique et morphosyntaxique, se manifestent dans quelques extraits de texte de Tanella Boni.

### 1.1. Le rythme phonique

Dans le fragment de texte ci-dessous, l'organisation phonique qui y découvre met en exergue une panoplie de rythmiques auditives qu'il convient d'analyser :

je suis le poème en spirales  
je suis lianes et pas de danse  
entre le moi et l'autre  
entre l'autre et le moi  
mais qui est l'autre et qui suis-je moi  
qui es-tu dis-moi ton nom (2002, p. 107)

Le rythme phonique, dans le présent extrait, est engendré, à la fois, à partir d'une saisie auditive des voyelles et des consonnes et, également, par le biais des mélanges de timbres ou de sonorités mixtes. Dans les vers 1 et 2, la consonne d'attaque [ʒ], en position initiale, à laquelle s'adjoint la voyelle antérieure arrondie [ə], connaît une régularité dans ses fréquences d'apparition. Par ailleurs, la combinaison de ces deux phonèmes qui, de part et d'autre, affichent un parallélisme binaire et formant le pronom personnel "je" pourrait s'identifier au sujet-parlant ou au locuteur-scripteur. Après de celui-ci, se postpose doublement le verbe "être" dont la conjugaison à la première personne du singulier donne la transcription phonétique [ʃɥ] – une chuintante prédorso-palatale et une médio-palatale –.

---

<sup>55</sup> Joëlle Gardes TAMINE, *Op.cit.*, p. 61.

Aussi, dans les vers 3, 4, 5 et 6, se dégage une pluralité phonique à travers trois catégories de lexèmes. D'abord, la préposition "entre" fait ressortir une voyelle nasale [ã], des consonnes occlusives apico-dentale [t] et apico-alvéolaire [R]. Ensuite, le pronom personnel "moi" combine une occlusive bilabiale [m] et une semi-voyelle sonante ou glide [w]. Enfin, la locution nominale neutre "l'autre" associe en son sein une consonne latérale [l], une voyelle postérieure arrondie [o] et aussi des consonnes occlusives apico-dentale [t] et apico-alvéolaire [R].

Cette affluence phonique, par sa diversité, donne l'impression d'une trame poétique où l'irrégularité des indices sonores expressifs provoque un trouble chez le sujet-parlant. Celui-ci, en effet, s'identifie lui-même à un "poème en spirales", à des "lianes", à des "pas de danse", à une suite de qualificatifs qui suppose une instabilité identitaire. Autrement perçu, le marquage des sonorités mixtes [ʒəʃl] dans le premier vers suit son cours sonore dans le second vers. Ce qui, au préalable, manifeste une certaine régularité phonétique. Pourtant, cette cadence, à partir du troisième vers, est brisée lorsque les combinaisons phoniques, dans les vers 3 et 4, connaissent une discordance dans la suite du discours poétique. L'élément phonique [ãtR] ne poursuit pas sa progression en [mw] et [lotR], mais plutôt en [lotR] et [mw], preuve d'une manifestation chiasmatisque – inversion de l'ordre des termes – entraînant un effet d'entrecroisement. Un acte qui rompt, donc, partiellement la binarité parallèle sus-évoquée et suscite une saccade du continuum sonore. Par conséquent, l'euphonie en [mw] et [lotR] qui s'ensuit dans les deux derniers vers se caractérise par un entrechoquement phonique donnant l'impression d'un choc de sonorités, voire un entremêlement. Cet entremêlement se rapproche sémantiquement des lexèmes "spirales", "lianes" et "pas de danse" et sous-tend une idée de rétraction. En outre, le fonctionnement des données phoniques, tel que nous le constatons, suggère une sémantique rythmique acyclique d'où ressortent soit une identité sociale fragilisée soit une quête identitaire difficile, sûrement insatisfaite.

Le symbolisme phonétique qui se perçoit, dans le présent cas, découle donc d'une interaction de sons dont l'agencement et la mise en rapport avec bien d'autres entités discursives génèrent la signifiante d'un rythme fondé sur un recours aux signes vocalique et consonantique. À l'instar du rythme phonique, comment se produit le décryptage du rythme morphosyntaxique.

## 1.2. Le rythme morphosyntaxique

La conception morphosyntaxique développe une hypothèse de la perception sémantique, par laquelle l'analyse du discours poétique s'apparente, non aux calculs préconisés par les normes métriques, mais à la reconnaissance de formes et de fonds. Dans l'extrait de texte que nous convoquons *infra*, les éléments morphologique et syntaxique dégagent un processus de sémantisation particulier qu'il convient d'élucider :

Bagdad la belle ville secrète et vieille d'histoire  
je ne sais que pleurer  
toutes nos libertés en souffrances  
et nos peaux qui tombent en lambeaux  
et nos cœurs qui coulent à flots  
et nos raisons perdues infiniment  
par-delà le désert confisqué par les armes (2004, p. 92.)

Du point de vue de la morphosyntaxe, le texte ci-dessus dénote sept (7) vers à structures distinctes. Les premier et dernier vers semblent orienter, dans une dynamique de différenciation, la quintessence sémantique de toute la trame. En effet, dans le vers d'entame, la structure phrastique propose un énoncé en quatre (4) temps :

Bagdad / la belle ville / secrète et / vieille d'histoire  
1                    2                    3                    4

Ici, "Bagdad", en tant que dénomination locative jouit d'une valorisation euphorique au moyen de l'accumulation ou du pullulement du nombre d'adjectifs : "belle", "secrète", "vieille". Cette construction induit, donc, une énumération plurale qui accentue le caractère, à la fois, paisible, resplendissante et mythique de "Bagdad" et que la conjonction de coordination "et" vient, en sus, intensifier avec ses effets de cumul.

Par contre, le vers final propose plutôt une structure ternaire délimitée, au début et à la fin, par des prépositions :

par-delà / le désert confisqué / par les armes  
1                    2                    3

Dans le cas d'espèce, au lieu d'une accumulation similaire au vers d'entame, se perçoit une double insertion prépositionnelle – "par-delà" et "par" –. Ces prépositions

impliquent des connotations dysphoriques avec l'assertion singulière "désert confisqué" et l'énoncé pluriel "les armes". Par ailleurs, ces vers que nous pouvons, respectivement, caractériser de vers d'entame et de vers de chute enferment plusieurs actes langagiers qui manifestent la désuétude sociale sus-décrite.

En effet, dans le vers 4, le quantificateur absolu "toutes" joue un rôle important dans l'orientation du parcours discursif. Son marquage apparaît comme une prémisse mineure du dernier vers de la trame. De ce fait, il engendre un glissement dysphorique progressif dans une cadence régulière qui se poursuit jusqu'au vers 6. Ainsi, ces vers s'élaborent selon les modèles suivants :

Vers 3 : "toutes nos libertés en souffrance" (Quantificateur + Groupe Nominal Pluriel + Groupe Prépositionnel singulier)

Vers 4 : "et nos peaux qui tombent en lambeaux" (Conjonction de coordination + Groupe Nominal Pluriel + Groupe Prépositionnel pluriel)

Vers 5 : "et nos cœurs qui coulent à flots" (Conjonction de coordination + Groupe Nominal Pluriel + Groupe Prépositionnel pluriel)

Vers 6 : "et nos raisons perdues infiniment" (Conjonction de coordination + Groupe Nominal Pluriel + Adverbe exprimant l'infini)

Le vers 3, en plus, du quantificateur absolu sus-évoqué, implique la présence d'un groupe nominal pluriel et d'un groupe prépositionnel singulier. Les vers 4, 5, 6 sont élaborés presque sous des formes similaires. Seulement que le vers 6 s'achève par un adverbe, alors que les deux autres vers, par un groupe prépositionnel alliant la même structure. Il va, donc, sans dire que les procédés de formation de ces vers alternent une diversité d'éléments qui connaissent une variation à plusieurs niveaux. À l'évidence, ce type de système, dans la morphosyntaxe rythmique, rend compte d'une divergence dans la texture discursive et sous-tend, par ricochet, une instabilité à tous égards, une série d'opposition constante.

La perspective fonctionnelle de ces vers ci-dessus analysés suggère, par ailleurs, une progression thématique définie comme une tourmente infernale. Par conséquent, la véhémence descriptive qui y est construite, l'impétuosité irrésistible dont ces vers font preuve, la syntaxe portée vers une dysphorie évolutive évoque une société qui tombe

totallement en ruine. Laquelle ruine sous-tend probablement une cessation euphorique par faute de législation à même de garantir une intégrité territoriale ("nos libertés en souffrance"), un respect des droits humains ("nos peaux qui tombent en désuétude"). Encore, elle pourrait sous-tendre aussi la proscription d'une politique délétère ("nos raisons perdues") et d'une hypothèque "des armes". Le tout est sémantiquement amplifié par l'accumulation ou le flux de la coordination "et" qui, à chaque début de vers, augmente l'ampleur macabre s'esquissant dans le parcours discursif.

Le mouvement global de toute la trame (vers 2 au vers 6) contredit le vers initial et matérialise les composantes sémantiques du dernier vers. Ce qui confirme, dans ce contexte, l'idée d'un parallélisme dont les deux vecteurs se montrent divergents, antithétiques.

Les rythmes phonique et morphosyntaxique ont, donc, permis l'approche d'un symbolisme phonétique et d'une prosodie à caractère imprédictible. Par ailleurs, lesdits rythmes se forment, respectivement, à partir d'indices spécifiques tels les sonorités, la syntaxe, la morphologie des structures phrastiques. En outre, l'on remarqué que ces engendremens rythmiques peuvent se réaliser au moyen de plusieurs facteurs linguistiques. Lesquels, à la base d'une lecture souterraine du discours poétique, sont susceptibles de générer une analyse à divers niveaux dudit discours. Ainsi, tous ces phénomènes linguistiques, à travers leur interaction au sein de la trame poétique, sont liés à un mouvement d'imprédictibilité qui s'incruste dans une organisation rythmique fondée sur des décomptes approximativement réguliers des composantes phrastiques. À la suite des présentes réflexions menées sur le rythme, intéressons-nous, par ailleurs, au concept d'imaginaire errant.

## **2. De l'exploration des images à la dynamique imageante dans le discours poétique**

Il est question, dans ce second point, de relever les indices poétiques qui justifient l'imaginaire errant dans l'univers discursif, en l'occurrence les images dont les mouvements incessants, les oscillations continues orientent notre saisie de la production rythmique.



## 2.1. Images poétiques et mobilité des images

Selon les acceptions les plus courantes, l'image s'apparente à une représentation figurée qui se présente sous une diversité formelle. Autrement perçu, l'image apparaît comme une illustration, une imitation, une reproduction, voire un modèle afférent à un être, une chose, un objet, etc. l'image s'inscrit, alors, dans une perspective de similarité où, de deux entités, se perçoit un caractère d'identité ou un rapport de ressemblance. Pour étayer cette relation de similitude, Pierre Reverdy suppose que

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais d'un rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointaines et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.<sup>56</sup>

Dans un premier temps, l'on remarque, ici, une conception spécifique de l'image que Reverdy assimile à une « création pure de l'esprit » et non à un surgissement imaginaire. L'image, dans un second temps, se présente alors comme un rapport mesuré par l'esprit, un rapport qui tient compte de l'intensité de l'éloignement. En somme, l'image, selon Reverdy, se distingue comme une liberté de l'esprit qui se confronte aux choses, aux faits du monde tout en situant leurs rapports de réciprocité, de proximité et leurs différences. Autrement, l'image va de pair avec tout ce qui véhicule une relation d'analogie. Dans cette logique, la distance entre les éléments comparés s'avère importante puisque c'est d'elle que dépend la force évocatrice de l'image. Ce qui conduit à la conclusion selon laquelle, plus une entité entretient un rapport de ressemblance qui se fait proche avec une autre et plus, l'intensité, le degré de signification qu'engendre l'image est persuasive.

Par ailleurs, en ce qui nous concerne, notamment la question de l'image dans le discours poétique, l'on constate que celle-ci découle de l'imagination – une faculté de concevoir par l'esprit –. Laquelle s'identifie à une activité créatrice qui s'appuie sur ladite image pour exprimer une pensée, un point de vue, une opinion sur un sujet donné. L'image joue, donc, un rôle primordial dans l'élaboration d'un discours poétique. Ce qui, par conséquent, conduit au fait qu'un discours poétique ne peut se concevoir sans images,

---

<sup>56</sup> Pierre REVERDY, « L'image », in *Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, Revue Nord-Sud, Numéro 13, Paris, Flammarion, Mars 1918, pp. 73-74.

d'une part, et que lesdites images qu'il génère connotent toujours une expressivité, d'autre part.

En outre, abordant la question de l'image dans la poésie négro-africaine Gusine Gawdat Osman explique que : « si la dominante sémantique essentielle à toute poésie est l'image, à plus forte raison pour le négro-africain elle devient un aspect essentielle de la vie.<sup>57</sup> » L'image, ici, s'assimile à une représentation qui est inhérente au discours poétique négro-africain. Elle en est l'essence même et le sert à tel point qu'elle coïncide avec lui et va jusqu'à devenir sa manifestation. Aimé Césaire, à cet effet, dira que

l'image [...] relie l'objet, achevé en en montrant la face inconnue, d'accuser sa singularité, mais par la confrontation et la révélation de ses rapports, définit non plus son être, mais ses potentialités ; bref, le dote de sa transcendance fondamentale. C'est pourquoi il est très vrai de dire qu'elle est essentielle à la poésie.<sup>58</sup>

La pensée négro-africaine restitue toute sa charge signifiante à l'image poétique. Laquelle devient, de la sorte, une source de dynamisme qui évoque en procédant toujours du symbole, donc d'une pensée symbolique :

L'image qui est, donc en même temps symbole, possède plusieurs dimensions : d'abord elle suggère la chose par des analogies frappantes ébranlant par là tout le psychisme humain, ensuite elle explique l'univers à partir de correspondance et de signes, enfin elle éduque [...] et [...] réalise la chose [...], par suite participe à son existence à tous les niveaux ontologiques et émotionnels.<sup>59</sup>

Toutes les sensations, les impressions les configurations affectives perçues dans un discours poétique se transmutent en images qui forment et reforment l'univers sont la conscience psychique du poète. En conséquence, l'image s'apparente, alors, à un procédé poétique, à une constante du parcours discursif grâce à la collocation, au rapprochement de mots plus ou moins éloignés. Et ce, dans une sorte de grille sémantique souvent explicite ou non.

---

<sup>57</sup> Gusine Gawdat OSMAN, *L'Afrique dans l'univers poétique de Léopold Sédar Senghor*, Dakar, NEA, 1978, p. 87.

<sup>58</sup> Aimé CÉSAIRE cité par Lylian KESTELOOT in « Aimé Césaire », *Poètes d'aujourd'hui*, N° 85, Paris, Seghers, 1961, p. 205.

<sup>59</sup> Gusine Gawdat OSMAN, *loc.cit.*, p. 88.

Le discours poétique de Tanella Boni, celui qui nous sert de corpus ici, puisqu'il s'inscrit dans un cadre purement négro-africain, ne reste pas en marge d'une telle réalité, voire d'un tel mécanisme formel. En effet, les images qui en ressortent apparaissent sous forme de représentation. Laquelle nous oriente progressivement vers une pluralité d'horizons. Autrement dit, les images qui y sont découvertes s'apparentent à des mots-noyaux, des leitmotifs, des invariants sur lesquels se greffent, se modulent des séries d'éléments hétérogènes. Organisées selon leurs similitudes, ces séries d'éléments se rapportent toujours à l'invariant ou mot-noyau et font ressortir les réalités souterraines, cachées du parcours discursif :

Là-bas commence **l'hiver**  
tu n'as pas vu la fin de **l'automne**  
les arbres n'ont plus de feuilles  
seul le vent siffle et tourbillonne (2010, p. 26.)

L'image, dans cet extrait, est l'invariant que le locuteur-scripteur désigne comme une réalité rattachée à la nature, notamment « une alternance saisonnière ». Pour décrire ou représenter ladite alternance, le locuteur susmentionné se sert d'indices discursifs qui convergent vers l'invariant. Dans le cas d'espèce, l'alternance de saison tient compte de deux phénomènes climatiques, à savoir "l'hiver" et "l'automne". D'un côté, la période hivernale qui suppose une fraîcheur intense est assimilée à un "vent" qui "souffle et tourbillonne". Une assertion amplifiée par l'adjectif d'unicité "seul" pour démontrer l'ampleur et la dominance du froid. D'un autre côté, la saison automnale s'identifie à une phase météorologique où la nature estompe de sa splendeur, où "les arbres n'ont plus de feuilles". Ainsi, grâce à ces deux ensembles d'indices qui, respectivement, caractérisent les saisons sus-indiquées, se distinguent "la fin" d'une période et une autre qui "commence". Par ailleurs, l'alternance de saison, en tant qu'un invariant, voire une image, se met en relation de conformité avec les éléments qui la désignent dans la trame poétique. En outre, ces éléments sont perçus comme une série de grilles sémantiques qui renforce l'image en créant l'atmosphère voulue par le locuteur-scripteur. De la sorte, la valeur de l'image réside dans une manifestation des indices textuels. Ceux-ci s'organisent pour exprimer ou prouver son authenticité. Aussi, ces indices apparaissent sur la chaîne discursive comme des particules d'images éparpillées qu'il convient de structurer et d'orienter vers le sens voulu par l'invariant. Il découle, alors, de ce processus relationnel les prémices d'une réflexion qui met en avant l'idée de mouvement, certes, mais également un acte de

réciprocité d'où se perçoit des images en état transitoire. Ce qui revient à l'analyse d'images dont le déploiement nécessite une prise en compte de la dynamique au travers de laquelle se situe la mobilité desdites images dans le discours poétique.

## 2.2. L'apport de l'imaginaire errant dans l'engendrement du rythme

Le principe générateur de l'imaginaire errant est le mouvement, voire la mobilité des images. Ce mouvement présente des traits spécifiques qui, d'une part, compromettent la stabilité et la linéarité de la trame poétique et, d'autre part, donne l'impression que ladite trame se meut dans un dynamisme combinatoire qui fait sens à tous égards. Dans l'extrait de texte *infra*, la tonicité des composantes discursives confère à l'imaginaire du locuteur-scripteur un élan de mobilité par lequel les images en déplacement, investissent le texte poétique et participent à sa productivité rythmique :

Les esprits chagrins s'envolent  
en essaims d'abeilles  
habillés de lettres et chiffres éclopés  
froissés meurtris ou entiers

ici égrène-t-on années de prison  
là tortures morales endurées  
entre les murs de la clandestinité  
aujourd'hui toutes lettres de noblesse  
réunies au grand jour  
on laboure un jardin d'Eden  
à planter fleur à fleur  
sur un terreau neuf couleur de sang (2011, p. 47.)

À la lecture du fragment de texte poétique ci-dessus, l'on remarque que l'imaginaire du locuteur-scripteur s'adonne à une perpétuelle mouvance spatio-temporelle, « prend l'allure d'un voyage<sup>60</sup> » qui s'attache à la description d'une dégénérescence sociale. Laquelle est, dans le cas d'espèce, perçue comme une image poétique qui s'élance dans un incessant mouvement descriptif où plusieurs espaces sont découverts. En d'autres termes, cette image poétique considérée comme une matrice subit une intense dynamique puisque les éléments qui la composent déplacent le regard du lecteur en se mouvant de façon régulière. D'un lieu à un autre, elle nous entraîne dans une diversité spatiale. D'abord, dans un univers carcéral décrit par le biais des noms communs : "prison", "murs",

---

<sup>60</sup> Gaston BACHELARD, *L'Air et les songes*, *Op.cit.*, p. 8.

"tortures" ; ensuite, dans un espace macabre représenté au moyen d'adjectifs qui déploient un champ lexical de la mort : "éclopés", "meurtris", "chagrins", "sang", "froissés" ; enfin, dans un espace idyllique saisi à travers le groupe nominal "jardin d'Eden". Sur le plan temporel, l'imaginaire du locuteur-scripteur, toujours, nous guide, cette fois, vers un temps présent qui suppose un achèvement, une cessation de la décadence sociale. L'adverbe "aujourd'hui", en tant que complément circonstanciel de temps, justifie cela et charrie un ensemble de lexèmes qui traduisent cette nouvelle ère de reconstruction : "jardin d'Eden", "terreau neuf", "fleur". La dégénérescence sociale ainsi décryptée se réalise partir de plusieurs micro images qui, dispersées tout le long du parcours discursif, sont organisées, combinées afin de former un ensemble cohérent. La dynamique à travers laquelle se manifeste ce processus d'organisation n'est donc pas à négliger.

Par conséquent, l'imaginaire errant, en tant qu'une mobilité imageante, donne le sentiment que l'analyste suit « le tableau d'un spectacle théâtral au cours duquel plusieurs scènes agencées s'emboîtent tout en déplaçant le regard <sup>61</sup> » de ce dernier. En outre, l'on remarque que la caractéristique majeure de ce type d'imaginaire préconise un libre cours de la pensée du locuteur-scripteur, d'une part. En sus, il préfère s'abstenir de tout ce qui présente un caractère statique, stagnant, immobile, d'autre part. En revanche, la variabilité des images d'où ressort une matrice nous conduit à l'ébauche d'une étude sur le rythme. Celui-ci, assez particulier pourrait-on dire, naît par l'entremise d'une mobilité des images, ou encore d'une cinétique imageante perceptible dans l'itération des éléments se rapportant à l'image poétique ou à la matrice. En somme, le rythme, ici, est certes le retour d'un même, mais qui se produit au moyen d'un dynamisme, d'un mouvement, d'une mobilité des images poétiques. L'imaginaire errant devient, ainsi, le principe essentiel qui sert de base à la productivité rythmique. Ce qui permet de fusionner les deux concepts et d'en faire des outils méthodiques dont la valeur réside dans l'organisation d'éléments discursifs hétérogènes. L'implication de l'imaginaire errant dans l'engendrement du rythme se présente, donc, comme un procédé analytique qu'il convient de disséquer et d'en montrer la pertinence.

---

<sup>61</sup> Yagué VAHI, « La pratique signifiante du rythme dans *Les parfums des ondes* de Pascal Bonin », *op.cit.*, p. 196.

### 3. Le rythme et l'imaginaire errant : fusion conceptuelle, fondements et applications

Les travaux menés ci-haut, ceux relatifs au rythme et à l'imaginaire errant dans leurs singularités, ont conduit à une évidence : ces deux concepts, de façon incontestable, dépendent l'un de l'autre ; ils font bon ménage. En effet, les éléments qui contribuent efficacement à la constitution de l'imaginaire errant s'emploient également dans la productivité rythmique et déterminent, surtout sa réalisation. De même, les phénomènes qui favorisent l'émergence du rythme sous-tendent la pensée d'un mouvement, d'un déplacement incessant, bref, d'un imaginaire errant puisqu'il s'agit d'agencer des éléments disparates dont l'itérativité s'avère être une source de facteurs rythmiques et d'évocation de l'image poétique. Ainsi, dans un tel contexte, il apparaît que, dans la production du discours poétique, l'un est la conséquence de l'autre et vice versa. En d'autres termes, la conjugaison de ces deux réalités conceptuelles – rythme et imaginaire errant – provoque une alternance d'outils analytiques qui s'interconnectent pour ne désigner à la fin qu'une même réalité. Sous cet angle, leur regroupement, leur réunion génère la valorisation d'un concept unique capable de décrypter un discours poétique à tous ses niveaux structurels.

Dans l'extrait *infra*, tiré du discours poétique de Tanella Boni, plusieurs images s'enchevêtrent, se meuvent sur la chaîne discursive. Les mouvements qu'elles orchestrent déterminent la nature d'une constante dont l'articulation, dans sa dynamique, met en évidence une productivité rythmique :

mais il y'a des châteaux et des pluies  
de l'autre côté de leur ville  
il y a des mots profonds  
qui coulent de sources intarissables  
des mots qu'accompagnent les images  
qui disent la vie est belle  
il y a des maux inaudibles  
des maux invisibles maux vécus  
non contés qui racontent  
la scission de la vie en deux  
maux séparés de la mer  
par vagues ouvertes aux quatre vents  
il y a en ville cours communes et bidonvilles  
la première rue que tu empruntes te dit  
il y a la loi d'argent qui règne  
sous les yeux d'espace carcéral (2002, p. 146.)

Le rythme, dans le présent extrait, naît de la dynamique contrastée que manifeste la mouvance de l'imaginaire du sujet-poète. La trame poétique, dans son ensemble, évolue dans un contexte relationnel "Afrique-Occident". Mais, spécifiquement, ici, elle vogue dans une sorte de contraste descriptif qui sous-tend l'apparition d'un fléau social, gangrène des couches juvéniles africaines : la migration vers l'Europe.

En effet, dans ce texte, l'emploi du pronom "nous" désigne la couche sociale susmentionnée, c'est-à-dire la jeunesse africaine à laquelle se confond l'imaginaire du locuteur-scripteur parce qu'il s'incorpore également dans cette représentation. Cette strate sociale, dans son esprit, dans sa vision du monde, perçoit le continent européen comme un espace enchanteur, fascinant, envoûtant où la souffrance y est proscrite. L'allusion à cela est marquée, dans le parcours discursif, par un lexique qui décrit avec aisance les espaces occidentaux. D'abord, l'emploi des syntagmes nominaux "la ville", puis "des châteaux", "des palais", "des mots profonds", "des mots [...] images" ; lesquels stipulent un milieu où "coulent" constamment des "sources intarissables" de joie "qui disent la vie est belle". Pourtant, cette représentation tombe très vite en désuétude lorsque ces derniers s'aperçoivent que la réalité est tout autre. Ainsi, toujours sur le plan lexical, le déplacement de l'imaginaire du sujet-poète nous conduit à la perception d'un cadre, cette fois-ci, opposé au précédent. Les syntagmes nominaux à valeurs dépréciatives comme "cours communes", "ville", "bidonvilles", "rue" aident à comprendre cette déchéance qui les désillusionne et les confronte à un contexte situationnel typiquement opposé à ce qu'ils s'imaginaient. Ici, la "loi d'argent" les vicie et les soumet à un "espace carcéral" sévère. Par conséquent, la productivité rythmique que dégage la dynamique de l'imaginaire du sujet-poète procède à une confrontation de deux catégories de champs lexicaux : l'un euphorique et l'autre dysphorique. Ils s'opposent, se dissocient et confirment l'idée d'une séquence imageante contrastive.

Par ailleurs, toujours focalisé sur le mouvement dans lequel se meut l'imaginaire du locuteur-scripteur, l'on remarque que ce contraste est amplifié également par des jeux homophoniques. En effet, l'homophonie contrastive réside dans l'ambivalence scripturaire qu'épousent les lexèmes "mots" (x 2) et "maux" (x 5). D'un côté, "mots" qui définit les propriétés propres à l'Occident jouit d'une faible fréquence dans la trame discursive, puisque sa présence, dans l'imaginaire du sujet-poète, se fonde sur une fourberie, voire une

négligence de l'attente. D'un autre côté, ce qui devait être "des mots" d'épanouissement se muent en des "mots" de dégénérescence, en des "maux", dirait-on ; d'où l'importance volumétrique justifiant sa répétition continue. Par conséquent, l'on se retrouve face à une multitude de "maux", de souffrances, de supplices, de déliquescentes qui se dressent comme "des maux quotidiens", "des maux inaudibles", "des maux invisibles", des "maux vécus", des "maux séparés". Cette dynamique homophonique met, donc, en exergue une rythmique auditive au sein de laquelle ce mouvement contrastif signale une réalité spécifique : l'Occident n'est pas un lieu de prédilection, un lieu susceptible d'assurer à toute la jeunesse africaine un devenir meilleur.

En somme, nous remarquons que le sujet-poète, en s'appropriant d'un fait social, arrive à projeter son imaginaire entre plusieurs réalités distinctes. Le dynamisme dans lequel s'inscrit le mouvement de sa pensée génère, certes un univers contradictoire, mais surtout un discours poétique rythmé au moyen des ambivalences imagées analysées *supra*. Lesquelles sont soutenues pas des contrastes lexicaux et homophoniques qui organisent l'élucidation de la sémantique découlant de la trame poétique.

## **II. La spécificité du rythme et de l'imaginaire errant dans la constitution du discours poétique**

Les réflexions précédentes se sont attelées à mettre un point d'honneur sur les particularités que présentent les concepts de rythme et d'imaginaire errant. Considérés comme des concepts disjoints, ils se complètent, s'accordent par la suite tout en formant un tout analytique établi à partir d'un rapport de commutativité. Leur choix ne paraît, donc, pas fortuit, encore moins, le choix du discours poétique dans lequel l'on a décidé de les décrypter. C'est pourquoi, dans le travail ci-dessous, l'on s'appliquera à montrer les rapports qui relient ce discours poétique à ce couple conceptuel et éclairer, à l'occasion, les règles de construction susceptibles de déchiffrer les codes immanents qui les gouvernent, par la suite.



## 1. Un discours poétique aux antipodes de la versification

Jean-Louis Joubert, en abordant l'universalité du langage poétique affirme :

ni l'emploi systématique des figures, ni les ébauches d'images ne sauraient servir de critère pour caractériser le langage poétique. En revanche, il suffit de se livrer autour de soi à une enquête, même des plus sommaires, pour déjà vérifier, la poésie semble nécessairement liée à la versification : est poésie ce qui rime.<sup>62</sup>

Le langage poétique, selon les propos de Joubert, repose essentiellement sur une versification inhérente dont les facteurs de réalisation sémantique dépendent de la métrique et, surtout de la rime – répétition sonore survenant à la fin du vers –. Pourtant, un regard panoramique jeté autour des productions littéraires montre que la création poétique fluctue sans cesse d'un espace à un autre, d'une période à une autre, d'une conception littéraire à une autre. En outre, elle ne se limite uniquement pas à la versification ou encore, son analyse ne peut être obligatoirement fondée sur des principes métriques, notamment rimiques. Il existe, en effet, des typologies variées de poèmes susceptibles d'être interprétées selon des procédés spécifiques. Ces procédés sont parfois rattachés à des marques langagières qui découlent des traitements thématiques, des usages d'images, de l'importance des jeux phoniques, des parallélismes grammaticaux, etc. Parmi cette diversité, le poème en vers libres retient notre attention. Il se caractérise, en fait, par son refus de mimer les effets de la versification ou même de procéder, dans son analyse, à une étude réalisée au moyen de dispositifs codifiés.

Or, le discours poétique que nous livre Tanella Boni, les critères de reconnaissance qui spécifient le vers libre semblent y être mis en évidence. Effectivement, au contact dudit discours, le lecteur remarque que la poétesse récuse l'ordre et la linéarité – caractère proportionnel – que préconisent les contraintes arithmétiques contenues dans les poèmes versifiés. Autrement dit, ses textes s'inscrivent dans un espace scripturaire libérateur où la configuration discursive se voit délivrer de toute influence normative ou canonique et s'interdit ou bien rejette carrément toute forme d'allégeance à l'autorité de la logique, de la cohérence de la versification.

Dans une telle posture d'élaboration discursive, comment peut-on aborder la question d'un rythme qui échappe au domaine de la codification poétique dans la mesure où le discours poétique sus-évoqué ne peut prétendre décrypter un rythme dont les

---

<sup>62</sup> Jean-Louis JOUBERT, *La Poésie*, Paris, Armand Colin, 1977, p. 115.

éléments de réalisation sont codés ? Néanmoins, nous l'avons dit, recourir à une analyse qui expérimente les ressources rythmiques au travers d'autres mécanismes interprétatifs serait mieux indiquée. En d'autres mots, la configuration des textes poétiques de Tanella Boni donne l'occasion d'évaluer les postures d'un rythme poétique libre dont la génération repose nécessairement sur des performances langagières distinctes de la versification, en l'occurrence l'imaginaire errant. Lequel, nous le rappelons, a le pouvoir, la capacité de générer certainement le rythme, mais un rythme particulariser puisque ses conditions d'engendrement ne dépendent plus de codes arbitraires. Désormais, le recours à l'imaginaire errant comme facteurs producteurs ou catalyseurs de rythme procède de bien d'autres éléments fondés sur la rupture de la régularité et repérables au travers de tout ce qui crée un effet de surprise, de déséquilibre. En somme, l'analyse rythmique dans le discours poétique de Tanella Boni peut se produire à tous les niveaux de la trame discursive grâce à l'ensemble de ses composantes qui entrent en interaction. Et ce, parce que l'imaginaire errant, par sa dynamique, présente une image poétique qui en évoque d'autres et des symboles, des représentations dont les mouvements sont des générateurs d'idées afférentes à la productivité rythmique.

## **2. Rythme et imaginaire errant : concepts dualistes et homogénéité sémantique**

Le discours poétique de Tanella Boni, comme nous l'indiquions tantôt, s'instaure dans un contexte de non confinement, de non-respect aux règles qui régissent les principes de la métricité. Ainsi, pour procéder à son analyse, sur le plan rythmique, nous avons donc opté pour l'emploi d'un imaginaire errant dont l'aptitude à manifester une motricité des images apparaît comme un facteur primordial dans la génération dudit rythme. En effet, le rythme, au su de toutes ses conceptions, se manifeste comme une forme de mouvement, c'est-à-dire une entité qui ne doit sa matérialisation qu'à la combinaison et aux actions itératives des composantes textuelles qui la déterminent et montrent, à tous égards, la répétition soumise à variation. En comparaison, l'imaginaire errant s'avère aussi être une organisation du mouvement, notamment du mouvement des images. De façon pratique, ce mouvement est, ici, gouverné par une répétition contrastée et une disposition des images poétiques qui, dans le processus de rythmicité – ce qui produit le rythme –, nécessite une réorganisation structurelle et sémantique opérée à travers la trame. Dans le cas d'espèce, cela n'est envisageable que par le biais d'un agencement d'éléments discursifs disséminés

en dedans et en dehors de ladite trame. Par ailleurs, l'idée de mouvement devient, donc, un aspect essentiel qui fait office d'intermédiaire, de réciprocité entre ces séries d'entités – rythme et imaginaire errant – ; ces dites séries, à l'évidence, sont complémentaires et se renforcent mutuellement. Dans un tel ordre d'idées, elles apparaissent comme des concepts dualistes, c'est-à-dire des concepts qui coexistent selon des principes irréductibles et ayant un dessein commun. Dans le discours poétique de Tanella Boni, ce dessein c'est celui de montrer, par la dynamique d'éléments imageants, une dialectique de la récurrence et du contraste, du même et de l'autre ou d'une répétition régulière ou irrégulière qui occasionne une sémantique rythmique.

Les conditions d'élaboration du rythme par l'imaginaire errant, dans le discours susmentionné, impliquent bien évidemment une mobilité des images ; mais, surtout, une connaissance profonde des différents facteurs langagiers qui déterminent l'importance même de cette mobilité. Autrement dit, il est question de distinguer les indices textuels hétérogènes dont la reprise et le dynamisme, se rapportant toujours à l'image poétique ou à la matrice, suppose l'acte rythmique et sa sémantique plurielle. Par quels indices reconnaît-on ces éléments textuels dont les variabilités induisent la perception rythmique ? L'analyse qui suit invite alors à voir comment, dans le discours poétique de Tanella Boni, des images caractérisées par des principes spécifiques arrivent-elles à rendre compte d'une performance rythmique produite par des déplacements incessants.

### **III. L'organisation du discours poétique par le rythme et l'imaginaire errant**

Pierre Sauvanet, pour statuer sur une définition qui prend en compte le rythme dans ses multiples acceptions, affirme que le rythme peut être considéré comme « tout phénomène perçu, subi ou agi, auquel on peut attribuer au moins deux des critères suivants : structure, périodicité, mouvement.<sup>63</sup> » Dans cette étude au cours de laquelle le rythme ne doit sa productivité qu'au dynamisme des images, ces trois prédicats sus-indiqués y sont quasiment représentés. Et ce, même si l'analyse à laquelle nous adhérons s'inscrit dans un contexte d'imprévisibilité ou d'imprédictibilité.

---

<sup>63</sup> Pierre SAUVANET, *Le rythme et la raison*, (Vol. 2), Paris, Kimé, 2000, p. 195.

Ainsi, le premier prédicat, la structure, apparaît comme un phénomène rythmique « qui renvoie à l'idée encore très générale d'arrangements des parties dans un tout.<sup>64</sup> » En d'autres termes, la structure se rapporte à une analyse d'une matrice, d'un thème, d'une idée générale, d'une constante qu'il convient nécessairement de repérer et organiser grâce aux différents éléments qui déterminent son décentrement. Parler alors de structure, c'est inscrire la réflexion dans une catégorie d'unités solidaires, mais pas obligatoirement interdépendantes. La périodicité, en tant que second prédicat, recouvre normalement l'ensemble des phénomènes rythmiques « perçus, ou pensés comme des cycles, des retours, des alternances, répétitions, des cadences.<sup>65</sup> » Elle est assimilée au caractère d'un rythme dont la réalisation dépend essentiellement de sa potentialité à se reproduire selon une certaine fréquence. En outre, la périodicité s'apparente à une constante rythmique dont le déplacement se fonde sur une certaine circularité prenant en compte plusieurs membres discursifs. Lesquels sont, généralement, disposés de façon à faire apparaître des balancements, des basculements établis dans une sorte de jeu afférent au même et à la différence. À travers, donc, les composantes qui délimitent la périodicité dans son champ actionnel, c'est, en plus, une réflexion sur des questions d'itérativité qu'il convient de décrypter ; c'est-à-dire l'idée d'un noyau stable qui manifeste sa représentativité par le biais de plusieurs principes frappés de variabilité. Le mouvement est, lui, le dernier prédicat insécable de notre analyse. Il ne se réduit ni à la dynamique de la structure ni à celle de la périodicité. Au contraire, il va à leur rencontre, se sert d'elles, les utilise pour instancier un phénomène rythmique qui introduit, dans l'indétermination du flux, des éléments contrastifs, des intermittences à partir desquels « se forment divers niveaux de groupements et intervalles...<sup>66</sup>»

Par conséquent, les différents prédicats que nous venons de décrire – structure, périodicité, mouvement – semblent bien indiquer la nécessité, pour qu'il y ait un rythme produit par la mobilité des images dans le discours poétique, d'un minimum de facteurs récurrents. Lesquels serviront, alors, de repère à la saisie des transformations discursives qui fondent le contexte de réalisation du rythme qui nous importe. Le présent aspect que nous envisageons traiter privilégie, en effet, un recours aux prédicats susmentionnés, mais surtout, au dernier – le mouvement – qui s'affiche comme un contrepoint aux deux précédents. Par ailleurs, en considérant les approches méthodologiques qui servent

---

<sup>64</sup> Régis MISSIRE, « Rythmes sémantiques et temporalité des parcours interprétatifs » in *Texto* [en ligne], URL : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=580> (consulté le 20 Mars 2016).

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Pierre SAUVANET, *op.cit.*, p. 195.

d'ossature à l'élaboration de cette partie de notre travail – théories de Délas et de Meschonnic –, l'organisation du discours poétique de Tanella Boni par le rythme et l'imaginaire errant peut s'effectuer d'une multiplicité de relations, de jeu de combinaisons complexes entre des facteurs langagiers fondés sur des lois de différences et de ressemblances, de contrastes et de retours qu'un système d'analyse particulier permet de décrypter. Les figures rythmiques qui seront, par conséquent, convoquées ci-dessous permettront de saisir le mouvement d'une trame discursive, d'une part, et de penser des configurations rythmiques engendrées par l'interaction d'images mouvantes dont la saisie dépend entièrement de mécanismes interprétatifs contenus dans la dynamique des symbolismes phonétique, prosodique, etc., d'autre part.

### **1. La dynamique des facteurs sémantiques : approches rythmiques d'une organisation des masses sonores**

Dans un discours poétique, le rythme sémantique s'évertue à interpréter les relations linguistiques qui existent entre des signifiés. De façon plus explicite, il s'intéresse au contenu des unités textuelles et de leurs combinaisons ; notamment, à la dynamique ou au mouvement du gerbage des facteurs phonétiques. Ces facteurs, disséminés tout le long de la trame poétique, s'organisent pour exprimer ou justifier une matrice, un thème.

Dans le poème ci-dessous, la matrice qui gouverne, alors, la trame poétique est le lexème "Labeur". Ici, le locuteur-scripteur allie une série d'éléments sonores dont les combinaisons conduisent au décryptage de ladite matrice :

la vie d'ouvrier est un chapeau  
perméable à la pluie  
et ces bras porteurs d'espoir  
et ce visage tendu vers le vert  
infiniment vert de la feuille miracle  
l'ouvrier conte sa vie de labeur  
de souffrance  
sa vie patience  
sa vie soleil et pluie (2002, p. 126.)

Le locuteur-scripteur représente, au travers d'un symbolisme phonétique, le dur "Labeur" auquel est quotidiennement confronté un "ouvrier". Pour y arriver, il se sert d'une multitude de formes phoniques qui, sporadiquement dispersées le long du parcours discursif, donnent dans son expansion et selon des agencements, un jeu subtil de sonorités

menant à l'interprétation de la matrice sus-indiquée. Mais, une telle analyse exige, avant tout, un processus de transcription phonétique du fragment textuel sur lequel porte la réflexion :

[laviduvrijeetœfapo]

[pærmeablalapl̥i]

[esɛbrapɔrtœrdɛspwr]

[esəvizaʒtãdyvɛrløvɛr]

[infinimãvɛrdølafœjmirakl]

[lurvriekʒtsavidlabœr]

[dəsufrã]

[savipasiãs]

[savisoɔɛjep̥l̥i] (2002, p. 126.)

Dans la matrice qui sous-tend ce fragment textuel phonétiquement transcrit, se distingue un jeu de phonèmes contrastés dont l'agencement en allitérations et en assonances semble indiquer la réalité intrinsèque que suggère ladite matrice ; en l'occurrence, une tâche, un travail pénible, permanent et durable. En effet, dans la matrice "Labeur", l'on dénote la présence des consonnes [l], [b] et [r], respectivement inscrites dans la catégorie des sonantes latérales, des occlusives et des sonantes vibrantes. Par ailleurs, se perçoivent deux sonorités vocaliques, notamment une voyelle antérieure non arrondie [a] et une autre antérieure, mais arrondie [œ]. Selon la morphologie du lexème indiquant la matrice, le couplage des différents phonèmes – [l] + [a] : [la], [b] + [œ] : [bœ], puis [r] qui joue un rôle assez particulier – suppose le développement de trois mouvements. Lesquels présentent des oppositions, des écarts à partir de leurs caractéristiques perceptibles dans des assemblages phoniques. Dans [la], l'union de la sonante latérale et de l'antérieure non arrondie, en raison de leur vocalisme, tendent au marquage d'une clarté, voire d'un épanouissement, fruit du travail durement accompli. Par contre, la concaténation de l'occlusive [b] et de l'antérieure, mais arrondie [œ], toujours selon le système vocalique, implique un effet d'explosion, d'expansion qui, subitement, s'amenuise ou connaît une progression descendante. Cependant, le dernier phonème [r] manifeste une pertinence qu'il convient de clarifier. Julia Kristeva souligne, en fait, que le [r] dans un mot « suggère

l'élévation, le but atteint, même au prix du rapt, la plénitude, enfin par onomatopée, une déchirure et quelque chose de radical.<sup>67</sup> »

[r] en fin de lexème, ici, affecte la portée sémantique du lexème matriciel. Il indique, selon les précisions kristéviennes, une volonté manifeste d'aboutir à un changement efficace, un changement en profondeur qui implique un certain nombre de sacrifice ; d'où la radicalisation laborieuse ou le travail effectué avec abnégation. Le choix, donc, de cette matrice est assez phonétiquement versatile, ambivalente, car elle indique à la fois un acte d'éclosion et de constriction par la simple oralisation qui se dégage du son [la] suivi de la descendante [bœr]. Et, c'est cette incidence qui se reproduit effectivement dans le parcours discursif au travers de la prolifération de plusieurs phonèmes. Ceux-ci, en errance à divers endroits dudit parcours, s'organisent pour évoquer la réalité projetée par la matrice susmentionnée.

En effet, à chaque niveau phrastique de la trame, se perçoit une série de voyelles antérieures non arrondies : [a], [i], [ɛ], [e] dans les lexèmes "la" (x3), "visage", "miracle", "sa" (x3), "perméable", "à", "patience", "vie" (x3), "ouvrier" (x2), "pluie" (x2), "infiniment", "vert" (x2), "vers". Au contact des consonnes auxquelles ces voyelles se rattachent, il se crée un univers phonique au sein duquel l'interaction des phonèmes catégorisés détermine le contenu sémantique matriciel. Ainsi, l'agglutination de la voyelle [i] aux fricatives continues [v] dans "vie" (x3) et [f], dans "infiniment", à cause de l'éclat vocalique de [i], suppose l'émission d'un son aigu ; d'où ressort, alors, la pénibilité ou la matérialisation des efforts consentis dans le dur "labeur". Par ailleurs, la voyelle [ɛ] qui s'agglutine à la fricative continue [v], dans "vers" et "vert" (x2), suggère l'enchaînement d'une stridulation évoquant une plainte monotone de l'être ou de "l'ouvrier", sujet au "labeur" quotidien.

En outre, auprès des phonèmes sus-évoqués, se perçoivent d'autres accouplements phoniques possibles à partir des voyelles [a] et [e]. Celles-ci dont les lieux d'articulation supposent, respectivement, des ouvertures ouvertes et mi-ouvertes, s'agrègent aussi à des sonantes latérale et vibrante [l] et [r], des constrictives chuintante et fricative [ʃ], [ʒ], [s], des syllabes [br], [cl] et [bl] ; perceptibles dans les vocables "la", "chapeau", "perméable", "bras", "visage", "la", "sa" (x3), "miracle", "et", "ouvrier" (x2). Ici, le couplage de la voyelle [a] à la syllabe [br], dans "bras", suggère, d'après Julia Kristeva, une sensation de productivité, de rendement positif. Une réalité phonique est également perceptible dans

---

<sup>67</sup> Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil 1974, p. 242.

l'articulation de la voyelle [a] combinée aux consonnes [l], [s], dans "la" et "sa" ; de la voyelle [e] esseulée ou en fin de vocable, dans "et", "perméable" et "ouvrier". Cependant, auprès de cette condensation sémantique à valeur méliorative, se démarquent les paradigmes [ʒ], [bl] et [cl], dans "visage", "perméable" et "miracle". Lesquels, postposés à la voyelle [a] qui les féconde, étouffent l'intensité de la productivité précitée.

Soulignons aussi que le lexème "pluie", repérable dans le second et le dernier vers de la trame, a pour fonction de renforcer l'idée de "labeur". D'où la présence d'une semi-consonne, en l'occurrence la médio-palatale [ɫi]. Sa représentation phonique, à cet effet, est perçue comme une diphtongue, c'est-à-dire une voyelle dont le timbre se modifie en cours d'émission. Celle-ci, selon ses positions occupées dans le parcours discursif, met auditivement en exergue l'émission d'un son constamment aigu ou d'un son considérablement intense qui perdure dans le temps ; d'où « la résonance<sup>68</sup> » qui la caractérise et suppose le prolongement sans fin d'un fait. Dans le cas d'espèce, il s'agit du prolongement d'un travail pénible et durable, en l'occurrence, le "Labeur".

Au regard de ce qui précède, l'on remarque que l'ensemble du fragment poétique est, çà et là, parsemé de facteurs phonétiques contrastés. Ce mouvement que présente, alors, ces séries de sons fait alterner des phonèmes qui, tantôt suggèrent la joie au bout de l'effort, "l'espoir" d'être un jour récompensé pour le "labeur" effectué ; tantôt dégage l'idée selon laquelle le "labeur" rime avec la pérennité. Et, c'est en rapport avec cette pensée pérenne que dans l'accomplissement des pénibles tâches sous-tendues dans le poème, "l'ouvrier" est sans cesse enclin au danger. Sa "vie" s'assimile constamment à "un chapeau perméable à la pluie" ; en un mot, sa "vie" est synonyme de "souffrance". Pourtant, sur ses épaules, sur ses "bras" reposent de lourdes charges. Ceux-ci – épaules et "bras" – sont "porteurs d'espoir" ou apportent de l'espérance à sa famille. Par conséquent, la matrice de ce texte, le "Labeur", sous-tend la monotonie des durs efforts effectués par un Homme pour subvenir aux besoins quotidiens des siens. Le "Labeur" suppose, donc, le lourd sacrifice, le pénible don de soi, l'obligation morale que connaît tout être confronté à la prise en charge familiale.

---

<sup>68</sup> Vasile DOSPINESCU, *Phonétique et phonologie du français de nos jours*, Suceava, Editura Universitatii Suceava, 2004, p. 60.



## 2. L'organisation des structures macro et micro-rythmiques

La base programmatique de l'approche poétique qui emporte notre adhésion, nous le rappelons, s'inscrit dans une analyse des lois phonologique, prosodique, lexicale, syntaxique et accentuelle qui régissent le fonctionnement et la structure du discours poétique de Tanella Boni. Ainsi, à l'instar du symbole phonétique que nous analysons plus-haut, intéressons-nous, à présent, à des symboles rhétoriques dont les mécanismes interprétatifs visent le démontage de figures rythmiques. Georges Molinié<sup>69</sup> qualifie ces figures de macro et de micro-rythmiques.

### 2.1. Les structures macro-rythmiques

Les structures macro-rythmiques prennent en compte tout ce qui a trait à l'organisation du rythme par le biais des configurations énonciatives. Mot dérivé du lexème "énonciation", l'énoncé désigne un message oral ou écrit engendré par un locuteur. À cet effet, Joëlle Gardes Tamine avance que « tout énoncé, tout texte, trouve sa source dans l'énonciation par laquelle un énonciateur, locuteur quelconque ou écrivain, prend la parole à l'attention d'un interlocuteur présent ou absent, réel ou fictif.<sup>70</sup> »

L'énonciation s'identifie, donc, à une action qui a pour résultat la production d'un message. Le contexte d'énonciation est, par ricochet, l'ensemble constitué par la présence d'un locuteur qui transmet un énoncé à un destinataire à travers un espace et un temps bien définis, dans une certaine disposition d'esprit et avec une intentionnalité.

En tant qu'analyse rythmique, les configurations énonciatives insistent sur les interrogations de type : à qui le locuteur s'adresse-t-il ? Quels sont les moyens organisationnels employés ? Comment ces dispositifs susmentionnés s'investissent-ils comme une orientation descriptive du rythme dans le discours poétique de Tanella Boni ?

Pour Pascal Éblin Pascal, le fonctionnement macro-rythmique prend en compte tout « mouvement de la parole qui organise la distribution du sens dans les rapports volumétriques contrastés.<sup>71</sup> » Telle que décrit, le macro-rythme met en évidence les supports linguistiques qui servent d'éléments de base à la manifestation du rythme dans le

---

<sup>69</sup> Georges MOLINIÉ, *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses Universitaires, 1986, 213 p.

<sup>70</sup> Joëlle Gardes TAMINE, *op.cit.*, p. 18.

<sup>71</sup> Pascal Éblin FOBAH, *Introduction à une poétique et une stylistique de la poésie africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 208.

discours poétique de Tanella Boni. Ces éléments sont, en effet, constitués d'indices ou de marqueurs langagiers qui se signalent dans tout le poème par les propos du locuteur-scripteur et le rendent dynamique en fonction de leurs différentes apparitions ; ce qui confirme ainsi l'idée d'un rythme vu comme mouvement de la parole. Les figures linguistiques par lesquelles nous pouvons construire la productivité de ce rythme se signalent, dans notre travail, par des marques énonciatives, des marques sémantiques et des modalisateurs.

### 2.1.1. Les marques d'énonciation

Les marques d'énonciation sont, dans une trame poétique, l'ensemble des indices langagiers qui servent à catégoriser ou à différencier les propos du locuteur-scripteur par rapport à ceux de son destinataire. Dans le poème qui suit, par exemple, deux principaux déictiques personnels, selon leurs interactions engendrent ce rythme dit d'énonciation :

**Je** sais que **tu** ignores mon existence  
feu follet qui hante le lien nécessaire  
à la survie de **tes** projets

et **j'**existe et **je** suis là

à **tes** yeux rien pas même une ombre  
**je** ne suis pour **toi** (2010, p. 81.)

L'énoncé que livre le locuteur-scripteur oriente l'imaginaire vers un décor pathétique ; donc, un univers macabre. En effet, la locution nominale "feu follet", étymologiquement, désigne une petite flamme éphémère. Pourtant, pris dans le contexte poétique actuel, il suppose la brièveté de l'existence d'un être cher. Et, c'est en raison de cette triste aventure existentielle que se crée, au niveau du locuteur-scripteur, une adresse à cet être précocement disparu. Alors, le rythme énonciatif, dans sa dynamique, relève deux types de pronoms personnels à partir desquels se perçoit une impression de situation conversationnelle où un émetteur s'adresse à un récepteur. Ainsi, se distingue, de part et d'autre dans le parcours discursif, le pronom personnel "je", première personne du singulier (v1, v4, v6) et les pronoms personnels "tu" et "toi" (v1, v6), deuxième personne du singulier, également désignés par leurs variantes, les pronoms possessifs "tes" (x2). En outre, l'on remarque que les pronoms "je" qui déterminent le locuteur-scripteur sont toujours suivis de verbes conjugués au présent dont les infinitifs donnent les verbes

"savoir", "exister" et "être". Spécifiquement au dernier vers, la copule "est", toujours liée au sujet "je", est soumise à la forme négative. Une négation que subie également le destinataire lorsque dans les constructions phrastiques qui le déterminent, il se voit dominé par des énoncés soit négatif, "ignore" soit néantisé, "rien". Dans le cas d'espèce, l'organisation du parcours discursif par des verbes, des substantifs, en rapport avec les pronoms personnels concernant le locuteur-scripteur et ceux relatifs au destinataire esquissent l'opposition, le contraste entre deux réalités ou deux dimensions diamétralement opposées. Pendant que l'un – le locuteur-scripteur – "sait", "existe" et "est", et se meut dans une affirmation, une clarté, l'autre – le destinataire – sombre dans un discrédit. Il "ignore" même ce monde et ses "projets". Il n'existe donc pas. Le marquage énonciatif est, par conséquent, dans la présente analyse, sujet à une question d'antinomie au sein de laquelle, implicitement, se dévoile un acte de détachement, de séparation, de désagrégation de la cellule familiale. D'où la seule présence des deux déictiques qui, dans cette trame dressant un tableau funeste, se fragmentent au travers des indications verbale, syntagmatique et adverbiale.

### 2.1.2. Les marques sémantiques : les évaluatifs

Les marques sémantiques sont généralement constituées de termes affectifs. Ce sont des lexèmes, des syntagmes, des expressions qui expriment les impressions ressenties par celui qui énonce le discours. Elles sont en étroite relation avec la matrice générée par l'énoncé. Dans la présente analyse, seuls les évaluatifs nous intéressent. Généralement, les évaluatifs se manifestent grâce aux opinions auxquelles se souscrivent le locuteur-scripteur. Pour la plupart, ces différentes opinions, liés à des termes thymiques – euphorie et dysphorie – peuvent être des adjectifs qualificatifs, des termes qui présentent des nuances péjoratives ou mélioratives et profèrent, ainsi, à la trame poétique une dynamique rythmique. Dans le parcours discursif ci-dessous, le locuteur-scripteur manifeste un certain sentiment qu'il convient de décrypter par des évaluatifs producteurs de rythme :

Comment dire la beauté du monde  
quand l'espérance de vie  
s'effrite comme mille-feuille

quand la mort n'a plus d'odeur  
qui se métamorphose en terreau fertile  
où fleurit le pouvoir (2011, p. 86.)

Le locuteur-scripteur entend magnifier "un monde" non enclin à la déliquescence sociale. En effet, le syntagme nominal "la beauté" et les syntagmes prépositionnels "du monde" et "de vie" apparaissent, sur la chaîne discursive, comme des évaluatifs qui sous-tendent une idéalisation de la société humaine. Et pourtant, contrairement aux éléments sus-cités, bien d'autres lexèmes, pris en contexte dans la trame, connotent un ressentiment péjoratif ; en d'autres termes, suggèrent une impression dépréciative. Comment les évaluatifs producteurs de rythme arrivent-ils, alors, à manifester ce contraste sentimental qui domine le parcours discursif ?

En fait, cet état d'âme du locuteur-scripteur qui exprime un axe thymique dysphorique se caractérise par son dégoût et son indignation orientés vers "le pouvoir" ; cette autorité politique exercée sur une collectivité territoriale et à laquelle se soumet tout citoyen. Dans le cas d'espèce, le syntagme nominal "le pouvoir" apparaît comme une entité vorace qui menace la sécurité sociale ou existentielle. L'existence, ici, celle de l'homme, effectivement, s'identifie, dans la trame, à un nom commun – "mille-feuille" – qui désigne une pièce de pâtisserie prisée pour succulence et son caractère fondant. Alors, puisqu'elle est convoitée, l'existence humaine devient une proie de premier choix qui "s'effrite" sous l'influence ou l'emprise dévastatrice du "pouvoir". Par conséquent, les syntagmes nominaux et prépositionnels "la mort" et "en terreau" se développent, dans la trame, comme des évaluatifs à connotation dysphorique qui enlaidissent "l'espérance de vie", déparent – abîmer en produisant un effet disgracieux – toute "la beauté du monde" et partagent, désormais, le quotidien social ; d'où la présence de la construction phrastique "[...] la mort n'a plus d'odeur".

Le locuteur-scripteur, à travers une organisation d'évaluatifs suggérant une dévalorisation humaine dépeint, donc, l'acerbité d'un pouvoir politique qui fait bâtir son empire sur le carnage de ses vassaux.

### 2.1.3. Les modalisateurs

Le rythme produit par le mouvement des modalisateurs met en évidence l'indubitabilité des propos proférés par le locuteur-scripteur. Ce dynamisme modalisant qui crée cette catégorie rythmique se fonde sur des indices verbaux, adverbiaux, des modes personnels – indicatif, subjonctif, impératif –, des constructions phrastiques négatives qui gravitent continuellement autour de la matrice suggérée par le poème et présentent un caractère épars, sporadique dans toute la trame. Ainsi, dans l'extrait de texte poétique ci-

dessous, la plupart des modalisateurs sus-indiqués, selon leur motricité ou leur capacité à se mouvoir, génèrent une productivité rythmique visée dans l'actuelle analyse :

**ici** la Nature conjugue au présent  
le verbe le plus majestueux de la Terre  
j'ai puisé à vos sources ô montagnes divines  
quelques étincelles de bonheur  
je ne savais pas où les mettre  
**alors** je les ai posées comme du rimmel  
en amande sur le pourtour de mes yeux  
**maintenant** je peux voir le monde et pleurer (2002, p. 97.)

La motricité de plusieurs modalisateurs concourt à la génération du rythme. En effet, autour de la matrice qu'est "l'Amour", s'organisent des adverbes, des modes personnels et des verbes qui investissent tout le texte poétique. D'abord, apparaissent à des intervalles considérables sur la chaîne discursive des adverbes de lieu "ici" (v1) et de temps "alors" (v6), "maintenant" (v8). L'adverbe "ici", en début de strophe, marque l'état d'une stagnation, d'un immobilisme qui suppose l'endroit où se trouve le locuteur-scripteur. "Alors" et "maintenant", respectivement, sont des facteurs adverbiaux imposant à la trame deux tendances actionnelles : l'une accomplie dans un passé et l'autre, un présent. Le rythme, dans ce cas-là, procède du fait que le flux des trois adverbes précités engendre des contenus énonciatifs particuliers ; lesquels se rapportent à la matrice "Amour".

Ainsi, l'adverbe de lieu "ici" induit, dans le parcours discursif, des formes linguistiques, en l'occurrence, le superlatif "le plus majestueux", l'apostrophe "ô montagnes divines" et le groupe de mots "étincelles de bonheur". Celles-ci, en effet, en fonction de l'immobilisme que procure l'adverbe "ici" et aussi du mode personnel – présent de l'indicatif – incarné dans la conjugaison du verbe "conjugue", esquissent les valeurs d'un espace, d'un "monde" où la plus prisée des lois est l'Amour. Lequel, en raison, des caractéristiques susmentionnées, apparaît comme un état duratif, toujours "présent", inhérent à "la Nature". Et, c'est bien la raison pour laquelle le locuteur-scripteur y fait un tour afin de s'abreuver de cet "Amour". L'adverbe "ici" agrmente toujours cette situation. Le mode personnel, mais cette fois matérialisé par le passé composé, dans "j'ai puisé", manifeste cet "Amour" dont se fait sien le locuteur sus-indiqué, en quantité indéterminée – "quelques" –. Par ailleurs, l'imparfait de l'indicatif – mode personnel –, dans "je ne savais pas –, découle d'une négation qui montre l'inachèvement d'un acte ; notamment celui orchestré par le locuteur-scripteur. De façon plus explicite, ce dernier est

dans l'incapacité d'offrir à ses congénères cet "Amour" qu'il "a puisé" aux "sources" des "montagnes divines" et dont il est désormais le garant.

Par conséquent, l'action de la trame qui, auparavant se mouvait dans une stabilité, subit une dynamique, un mouvement. Au sein dudit mouvement, les adverbes "alors" et "maintenant", tous deux temporels, définissent l'allure de la trame. Avec "alors", le parcours discursif indique la disparition d'une monotonie observée à travers les descriptions précédentes. La convocation du mode indicatif, notamment le passé composé, à travers "je les ai déposées", affiche l'expression d'un fait accompli, mais pas satisfait. Dans le cas d'espèce, la non-expansion "du verbe le plus majestueux" : l'Amour. Dorénavant, le locuteur-scripteur, malgré ses efforts pour étendre "l'Amour" au reste du monde, se confronte à une entreprise vouée à l'échec. Et, c'est dans le prolongement de cet échec que l'adverbe de temps "maintenant" manifeste toute sa sémantique. Son invocation relève le fait que l'objectif du locuteur-scripteur est non-atteint. Le mode personnel construit, donc, avec le semi-auxiliaire « pouvoir », dans "je peux", implique une dernière tentative du poète-sujet à répandre "l'Amour", ce sentiment divin si "majestueux".

La dynamique des différents modalisateurs ci-dessus convoqués (modes personnels, adverbes, actions contenues dans les verbes, compositions phrastiques) ont permis le décryptage d'un rythme dont les différents temps semblent morcelés à cause du découpage adverbial qui le domine. Ainsi, en rapport avec la matrice "Amour", le rythme sus-analysé transparait dans un parcours discursif estompé par des facteurs modalisants qui l'investissent.

## 2.2. Les structures micro-rythmiques

À l'instar des structures macro-rythmiques, le fonctionnement micro-rythmique prend en compte une pluralité de figures de récurrence

(récurrences sémantiques, de syntagmes et de phrases (le refrain), des mêmes termes qui peuvent être en contact (la gémation, l'épizeuxie, l'anadiplose), à distance (l'épanode, l'anaphore, l'épiphore) ou proches par le son, (la figure dérivative et le polyptope)...) <sup>72</sup>

Cette définition qu'Éblin Fobah rattache au micro-rythme s'attèle à mettre en relief les nombreuses répétitions qui foisonnent le discours poétique. Celles-ci se déploient selon

---

<sup>72</sup> Pascal Éblin FOBAH, *op.cit.*, p. 221.

plusieurs principes. Cependant, auprès de cette définition, s'ajoute une étude fondée sur les figures contrastives (constructions elliptiques, inversions, mélanges de voix...) et que l'on catégorise dans la classe des structures linguistiques tensives<sup>73</sup>.

Ainsi donc, les structures linguistiques détensives sont essentiellement le produit des figures de récurrentes et des figures amplifiantes, telle que le suggère la description du micro-rythme. Quant aux figures linguistiques tensives, elles s'analysent à partir des procédés de syncope ou des figures rythmiques contrastives. Parmi les différents principes détensifs et tensifs dont les mouvements contribuent à la génération du rythme, seront uniquement décryptés les procédés traduits par les modèles parallèles et les figures d'amplification.

### 2.2.1. Le modèle parallèle

Dans un discours poétique, l'approche rythmique par le parallélisme linguistique se répartit selon trois mécanismes : « *le parallélisme morphosyntaxique, le parallélisme sémantique et le parallélisme antithétique.*<sup>74</sup> » Respectivement, le premier apparaît comme un procédé de formation et de construction des énoncés. Le second, dit aussi synonymique, se fonde sur une équivalence des significations existant entre les termes dans leur succession sur la chaîne discursive. Le dernier, sur des oppositions ou des asymétries. Par ailleurs, dans le passage poétique *infra*, la dynamique rythmique générée par le parallélisme prend forme à partir d'un enchaînement sémantique qui relève de la redondance ; donc sur un modèle parallèle synonymique :

tu étais loin de moi  
toi toujours si près de moi  
pendant longtemps je me suis baignée  
dans les eaux de tes mots rêves  
tes mots énigmes  
tes mots si pleins de toi  
que tu m'envoyais de si loin  
pour briser le mur des frontières (2002, p. 59.)

Ce passage poétique, sur un modèle de répétition, met en relief le lien de correspondance qui s'établit entre deux êtres, à l'apparence, intimement attachés l'un à l'autre. En effet, ce contexte d'éloignement ou de séparation s'inscrit dans la dynamique

---

<sup>73</sup> Pascal Éblin FOBAH, « Émotion poétique et textualité en pratique poétique africaine », in *Actes sémiotiques* [en ligne]. 2009, n° 112, p. 20. (Consulté le 06/09/2016).

<sup>74</sup> Pascal Éblin FOBAH, *op.cit.*, p. 222.

contrastive que présentent les locutions prépositionnelles "loin de moi", "près de moi" ou encore de la locution adverbiale "de si loin" qui, ensemble, suggèrent un rapport d'écart spatial. Par conséquent, pour réduire considérablement cet écart si lourd à supporter, les paroles, les échanges verbaux ou scripturaires deviennent un prétexte par lequel se crée, à nouveau, un rapprochement entre eux. Ainsi, de façon récurrente, d'un vers à un autre, la même information revient constamment (v4 à v7). Et ce, à travers des structures lexicales chaque fois nouvelles : "tes mots rêves", "tes mots énigmes", "tes mots étoiles", "tes mots si pleins de toi". Ce qui, à l'évidence, construit un enchaînement sémantique relevant de l'insistance et suggérant, implicitement, la douleur due à la séparation, mais aussi le désir ardent d'être à nouveau unis.

### 2.2.2. Les figures d'amplification

Les figures d'amplification sont un modèle de récurrence. Elles ont pour rôle de freiner le mouvement vers l'avant du procédé rythmique, en usant d'allongement de groupes syntaxiques qui structurent le discours poétique. Elles sont, aussi, perçues comme des procédés dilatoires qui augmentent le volume phrastique par l'ajout d'éléments supplémentaires. Autrement dit, les figures d'amplification

sont ainsi des procédés de dilatation destinés à capotner l'unité phrastique par l'hypotaxe ou par l'ajout de groupes supplémentaires aux éléments nucléaires (adjectival, nominal ou verbal) déjà existants. Au sein de ces figures se rangent la parenthèse, l'apposition, l'énumération.<sup>75</sup>

Nous nous contenterons, ici, de ne décrypter que des amplifications productrices de rythme basées sur des énumérations :

mais l'enfance a disparu  
sous les décombres  
sous les tas d'immondices  
les ruelles de la jungle  
en pleine ville nous interpellent  
[...]  
de Dakar à Djibouti  
d'Abidjan à Johannesburg (2002, p. 151.)

---

<sup>75</sup> Pascal Éblin FOBAH, *op.cit.*, p. 223.



Dans l'extrait de texte poétique ci-dessus, les indices énumératifs producteurs de rythmes gravitent autour d'un mot-noyau qu'il convient de répertorier. Ce mot-noyau est, ici, traduit par le lexème "enfance". Celui-ci, dans le cas d'espèce, désigne cette première période de la vie humaine qui mérite assistance, protection et éducation. Ainsi, le phénomène d'énumération dont la dynamique est source de productivité rythmique est, ici, strictement lié au caractère morbide contenu dans la formule phrastique "l'enfance a disparu" qui le précède. Les éléments lexicaux qui le matérialisent – "sous les décombres", "sous les tas d'immondices" – ont pour fonction de rendre, sémantiquement saisissable, la formule phrastique introductive. Ainsi, cette énumération est dominée par la sensibilité dysphorique du locuteur-scripteur que relèvent les différentes caractérisations des espaces urbains cités dans la trame ; en l'occurrence "Dakar", "Djibouti", "Abidjan", "Johannesburg". Ceux-ci, en apparence, avec leurs gouvernants, se désolidarisent du suivi social de la couche sociale susmentionnée.

Aussi, un affinement de l'analyse, montre qu'après des facteurs énumératifs producteurs de rythme déterminés ci-haut, et avec leurs portées sémantiques, se perçoit un énoncé apparaissant sous forme de représentation ou de description à valeur péjorative. Cet énoncé, en effet, repéré au vers 4, implique une situation de précarité sociale et est subséquente à celle indiquée dans l'analyse des quatre (4) espaces convoqués. Ainsi donc, dans "les ruelles de la jungle", les lexèmes "ruelles" et "jungle" connotent des sens dysphoriques qui confirment le contenu sémantique des énumérations créatrices de rythme. Par conséquent, si l'élément "ruelles" se rapporte à de petites rues étroites ou des venelles et que l'indice "jungle", sur la chaîne discursive, connote l'idée d'un système où s'étend des rapports de force entre des individus, alors la population infantile est exposée à de grandes menaces. Et ce, parce que son processus d'épanouissement dans les agglomérations se voit confronté à des dangers permanents. Ce qui l'expose à la délinquance, l'insalubrité, l'insécurité, la mort ; lesquelles sont, en général, des faits sociaux qui "interpellent", voire suscitent de vifs intérêts.

### **3. Les figures prosodiques contrastives**

Les figures prosodiques contrastives, en réalité, font partie intégrante de l'analyse des structures linguistiques micro-rythmiques, notamment celles portant sur la tensivité. Mais, si nous avons fait le choix de l'étudier de façon isolée, par rapport aux autres composantes micro-rythmiques, c'est juste parce qu'elles subsument en leur sein des

signifiants linguistiques particuliers qui participent de la création d'un rythme fondé sur des éléments mélodiques, d'une part. Et, parce que nous souhaitons procéder à leur analyse – figures prosodiques contrastives – en nous appuyant sur un discours poétique musicalement transcrit, d'autre part. Cependant, que recouvre, sémantiquement, le concept de figures prosodiques contrastives ?

En effet, nous avons remarqué que depuis l'entame de la réflexion, les signifiants linguistiques qui concourent à la dynamique rythmique ne sont pas seulement que de nature syntaxique, lexicale ou phonétique. Ils peuvent, aussi, être de nature prosodique. L'étude prosodique, nous le rappelons, a recours à des décomptes syllabiques, des traits phoniques, des accentuations. Cependant, l'analyse prosodique à laquelle nous faisons référence, ici, n'est pas forcément liée aux catégories analytiques sus-déterminées. En fait, nous voulons plutôt saisir un élément constitutif de la prosodie fondé sur des « pauses terminales, des chaînes suprasegmentales, à la qualité sonore psychologique des voix qui prennent en charge ces chaînes de parole.<sup>76</sup> »

Ce qui, normalement, sous-entend que les propriétés prosodiques auxquelles nous aurons affaire seront essentiellement constituées de traits suprasegmentaux qui relèvent des configurations intonatives et des timbres. Les intonations et les timbres, termes propres au vocabulaire musical, désignent respectivement des successions de sons musicaux et des qualités sonores des voix qui se font entendre dans un discours poétique. Dès lors, il s'agit de s'attarder sur une réflexion axée sur un mélange d'intonations et un mélange de timbres dont la perception, schématisée par des notes de musique, suggère un contraste vocal générateur de rythme ; d'où cette assertion dans laquelle il est dit :

Ce qui génère le rythme dans le mélange d'intonations et dans le mélange des timbres, ce sont les variations d'inflexions tonales terminales des chaînes suprasegmentales. Ce sont les variations mélodiques observées au niveau de la qualité et de la nature psychologique des voix qui prennent en charge ces chaînes de parole.<sup>77</sup>

Au fond, il s'agit pour nous de lier une activité poétique scripturaire à une activité musicale graphiquement traduite qui manifeste son mécanisme rythmique par une prosodie dont la constitution, sur la chaîne discursive, dépend des timbres et des intonations :

---

<sup>76</sup> Pascal Éblin FOBAH, *op.cit.*, p. 225.

<sup>77</sup> *Idem.*, p. 226

Bagdad la belle assassinée  
les facteurs de la raison tombent en ruines  
il n'y a plus de haie vive pour arrêter  
le vent de folie qui embrase le monde (2004, p. 92.)

il n'y a plus de prières qui montent vers le ciel  
plus de synagogues plus de mosquées plus d'églises  
les lieux saints ont perdu la juste vue  
de la terre des femmes  
il n'y a plus de prières  
tous les mots donnés en offrandes  
ne sèchent pas les larmes du ciel (2004, p. 93.)

Dans les fragments de textes poétiques *supra*, les inflexions expressives entendues affichent la relation – dans le sens de narrer – d'un processus de dégénérescence sociale. Cependant, à la lecture ou au contact de cette construction matricielle, les passages énonciatifs ou phrastiques font alterner diverses lignes sonores harmonieuses et modulées ; en l'occurrence des montées et des descentes mélodiques, voire des timbres de deux locuteurs. À travers ceux-ci, la parole semble être prise à tour de rôle, tout en donnant l'impression à l'analyste de se trouver en face de deux structures prosodiques qui s'imbriquent. Pour mieux percevoir cette sensation de prise de parole alternée, observons attentivement cette représentation des vers susmentionnés en des figures de notes. En d'autres termes, remarquons la manière dont leurs structurations, dans le tissu textuel et musical, génèrent la création de séquences d'agrégats sonores polyphoniques :

Bag-dad la bella a-sa-ri-née les fa-lai-ses  
 de la rai-son font tout en ruines il n'ya plus de haie  
 vive pour ar-rê-ter le vent de fo-lie qui em-bru-se le monde  
 il n'ya plus de pri-ères qui mon-tent vers le ciel  
 plus de sy-na-gogues plus de mos-quées plus d'é-glises  
 les lieux saints ont per-du la jus-te vie de la ter-re des fem-mes  
 il n'ya plus de pri-ères  
 tous les mots donnés en of-fran-des ne sèchent plus les larmes  
 du ciel

Dans les mouvements mélodiques qui s'enchevêtrent au travers des signes ci-dessus employés pour écrire musicalement les fragments de textes poétiques que nous avons convoqués, se combinent une variété de figures qui coordonnent sémantiquement les portées. En effet, les figures des notes ou les signes de durées auxquels l'on a, ici, recours sont des rondes, des blanches, des noires et des croches avec leurs ambivalences graphiques – double-croche, triple-croche, quadruple de croche –. Ainsi, en rapport avec la matrice sus-indiquée, les montées et descentes segmentales, voire même mélodiques, les changements vocaux implicitement perçus se distinguent plus nettement à travers les représentations esquissées par chacune de ces figures. En d'autres termes, dans la composition présentée par ces portées, les caractères tonaux affichent, en fonction des structures élocutives, des divergences de timbres qui décryptent la question de dégénérescence sociale.

Le premier locuteur ou la première voix se fait ressentir par l'analyste dans l'observation des vers "Bagdad la belle assassinée", "les facteurs de la raison tombent en ruines" (strophe 1) et "tous les mots donnés en offrandes", "ne sèchent pas les larmes du ciel" (strophe 2). Ici, nous avons l'impression que le locuteur 1 expose des faits sociaux qui relèvent d'une situation dysphorique. Pour se faire, les figures musicales qui exploitent cette donnée heuristique se matérialisent par des variétés tonales parmi lesquelles, des noires, des croches, des blanches et des doubles croches qu'il convient d'interpréter.

En effet, dans le contenu des phrasés ou du discours transposé afférent au locuteur 1, les registres de figures qui décryptent la matrice mentionnée plus haut s'organisent à partir des brièvetés ou des émissions sonores de courtes durées. La dégénérescence sociale, sur un plan psychologique, écume, ici, le psychisme dudit locuteur. Les notes musicales de moindre valeur, perçues comme des fractions de la ronde – la plus longue des durées –, marquent des développements phrastiques et musicaux graves, parce que situées au bas de l'échelle musicale. Ainsi, les lignes mélodiques qui servent de repère à cette réalité montrent que la dysphorie perçue dans la matrice engendre une polymélie intonative où s'enchevêtrent des corps sonores aux mouvements "agitato", c'est-à-dire des sons morcelés. Ces sons présentent des allures irrégulières incontrôlées dans une espèce de jeu musical où les notes employées se meuvent de façon fragmentaire. Ce qui, par conséquent, au risque de nous répéter, explique le recours aux figures de notes telles les blanches, les

noires, les croches et les doubles croches. Respectivement, leurs valeurs sonores connaissent une dynamique decrescendo ; d'où la réduction progressive de leurs intensités désignant, par ricochet, la perte des valeurs morales, sociales et humaines.

Outre ce constat, la deuxième voix ou la présence d'un locuteur second se manifeste dans un contexte de confirmation discursive évoluant à travers un refrain sur les différentes lignes mélodiques. En effet, sur la chaîne discursive, se perçoit également des vers comme "il n'y a plus de haie pour ...", "il n'y a plus de prières qui...", "il n'y a plus de prières ...". Ceux-ci donnent l'impression de suivre un échange dialogique au travers duquel le locuteur second, sûrement angoissé, étale avec détails cette décadence sociale exprimée dans la matrice suggérée. Alors, afin de décrypter ses interventions débutant toujours par une formule phrastique négative – il n'y a pas... –, les figures de notes convoquées se signalent par des marques graphiques comme des doubles croches, des noires et des blanches. Dans le cas d'espèce, au lieu d'une durée sonore qui va decrescendo, c'est plutôt l'effet contraire qui se produit.

En fait, les successions d'inflexions expressives entendues chez ce locuteur second affichent, sur un ton *accelerando* et *animato* – accéléré et animé –, des suites de triolets et de duolets – valeurs de notes construites par groupe de trois et de deux – qui vont crescendo. Dans cette combinaison de polyphonie vocale, les triolets et les duolets de noires, de croches et de doubles croches orientent l'analyste vers la perception d'une montée sonore. Et cette montée, sur une gamme *presto* – très vite – et étendue, parce que placée sur les lignes supérieures des portées, dépeint les prompts conséquences péjoratives d'une déliquescence sociale. Ainsi, la présence des silences que nous marquons par des signes en forme de "y" amplifie cette situation et se montre même comme un facteur de dramatisation.

Par ailleurs, les timbres et les intonations que nous percevons, ici, dans les propos des locuteurs premier et second, renvoient à des mélanges vocaux contrastés. Tous deux dépeignent, selon des mouvements mélodiques, cette dégénérescence sociale fondant la matrice même du fragment poétique qui a servi à rendre possible la présente analyse.

Ce premier chapitre que nous achevons avec les mécanismes prosodiques sus-analysés a pu mettre en exergue des productions de rythmes axées sur les facteurs d'un imaginaire errant, notamment un mouvement d'images. Cette mouvance imageante opérée à plusieurs niveaux du parcours discursif est, par conséquent, le dispositif essentiel

déclencheur des dynamiques rythmiques. À la suite de cela, abordons cette fois-ci, de façon essentiellement théorique, un engendrement de rythme possible au moyen d'une perception conditionnée par l'imaginaire errant.

## Chapitre II : L'engendrement du rythme au moyen de l'imaginaire et de la perception

Dans le point précédent, les raisons qui fondent une analyse du discours poétique en tenant compte du rythme et de l'imaginaire errant ont été déterminées. Ce discours, suivant des modalités indiquées *supra*, est formé à partir de la production rythmique d'un imaginaire instable. Le rythme et l'imaginaire errant sont, par conséquent, interdépendants. Cependant, leur agencement ainsi que les significations qui en résultent dépendent de la perception de l'analyste. Dès lors, le concept de perception devient capital : il oriente et détermine le rythme et la force imaginante qui le sous-tend ; d'où l'attention particulière portée à ladite notion, dans le présent chapitre. Il conviendra d'explorer ses modalités, son fonctionnement, et d'indiquer, dans les points composant ce chapitre deuxième, la façon dont cette perception conditionne l'imaginaire et le rythme.

### I. Le fonctionnement sémiotique de la perception

La perception est un concept au croisement de plusieurs disciplines (narratologie, linguistique de l'énonciation, phénoménologie, sémiotique, pour ne citer que celles-ci) où elle n'a pas exactement le même contenu sémantique ni le même fonctionnement. Dans le domaine sémiotique – domaine qui emporte adhésion – où elle acquiert une singularité, la perception est un constituant déterminant du discours, notamment poétique ; un fait qui nécessite, à cet effet, la mise en lumière dudit constituant. L'on se fondera, pour y parvenir, en grande partie sur les travaux de Jacques Fontanille qui, au demeurant, ont l'avantage d'en offrir une vision intéressante. Pourtant, sa théorie a ses racines profondes dans les travaux des phénoménologues comme Maurice Merleau-Ponty ; elle en constitue même un dépassement.



## 1. Merleau-Ponty et les fondements phénoménologiques de la perception

La phénoménologie est une philosophie de la connaissance qui se fonde sur l'expérience concrète pour mettre en lumière une corrélation immédiate entre le monde et les différentes significations qu'il recèle. Elle cherche à comprendre le mode particulier de perception des objets, vérités ou choses composant ledit monde. Ces objets perçus se définissent comme une multitude de point de vue extériorisés par le style qui en favorise une lecture unique. Ce faisant, le concept de perception connaît chez les phénoménologues comme Merleau-Ponty, une spécificité que l'on pourrait inscrire dans une épistémologie empirique des choses, des vérités au moment où elles se forment. La connaissance du monde ou des choses, en effet, s'opère au moyen des sens, et particulièrement de la perception. Celle-ci, dans le cas d'espèce, doit être comprise comme un acte réalisé par un sujet, lequel entre en relation étroite avec le monde sensible à travers ce qu'il sent ou voit.

Selon Merleau-Ponty, la perception constitue une somme de savoirs réunie grâce au contact du sujet avec le monde, car pour déterminer le véritable sens du monde, le sujet opère nécessairement un retour aux objets dudit monde, les remet en sa présence du moment, et en constitue un discours originel. Merleau-Ponty définit alors la perception comme cette capacité à se rendre présente une chose au moyen du corps. D'où toute l'importance accordée au sujet, c'est-à-dire au corps présent ou à "l'être-dans-le-monde", dans la théorie de la perception des phénoménologues. Au fait, le monde perçu s'organise en un système dont les composantes recèlent une signification intrinsèque. Il revient, dès lors, au sujet de la perception d'orienter avec précision la spécificité du discours ainsi élaboré. L'être-dans-le-monde ou le corps, tel que conçu par Merleau-Ponty, pourrait de prime abord se différencier de l'objet, en ce sens qu'il constitue un être vivant et agissant. Ce statut attribue à la perception qu'il prend en compte un dynamisme reposant sur l'interaction entre "l'apparaître" et "l'être". En des termes plus simples, le sujet restitue, au moyen d'une description, ce qui apparaît – l'apparaître – ; le fait "disparaître" par cette même description, puis en reconstituant une nouvelle donnée – l'être –. Marzieh Athari Nikazm avance, à cet effet :

Pour Merleau-Ponty, le corps n'est pas donc un objet, il est vivant et actif. Il est agent de transmission et de transformation entre le monde extérieur et "moi". La perception aussi est un acte actif, et la prise en compte du monde se fait par l'intermédiaire du sujet pensant, ainsi le problème est de savoir décrire ce qu'il voit à partir de l'"apparaître" pour passer à l'"être". Et "décrire" devient une question

difficile pour le sujet observateur. Se pose aussi le problème de la relation entre le visible et l'invisible, parce qu'il y a une intimité totale entre ces deux notions<sup>78</sup>

Dans la phénoménologie de Merleau-Ponty, l'"apparaître" et l'"être", le "visible" et l'"invisible" sont inscrits au cœur de la dynamique perceptive ; ils y sont déployés suivant les axes paradigmatique et syntagmatique. L'"apparaître" du corps de la perception appartient au domaine du "visible" qui est instable, d'autant qu'il varie d'un sujet à l'autre. En effet, chaque instance phénoménologique voit les choses du monde selon sa spécificité ; ce qui a pour conséquence, la variabilité et la multiplicité des points de vue. Quant à l'"invisible", il demeure la face cachée, virtuellement réalisée dans le "visible". Il transcende le visible et s'y rapproche, sans pourtant apparaître :

L'"apparaître" est d'abord le visible qui se manifeste dans l'expérience concrète du sujet par rapport à l'invisible. Ce dernier est "l'autre côté" du visible et cependant, le visible reste toujours "*mon* visible"... Il est dans le "voisinage"<sup>79</sup>.

La phénoménologie considère l'"apparaître" comme le phénomène le plus abouti pour la formulation d'un paradigme de la perception et de la présence du sujet dans le monde. L'objet qui apparaît à l'être-dans-le-monde (au moyen des sens traditionnels, notamment de la vue et du toucher), il le possède à distance, c'est-à-dire qu'il se l'approprie à distance, et de ce fait, réalise sa présence dans le monde. La perception permet au corps de se rapprocher des choses, des objets ; elle demeure le point focal de la connaissance du monde où le corps est introduit. Lui seul – le corps – est capable d'entrer en contact directement avec le réel, et de le décrire. Il devient, par conséquent, le seul et véritable instrument de connaissance du monde. Ce qui importe pour le sujet percevant, c'est surtout sa présence dans le monde déterminée à travers ce qu'il voit.

La relation qui unit le corps et l'objet, c'est-à-dire le monde, est une relation de co-extension. Par conséquent, le monde et le corps de la perception ne constituent qu'une seule entité qu'il n'est pas nécessaire de différencier. Le sujet se situe à l'intérieur du monde, tout comme le monde l'est à l'intérieur du sujet. Merleau-Ponty en arrive à la conclusion suivante : « Il [mon corps] se voit, il est visible, – mais il se voit voyant...<sup>80</sup> »

---

<sup>78</sup>Marzieh Athari NIKAZM, *Vision, passion, point de vue : un modèle sémiotique chez Paul Valéry*. domain\_other. Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2006, Français. <tel-00181005>, p. 22.

<sup>79</sup>*Idem.*, pp. 22-23.

<sup>80</sup>Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 324.

En effet, le corps qui voit est sujet, alors que d'un autre côté, il est lui-même visible et se transforme, par cette occasion, en objet ; le corps qui touche, en tant que sujet est également touché et devient, pour ainsi dire objet :

Toucher, c'est se toucher. À comprendre comme : les choses sont le prolongement de mon corps et mon corps est le prolongement du monde, par lui le monde m'entoure – Si je ne puis toucher mon mouvement, ce mouvement est entièrement tissé de contacts avec moi – Il faut comprendre le se toucher et le toucher comme envers l'un de l'autre<sup>81</sup>

Au cœur de la démarche phénoménologique s'installe, en un mot, la dynamique d'objectivation et de subjectivation de l'objet puis du corps, et inversement. Cette dynamique permet au sujet de comprendre le monde, de réaliser sa présence dans ce monde, à la fois en tant qu'objet et sujet de la perception. Comme un bilan, Marzieh Athari Nikazm en donne un aperçu fort enrichissant :

On constate que la perception phénoménologique de Merleau-Ponty va nous guider dans cette dimension, éclairer le processus de notre analyse de la vision. L'expérience de la perception est une expérience concrète qui rejoint la connaissance certaine et le savoir pratique portant sur le concret indique la présence d'un sujet épistémique. La position du sujet épistémique est ainsi constituée par l'expérience, en conséquence, le savoir pratique procède du pouvoir de l'esprit.<sup>82</sup>

Dans le domaine de la sémiotique, notamment avec Jacques Fontanille, la perception est, certes, prise en compte par un sujet, comme c'est le cas chez les phénoménologues. Mais, elle a un fonctionnement différent à plus d'un titre.

## 2. La perception sémiotique : l'approche de Jacques Fontanille

La perception, en sémiotique, contrairement à ce qui a été évoqué plus haut, implique des significations ; elle en est intimement rattachée. C'est, en effet, au moyen de celle-là que celles-ci prennent forme.

La perception et les significations qui en résultent ont une origine que l'on pourrait situer dans l'essoufflement des théories du signe (peircien et saussurien), et s'inscrivent dans la perspective d'une sémiotique du discours. L'orientation nouvelle que prend la

---

<sup>81</sup>Maurice MERLEAU-PONTY, *op.cit.*, p. 308.

<sup>82</sup>Marzieh Athari NIKAZM, *op.cit.*, p. 28.

sémiotique consiste donc à analyser, dans les discours, non plus "les systèmes de signes", mais plutôt "les ensembles signifiants". Fontanille, à cet effet, écrit ceci :

Dans l'histoire des théories de la signification, à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, avec Peirce et au début du XX<sup>ème</sup>, avec Saussure, une nouvelle discipline prend forme, la *sémiotique*, qui se charge de faire la typologie des signes et des systèmes de signes. Pourtant, aujourd'hui, cette discipline s'oriente fermement vers une théorie du discours, et déplace l'intérêt vers les *ensembles signifiants*.<sup>83</sup>

Le prolongement des théories du signe a favorisé la mise en place d'un dispositif grâce auquel la signification se forme ; il procède ainsi de la formation d'une épistémologie de la signification. Ledit cheminement repose sur un solide agencement de deux mondes, à savoir le monde extérieur et le monde intérieur.

Les deux mondes sus-indiqués sont, en effet, les deux plans du langage – expression et contenu – élaborés par Hjelmslev. Expression et contenu, d'après le point de vue de Hjelmslev, sont à la fois hétérogènes et isomorphes : l'hétérogénéité concerne les contenus, tandis que l'isomorphisme se rapporte à l'expression ou à la forme. Cependant, la réunion de ces plans du langage, leur manifestation contribue à la formation de la *fonction sémiotique ou sémiosis*, c'est-à-dire du procès de la sémantisation sémiotique. Avant cette réunion, la relation entre ces deux plans est arbitraire, car ne pouvant être déterminée à l'avance. À *contrario*, elle devient nécessaire dès lors qu'un sujet prend position pour établir un lien fondamental au moyen duquel il construit leur signification.

Selon Fontanille, le point de démarcation des deux mondes (le monde extérieur et le monde intérieur) est, certes, moins précis mais il provient nécessairement d'une position perceptive subjective pouvant être considérée dans une dynamique interprétative. En d'autres termes, le sujet de perception est le seul être capable d'esquisser ou d'établir, avec précision, la frontière entre le monde extérieur et le monde intérieur :

La frontière entre "l'intérieur" et "l'extérieur" n'est pas donnée d'avance, ce n'est pas la frontière d'une "conscience", mais plus simplement celle qu'un être vivant met en place chaque fois qu'il accorde une signification à un événement, une situation ou un objet [...]. Cette frontière n'est rien d'autre que la position que le sujet de la perception s'attribue dans le monde, quand il s'efforce d'en dégager le sens<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup>Jacques FONTANILLE, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 2003, p. 19.

<sup>84</sup>*Idem.*, pp. 33-34.

Le sens du monde s'élabore à partir du sujet de la perception s'efforçant d'interpréter les phénomènes "intérieur" et "extérieur" qui s'offrent à lui. Ces deux phénomènes sont consécutifs à la présence de deux plans du langage, de deux mondes, notamment d'un sujet sensible et d'un objet sensible. Le monde "extérieur" ou "extéroceptif" est caractérisé par son aspect matériel, sa corrélation directe avec le monde physique. Il est la partie perceptible du plan du langage qui s'élabore à partir des "signifiants", c'est-à-dire des objets ou figures du monde physique. Le monde "intérieur ou intéroceptif", quant à lui, permet de former des signifiés, dans la mesure où il est la partie intelligible, le contenu ou encore la dimension cognitive de ce plan du langage.

Le corps propre, en tant que sujet de la perception, assure une médiation entre ces deux plans du langage. Il a pour rôle essentiel de les concilier, c'est-à-dire de les transformer en un "tout sémantique unifié", à partir de l'acte d'énonciation qu'il prend en charge ; acte qui, encore désigné par la proprioception, constitue donc le point de ralliement de "l'extéroception" et de "l'intéroception". Ces différentes propositions sont au fondement d'une sémiotique du monde naturel qui envisage la signification comme le produit d'une interdépendance entre la langue et la perception du monde, ainsi que l'explique Marzieh Athari :

Ainsi, quand les sémioticiens affirment que les éléments figuratifs du discours reviennent à un contenu qui a son correspondant au niveau de la sémiotique du monde naturel, on établit un lien d'interdépendance entre la langue et la perception du monde [...] Dès lors qu'il y a un sujet, le monde est nécessairement constitué en sémiotique du monde naturel. Par conséquent, d'un côté nous avons le processus signifiant qui relèverait de la langue et de l'autre, la perception, qui serait une réaction sensitive aux objets du monde<sup>85</sup>.

Le processus de signification prend forme dès l'instant où apparaît un sujet de la perception dont la "présence" favorise un engendrement et une orientation discursifs particuliers. Le concept de "présence" caractérisant le corps ou le sujet de la perception est très déterminant chez Fontanille. En effet, si dans la phénoménologie, l'"être-dans-le-monde" réalise sa présence dans ce monde par ce qu'il voit, touche ou sent, dans la sémiotique, et surtout celle développée par Fontanille, cette présence relève du domaine de la "tension". Mieux, elle doit être comprise dans une dynamique tensive.

---

<sup>85</sup>Marzieh Athari NIKAZM, *Op.cit.*, p. 31-32.

Le schéma tensif s'échafaude sur la base d'une valeur quelconque composée de deux "valences" ou dimensions se combinant obligatoirement dans leur fonctionnement : l'intensité et l'extensité ou étendue. L'étendue peut être la donnée spatio-temporelle des phénomènes, la quantité ou la variété tandis que l'intensité se rapporte aux variations susceptibles d'affecter les forces de cette étendue et peuvent aller de la quantité la plus faible à la plus élevée, et inversement. Louis Hébert, en présente la teneur en ces termes :

Dans le schéma tensif, une valeur donnée est constituée par la combinaison de deux « valences » (ou dimensions), l'intensité et l'extensité (ou étendue). L'extensité est l'étendue à laquelle s'applique l'intensité ; elle correspond à la quantité, à la variété, à l'étendue spatiale ou temporelle des phénomènes. Intensité et extensité connaissent chacune des variations dans leur force, sur une échelle continue allant de la force nulle à la force maximale (voire infinie).<sup>86</sup>

Le corps s'inscrit dans le *champ de présence* qui s'établit dans un cadre spatio-temporel particulier, et met en relation un sujet et un objet. Là, il est possible d'observer l'étendue que réalisent ces objets puis l'intensité des perceptions du sujet. Ce faisant, la *présence*, par sa corrélation avec l'expérience perceptive, met en fonctionnement les deux aspects essentiels de la perception que sont *l'intensité* et *l'extensité* – relevant respectivement de l'ordre du sensible et du ressenti affectif, puis de l'intelligible–.

L'expérience perceptive, dans le cas où elle s'exprime en termes d'intensité, se lit comme une *visée*, c'est-à-dire comme une tension en direction du monde ; tension dont l'intensité est partagée entre le sujet et l'objet. Dans l'autre cas, à savoir celui de l'extensité, elle est considérée telle une *saisie* – la position, l'étendue et la quantité qu'il est nécessaire de délimiter afin de circonscrire l'objet –. La *visée*, en effet, prend forme lorsque le sujet s'oriente vers ce qui produit en lui une certaine tension plus ou moins intense ou une énergie perceptive. La *saisie*, elle, est manifeste quand le même sujet perçoit des distances et des positions plus ou moins étendues, notamment le déploiement des entités perçues, ressenties.

La définition proposée par Fontanille prouve que ces notions sont interdépendantes : « La visée repose en somme sur l'intensité de la tension qu'elle instaure entre ses deux aboutissants, le sujet et l'objet, alors que la saisie procède par délimitation d'une étendue, et cerne le domaine pour y circonscrire l'objet<sup>87</sup>. » De ce système, naît trois

---

<sup>86</sup>Louis HÉBERT, *op.cit.*, 2009, p. 63.

<sup>87</sup>Jacques FONTANILLE, Claude ZILBERBERG, *Tension et signification*, Belgique, Mardaga, 1998, p. 95.

catégories d'actants qui favorisent le renforcement ou l'affaiblissement de l'intensité ou de l'extensité : un "actant source", un "actant cible" et un "actant de contrôle". Autrement exprimé, la trajectoire discursive suivie par ces trois actants – une direction de la source, de la visée ou de la saisie vers une cible et, surtout, un contrôle de cette direction – produit une signification aux objets de la perception.

En somme, le paradigme nouveau introduit par Fontanille dans le domaine de la sémiotique de la perception procède d'une rupture d'avec un phénoménologue comme Merleau-Ponty. Chez Fontanille, le corps propre produit l'acte de l'énonciation au moyen duquel il détermine les significations des objets du monde physique. De ce fait, il est possible de déduire que toute énonciation instaure, de façon renouvelée, une prise de position par le corps du sujet ; ce qui engendre implicitement un rythme – à la fois modal et quantifié –.

### 3. La mise en questionnement de la perception : l'imaginaire en perspective

Dans les travaux de Jacques Fontanille dont nous venons de présenter les grandes lignes, le rapport entre perception et significations est étroit : la perception y est posée comme la condition nécessaire pour accéder aux significations que recèle un discours. En d'autres termes, dans la mesure où elle est le fruit de la prise de position d'un sujet d'énonciation, relativement à l'interaction des deux mondes, la perception favorise inévitablement, sur la chaîne discursive, des significations. À l'instar de Fontanille, quelques théoriciens du langage ont problématisé ce rapport entre perception et significations, sous des modalités différentes. Les points de vue de Dessons et Meschonnic, Rastier et Magoulas, par exemple, illustrent au mieux les divergences suscitées par la question.

Dessons et Meschonnic<sup>88</sup>, en ce qui les concerne, évoquent une perception culturelle à l'origine des *jeux de langages* qui caractérisent les structures rythmiques. Le rythme, en tant qu'organisation du discours par un sujet, excède, de ce fait, le cadre purement littéraire, s'inscrit dans une théorie générale du langage se réalisant par la création incessante d'images déconcertantes.

Rastier<sup>89</sup> soutient qu'il ne peut exister de signification unique et permanente reconnue aux mots de la langue. Selon lui, la langue, en tant que "représentation mentale

---

<sup>88</sup>Gérard DESSONS & Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et proses. Op.cit.*

<sup>89</sup>François RASTIER, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001.

des choses", se constitue de nombreux objets ou concepts qui ne sont exclusivement pas associés à un seul signifié. Dès lors que chaque mot ne correspond pas exactement à une chose, pour en rendre compte, ces mots doivent être remplacés par des tropes qui traduisent la pluralité de sens les caractérisant. Dans ce cas, seul le contexte favorise la lecture tropique ou symbolique des mots de la langue ; contexte que Rastier assimile à la perception.

Magoulas, *a contrario*, en se fondant sur les acquis de Rastier, considère la perception comme un processus subjectif à l'origine de la singularité des cultures :

En acceptant l'objection de Rastier sur l'universalité des concepts et des signifiés, il est légitime de parler de subjectivité dans le processus de la sensation et de la perception du monde physique et surtout des objets culturels. La similarité entre la perception du monde physique et du monde culturel repose sur le fait que les mots qui désignent des états des choses, comme une qualité physique ou un objet construit par l'homme, renvoient à des images qui se représentent dans l'esprit humain comme des états d'âme<sup>90</sup>.

La perception, à la différence de la sensation qui est la source de la connaissance du monde sensible ou des images, approfondit la connaissance du monde intelligible, c'est-à-dire des notions. Cependant, dans le domaine de la culture écrite, il s'opère un changement remarquable : « La connaissance de l'homme, qui forme la sphère du monde intelligible et qui se produit dans la culture écrite, se transforme en connaissance exclusivement à travers les images<sup>91</sup>. » Ce faisant, la perception favorisant la connaissance du monde, s'affine au moyen des images. Les images sont donc déterminantes dans le fonctionnement de la perception.

En tout état de cause, le questionnement sur les rapports s'établissant entre significations et perception ouvre, en perspective, de multiples voies à l'exploration de l'imaginaire<sup>92</sup>. Il semble nécessaire d'indiquer les modalités sous lesquelles la perception est conditionnée par cet imaginaire.

---

<sup>90</sup>Charalampos MAGOULAS, « La perception en tant que facteur de la singularité des cultures dans une époque mondialisée », in *Performances et objets culturels, Nouvelles perspectives*, Louis Hébert et Lucie Guillemette (dir.), Québec, Presses de l'Université de Laval, 2010, p. 83.

<sup>91</sup>*Ibidem*.

<sup>92</sup>Avec Aristote, la conception de l'imagination est rattachée à la perception. Il considère l'imagination comme une "perception affaiblie". Cette conception a favorisé l'émergence de plusieurs acceptions, parfois contradictoires de l'imaginaire.



## II. La perception conditionnée par l'imaginaire : le point de vue de Christophe Bouriau

Dans cette étude, nous examinons les possibilités d'une interdépendance entre perception et imaginaire, à partir des travaux de Christophe Bouriau. Cette interdépendance paraît déterminer la place et l'importance des concepts sus-indiqués dans l'esthétique et la littéarité des textes, notamment poétiques.

L'une des questions fondamentales que se posent les poéticiens de l'imaginaire demeure le rapport entre imaginaire et perception ; autrement dit, la façon dont le réel, et donc le perçu, est réinventé par l'écriture, ou inversement. Bachelard, à cet effet, envisageait la collaboration, dans le psychisme, de deux fonctions à la fois opposées et complémentaires permettant de définir sa poétique<sup>93</sup> : "une fonction du réel" à laquelle se rattache la perception et "une fonction de l'irréel", fonctionnant comme l'aboutissement de l'imagination. Jean Burgos, en ce qui le concerne, proposera alors d'entrevoir ce rapport entre perception et imaginaire dans la création d'images assez déconcertantes, charriant, en conséquence, une *épaisseur sémantique*<sup>94</sup> au texte ; épaisseur à laquelle devrait s'intéresser tout analyste. Selon lui, en effet, la dimension créatrice des œuvres littéraires, et particulièrement de la poésie émane de l'épaississement du sens sus-indiquée.

La synthèse la plus opportune, dans ce tourbillon théorique, semble celle formulée par Christophe Bouriau, à savoir qu'il ne peut exister d'opération intellectuelle sans le concours véritable de l'imagination :

Si la perception, la pensée [...] étaient capables d'assumer par elles seules les fonctions qu'on attend d'elles, elles n'auraient nul besoin de l'imagination. En réalité, aucune opération de l'esprit humain n'existe par soi puisque chacune suppose une contribution active de l'imagination pour pouvoir s'exercer. Les opérations intellectuelles, soutenues par l'imagination, ne peuvent prétendre à une autonomie par rapport au domaine de la sensibilité.<sup>95</sup>

Nous voulons trouver, dans ces propos de Bouriau, l'une des voies les plus adéquates de la résolution de la tension existant entre perception et imaginaire. À notre avis, s'il est

---

<sup>93</sup>La poétique, du point de vue de Bachelard, consiste à la capacité qu'a un auteur de créer des mondes imaginaires en se fondant sur les éléments de la matière. La poétique d'un auteur dévoile, en quelque sorte, les lois intimes gouvernant sa création, sa rêverie.

<sup>94</sup>Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 10.

<sup>95</sup>Christophe BOURIAU, *Op.cit.*, p. 83.

possible d'établir une correspondance parfaite entre ces deux domaines, il convient d'insister sur le fait que l'imaginaire, à plus d'un titre, conditionne la perception.

Au centre des débats sur l'imaginaire, est installée la notion d'imagination. C'est pour cette raison que Bachelard, par exemple, en voulant dénoncer l'erreur qui tend à employer péremptoirement cette notion d'imagination en lieu et place d'image, exige un bon maniement dudit terme : « Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas *image*, c'est *imaginaire*. Grâce à *l'imaginaire*, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive<sup>96</sup>. » La définition que Bachelard attribue à l'imaginaire ne se départit pourtant pas de l'image ; elle la prolonge, en ce sens qu'elle est création, par la langue, d'un univers onirique spécifique. Selon lui, l'imaginaire doit être compris comme la déformation tout à fait exceptionnelle du monde ou du réel permettant, ce faisant, d'échapper à la perception ordinaire de la réalité. En conséquence, l'imagination bachelardienne – conçue comme étant la faculté de déformer les images et de nous défaire des images perçues – entre en concurrence avec la perception : « On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or, elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images première, de changer les images<sup>97</sup> ».

Pour bien comprendre la façon dont l'imaginaire conditionne la perception, il faut soigneusement distinguer, d'après Christophe Bouriau, trois types d'imaginations impliquées dans toute opération intellectuelle, en l'occurrence l'imagination reproductrice, productrice et créatrice. Ce sont plus exactement trois modalités sous lesquelles apparaissent l'interdépendance entre imagination et perception.

### **1. Primauté de l'imagination reproductrice et dérivation de la perception spontanée**

Plusieurs facteurs consacrent la primauté de l'imagination et la dérivation de la perception, selon Christophe Bouriau. La première est celle qui situe l'imagination (reproductrice) sur un axe évaluatif axiologique mélioratif. L'imagination reproductrice joue, en effet, un rôle capital dans la perception, qu'elle soit spontanée ou objective. La

---

<sup>96</sup>Gaston BACHELARD, *L'Air et les songes*, *Op.cit.*, p. 7.

<sup>97</sup>*Ibidem*.

perception, dans le cas d'espèce, n'est pas exclusivement rattachée à la vue : elle prend en compte tous les sens traditionnels.

La perception spontanée d'un objet ou d'une chose, d'après Bouriau, est fragmentaire et n'offre qu'une vision partielle et parcellaire du monde. Dans cette mesure, elle a nécessairement besoin d'être complétée d'une façon ou d'une autre, au moyen de l'imaginaire. Pour justifier son propos, Bouriau cite un exemple assez édifiant dont se servait Peirce pour indiquer l'apport de l'imagination dans la reconstruction et la reconstitution de l'univers chaotique : celui de la pièce de monnaie. Il montre, ce faisant, deux pièces de cinq centimes disposées horizontalement sur une planche, et demande de n'observer qu'une, soit celle située à gauche, ayant d'abord pris le soin de se fermer l'œil gauche. La même pièce se soustrait du regard puis réapparaît, sous l'influence du déplacement qu'elle subit. À l'issue du test, il parvient à la conclusion que la perception laisse un vide, rempli par l'imagination :

Vous savez que c'est la même pièce de monnaie car l'imagination a comblé le vide laissé par la perception. Peirce se servait de cet exemple de la continuité de l'espace visuel relève en fait d'un « work of intellect », l'intellect aidé de l'imagination comblant les trous dans l'espace<sup>98</sup>.

Par ailleurs – et c'est la deuxième raison –, l'imagination favorise une variation de perceptions, relativement à un même objet. Bouriau explique cette multiplicité de perceptions sur un même objet, une même donnée, par le fait que la perception n'est ni neutre ni passive ; elle est plutôt consécutive à une projection de l'imaginaire privé de chaque être dans sa manière de percevoir. Il écrit à cet effet :

Comment expliquer qu'un même objet donne lieu à des perceptions différentes ? Si la perception était pure réception du donné, réceptacle neutre, simple témoin passif de ce qui nous est offert, nous devrions tous percevoir la même chose. Or, ce n'est jamais le cas. Dans sa manière de percevoir, chacun projette son imaginaire privé<sup>99</sup>.

Contrairement à une conception scientifique jugée erronée et qui considère l'imagination comme étant dérivée de la perception, Bouriau défend l'opinion suivant laquelle toute perception est structurée par des images antérieures. D'ailleurs, cette même

---

<sup>98</sup>Christophe BOURIAU, *Op.cit.*, p. 52.

<sup>99</sup>*Idem.*

opinion, Bachelard – bien avant Bouriau – la tenait pour correcte, au point où il décèle les causes de l’erreur propagée dans ce domaine :

La perception ou intuition, écrit Bachelard, est alors faussée par un « mythe », en l’occurrence par un « thème animiste », celui de semences, germes supposés animer toute matière. Croyant percevoir passivement, l’observateur est en fait actif. Sa perception, nous dit Bachelard, est une « intuition qui imagine »<sup>100</sup>.

La primauté, de ce qui précède, est accordée à l’imagination au détriment de la perception qui en est dérivée. L’imagination productive, quant à elle, favorise la formation des schèmes sans lesquels la perception objective serait impossible.

## 2. L’imagination productrice et la formation des schèmes

L’imagination productrice, selon Bouriau, se différencie de l’imagination reproductrice par un aspect important : son mode de fonctionnement. En effet l’imagination productrice n’est pas foncièrement dépendante de la perception de tout matériau donné – comme l’est l’imagination reproductrice –. Pour justifier ce propos, Bouriau évoque deux cas où l’imagination favorise l’émergence de la perception comme une diversité unifiée.

Le premier concerne l’intuition pure de l’espace. Dans le cas d’espèce, l’imagination se présente comme une reconstruction *apriorique* des figures à partir desquelles il est possible de donner une forme concrète aux concepts. Ce faisant, l’imagination rend dynamique et possible la perception ; elle lui accorde un sens. L’imagination, au-delà de toute donnée empirique, contribue fortement à représenter toute donnée abstraite : « L’imagination nous offre encore, indépendamment de toute donnée empirique, la possibilité de nous figurer le temps.<sup>101</sup> »

Ces aspects au moyen desquels se distingue l’imagination productrice de l’imagination reproductrice donnent un poids à l’imagination dans la théorie de la perception. Elle intervient, notamment, dans la perception objective où elle produit des schèmes permettant, ainsi, aux catégories fondamentales de l’entendement humain de matérialiser les données abstraites comme le temps et l’espace, par exemple. Autrement dit, les formes produites par l’imagination accordent un sens aux différents domaines de la

---

<sup>100</sup>Christophe BOURIAU, *Op.cit.*, p. 53.

<sup>101</sup>*Idem.*, p. 54.

perception. Il n'est donc pas possible de parler de perception sans tenir compte de cette dimension assez particulière de l'imagination. La mise au point, à ce niveau, de Bouriau est nette et édifiante :

[...] loin de dériver de la perception, l'imagination rend celle-ci possible en tant que diversité unifiée [...] Sans cette intervention de l'imagination productrice de schèmes, nous ne percevrions rien à proprement parler : nos catégories, dénuées de sens, ne trouveraient pas à s'appliquer au divers sensible et nous n'aurions affaire qu'à un chaos d'impressions désordonnées<sup>102</sup>.

L'imagination conditionne la perception dans une seconde mesure. La perception repose sur un certain rapport du sujet avec les choses du monde. La saisie de l'objet s'opère, ce faisant, dans un conflit opposant le caractère surfaciel de l'objet et la profondeur des idées qu'ils traduisent. Le sujet-percevant et l'objet-perçu s'inscrivent donc sur un axe modal complexe où s'entremêlent de multiples modalités : ontique, épistémique, etc. engendrant une diversité de données sensibles. Ainsi, l'imagination rend unique ces différentes données sensibles dont elle dessine les formes multiples. Mieux, elle reproduit donc les entités noématiques et favorise leur univocité. Ce qui fait dire à Bouriau que :

C'est l'imagination qui rend possible la perception, et non l'inverse, dans la mesure où son schématisation et son activité de synthèse sont requises pour que le divers sensoriel soit unifié dans un jugement de perception. L'imagination ne dérive pas de la perception, mais la rend possible<sup>103</sup>.

Dès lors que l'imagination rend possible la perception, elle procède des choix des unités significatives dans les discours. De ce fait, la signification des discours est formalisée au moyen des mouvements de l'imagination et des perceptions qu'ils conditionnent. L'imagination créatrice, quant à elle, permet de donner forme à des faits passés dont on connaît plus ou moins la teneur.

### **3. Imagination créatrice et perception : vers une reconstruction des faits passés**

La contribution de Bouriau à la poétique des œuvres littéraires est déterminante, quand il accorde aux dites œuvres une provenance que l'on pourrait déceler dans

---

<sup>102</sup>Christophe BOURIAU, *Op.cit.*, p. 55.

<sup>103</sup>*Idem.*, p. 57.

l'imagination créatrice. Pour lui, en effet, l'œuvre littéraire est bâtie sur la prééminence de faits historiques, non pas forcément comme relevant d'une vérité-réalité objective, mais comme une forme en soi. Le poète, par exemple, en cherchant à reconstruire les faits décrits, dont il n'a pas nécessairement été le témoin, met fortement à contribution son imagination créatrice. Ce faisant, il est possible d'observer dans l'activité du poète, la réalisation d'une espèce de toile imaginative ou de "tissu construit par l'imaginaire". Prenant également l'exemple de l'historien en quête de reconstitution d'événements passés, il écrit que :

La représentation que l'historien forme du passé, déterminante pour la mémoire que nous prendrons de ce passé, est un « tissu construit par l'imagination » à partir des documents auxquels se fie l'historien. Le passé accède à la visibilité grâce au pouvoir créateur de l'imagination, qui rassemble et au besoin complète des fragments épars<sup>104</sup>

L'œuvre de l'historien, on le sait, peut se distinguer de celle du poète par sa finalité. Cependant, l'imagination créatrice qui est à l'œuvre dans les catégories sus indiquées, rend "visible" le passé. Le visible ressort de deux principales caractéristiques, à savoir une dimension formelle particulière et un aspect foncièrement abstrait servant de mouture à l'activité discursive. Dans le domaine de la poésie qui nous intéresse, le visible se traduit par son caractère détourné ou oblique, en ce sens que la poésie donne à voir autre chose que ce qu'elle ne présente ; elle donne à voir autrement. En conséquence, la poésie impose une stratification dyadique (norme/écart ou grammaticalité/agammaticalité, pour emprunter les termes de Riffaterre) consistant à relever dans l'activité de perception le sentiment de la violation d'une "norme perceptive" par l'imaginaire.

La dimension formelle et le côté abstrait de la perception se modélisent dans le langage et l'imagination du sujet perceptif. Le langage est le formant par lequel le sujet de la perception motive et oriente les concepts, leur donne forme. Quant à l'imagination, elle permet de faire naître des images permettant à celui-ci de former des concepts, de procéder à des rapprochements aux choses ou objets du monde. C'est ce que constate Bouriau :

L'imagination fournit le trésor d'images qui rend possible ce processus. Dans l'imagination les images semblables s'unissent les unes aux autres, les caractères communs se renforçant, les caractères particuliers s'effaçant peu à peu [...] grâce aux images des choses fournies par l'imagination, des rapprochements et des

---

<sup>104</sup>Christophe BOURIAU, *Op.cit.*, pp. 63-64.

oppositions, c'est-à-dire une classification progressive des choses du monde [s'établissent]<sup>105</sup>.

Comme il est possible de l'observer, ce n'est pas le monde lui-même qui fait l'objet de l'activité discursive, mais plutôt une espèce de constitution du réel, sa mise en forme sémiotique. Dans cette perspective, le rapport du sujet percevant aux choses du monde (rapport qui, par ailleurs, nécessite l'intervention des domaines que sont la sémiophénoménologie et la psyché) est au fondement de la constitution des formes discursives particulières et de sa sémantisation provenant, pour l'essentiel, de l'organisation et de l'orientation perceptives. Ainsi, même si l'imagination conditionne la perception, la dernière citée détermine la création poétique et permet de l'interpréter : la perception est, de ce fait, une lecture ; un processus interprétatif engendrant la signification des poèmes. Autrement exprimé, la perception qui procède du passage de l'intersubjectivité à l'objectivité, permet de concevoir la réalité affective comme phénomène culturel relatif, instable et soumis aux jeux du langage et de l'imaginaire. En un mot, la fonction perceptive est foncièrement rattachée à celle dite sémiotique où prend forme la sémiose, c'est-à-dire le procès de signification. Et, c'est au moyen de l'imagination qu'elle est éclairée.

En définitive, les travaux de Christophe Bouriau apportent un éclairage véritable aux concepts d'imaginaire et de perception, à leurs rapports et les modalités sous lesquelles ils contribuent à asseoir une herméneutique spécifique des œuvres poétiques. Il ressort, avec Bouriau, que l'imaginaire conditionne la perception suivant trois cas distincts. Dans le premier, elle est rattachée aux images premières et permet de compléter la vision fragmentaire de la perception. Le deuxième cas est celui où l'imagination produit des schèmes. Dans sa dimension créatrice, enfin, elle procède d'une sémiotisation du monde. En tout état de cause, l'imaginaire est présentée en tant que condition primordiale de toute opération intellectuelle et humaine. La perception qui en découle, apparaît comme le principe d'orientation et d'organisation discursive à l'origine d'une structure rythmique qu'il convient d'élucider.

---

<sup>105</sup>Christophe BOURIAU, *Op.cit.*, p. 69.

### III. Dynamique de l'imaginaire et perception rythmique

L'imaginaire, entre autres fonctions, contribue à produire des œuvres – poétiques – et conditionne, pour ainsi dire, la perception des unités rythmiques significatives. Ainsi donc, l'imaginaire et la perception s'élaborent sous des pulsions rythmiques particulières. Dans la mesure où l'imaginaire est mouvant, c'est-à-dire dynamique ou en perpétuel déplacement, il permet de "figurer un rythme<sup>106</sup>" instable. Ce rythme, à cet effet, peut apparaître dans des endroits stratégiques des poèmes comme une distorsion, une déformation chronologique, dans la densité et la couleur des textes grâce aux perceptions variées. En d'autres termes, cette dynamique de l'imaginaire perçue, dans le cas d'espèce, comme un facteur de perception rythmique dans les œuvres poétiques, assemble ou convoque de mots, des structures linguistiques, des segments textuels qui, ce faisant, ne sont pas que de simples objets figuratifs du parcours discursif. Par ailleurs, ces dits objets dont la présence, ici, participe à mettre en exergue l'imaginaire s'enchevêtrent, s'entrechoquent et engendrent sans cesse, sur la chaîne discursive, des images fortes qui servent, d'une part, à structurer le rythme et, d'autre part, à dire des mondes possibles. En clair, la perception du rythme dont les fondements découlent d'une intense activité de l'imaginaire explore des dimensions de la signification à partir desquelles peuvent se dégager, de façon dialectique, des points de vue absolument constructeurs. Ces domaines de la signification traduits, alors, par la combinaison des deux éléments susmentionnés – imaginaire et rythme – donnent, par conséquent, à voir des champs de perception dont la réalisation s'appuie des orientations sémantiques focalisées sur l'extéroceptivité, l'intéroceptivité et la proprioceptivité ; comme l'on le verra dans les analyses à venir.

---

<sup>106</sup>Lucie BOURASSA, « Figurations et configurations du rythme : contours d'une poétique », in *Études françaises* 29(3), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1993, pp. 81-101.



## **Chapitre III : Rythme, imaginaire errant et perception : des conditions épistémologiques de la signification**

Dans le présent chapitre, se situe le problème de la signification ; cette relation sémantique, résultante de la mise en œuvre d'un système linguistique. Dans le cas d'espèce, ladite relation sémantique émane d'une productivité rythmique, elle-même réalisée par une perception et à une dynamique d'images poétiques. La signification, à cet effet, après des élucidations théoriques et pratiques des concepts de rythme, d'imaginaire errant et de perception, constitue alors l'un des piliers de l'édifice épistémologique sur lequel repose notre réflexion. Ainsi, pour mieux saisir sa quintessence sémantique, il importe d'articuler notre analyse autour des interrogations suivantes : que connote la notion de signification ? Quels processus permettent-ils son émergence dans l'étude d'un rythme déduit par des facteurs particuliers ?

Pour sa clarté, la réponse à ces différentes questions procède d'une analyse qui s'étend en trois principaux volets. Un premier, axé sur une étude diachronique de la signification ; un second qui modélise ses conditions de réalisation ; et un dernier où elle s'érige au moyen de tendances sémiotiques.

### **I. La question de signification**

La signification, dans un premier temps, sera abordée selon des points de vue succincts, notamment ceux qui visitent les réflexions de Ferdinand de Saussure depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à ceux de Jacques Fontanille, inscrits dans une époque plus contemporaine. Dans un second temps, il nous semble évident de réfléchir sur quelques courants critiques qui la dissocient du concept de sens, puis son rapport à la perception et à l'imaginaire errant ; deux pistes focales efficaces à la productivité rythmique dans le cadre de notre travail.

## 1. Brève étude diachronique de la signification

La notion de signification, nous le rappelons, est perçue comme une relation sémantique à travers laquelle un terme s'associe à une entité. Les auteurs de *Le dictionnaire du littéraire* s'accordent à la décrire comme un concept qui « porte sur les façons variables dont le signifié est défini et compris.<sup>107</sup> » En effet, la valeur intrinsèque de la signification repose sur la dynamique de deux principaux indices linguistiques, voire la manifestation d'une structure double, en l'occurrence le signifiant et le signifié ; composantes essentielles du signe selon Saussure. C'est bien évidemment à partir de ces deux éléments que ce linguiste, Ferdinand de Saussure, a révolutionné la notion de signification au XX<sup>e</sup> siècle, précisément en 1916, avec la parution de *Cours de linguistique générale*. Saussure relève, en effet, que le signe linguistique désigne l'association d'une image acoustique – le signifiant – et d'un concept – le signifié – :

Le signe linguistique est donc une entité psychique à deux faces [...]. Ces deux éléments sont intimement unis et s'appellent l'un l'autre [...]. Nous appelons *signe* la combinaison du concept et de l'image acoustique [...]. Nous proposons de conserver le mot *signe* pour désigner le total et de remplacer *concept* et *image acoustique* respectivement par signifié et signifiant.<sup>108</sup>

Par ailleurs, cette illustration du signe linguistique montre son caractère purement conventionnel et met, donc, « à distance toute considération spéculative sur les rapports entre langue et pensée, langue et réalité.<sup>109</sup> » En clair, le signifiant et le signifié sont arbitraires, mais par la même occasion solidaires, parce qu'ils supposent une présupposition réciproque, voire une réciprocité dans laquelle l'existence du signifiant implique celle du signifié et vice versa :

Le lien unissant le signifiant et le signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire que plus simplement : *le signe linguistique est arbitraire*. Ainsi l'idée de « sœur » n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons s-ö-r qui

---

<sup>107</sup> Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA (dir), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 714.

<sup>108</sup> Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, édition critique réalisée par Tallio de Mauro, Paris, Payot, 1972, p. 99. (Pour la nouvelle édition).

<sup>109</sup> Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA (dir), *loc.cit.* p. 714.

lui sert de signifiant. De même, telle idée peut être représentée dans les langues diverses par des signifiants différentes.<sup>110</sup>

Dans l'idée contenue dans cette assertion, il apparaît que la valorisation du signe dépend de son intégration dans un système. Et, c'est, par conséquent, ce qui le motive. En d'autres termes, Ferdinand de Saussure, déjà, réalise que la langue, en tant que système de signes arbitraires et immanents, véhicule toujours une idée. Et, c'est bien ce qu'il résume lorsqu'il avance que « la langue est un système dont les termes sont solidaires et où la valeur de l'un ne résulte que de la présence simultanée des autres.<sup>111</sup> » Autrement dit, le signe, postulat de la signification, s'envisage selon un jeu de différences entre signes ou même, tire sa valeur, son rendement, des oppositions qu'il contracte avec eux. En somme, le signe saussurien se définit par ses relations avec les autres signes qui l'entourent.

Cependant, dans la conception du signe chez Saussure subsiste la question du référent. En effet, à la suite des travaux saussuriens, vont émerger plusieurs critiques, parmi lesquelles celles de Jacques Fontanille. Pour ce dernier, la conception du signe et de la langue selon Saussure répond à un souci méthodologique qui vise à évincer, exclure, au niveau de la signification, le référent. Pour clarifier sa pensée, Fontanille affirme que :

Les notions de système et de valeurs, dont on ne peut détacher la question du signe chez Saussure imposent l'exclusion du "référent" : la chose, réelle ou imaginaire, à laquelle le signe renvoie n'est connaissable linguistiquement. Cette exclusion est la plupart du temps présentée comme une décision méthodologique et épistémologique : exclure le référent mondain, c'est procurer à la linguistique son objet propre en tant que science, et son autonomie en tant que discipline.<sup>112</sup>

Fontanille, ici, suppose que Ferdinand de Saussure, au cours de ses réflexions, envisage, par son analyse du signe linguistique, une conception novatrice de la signification. Sa pensée, par ailleurs, repose sur la compréhension de deux principes que Fontanille défend en ces termes :

On voit ici que, si on s'en tient pour secondaire la définition et la délimitation des unités, la question traitée par Saussure peut être ramenée à deux points essentiels :

---

<sup>110</sup> Ferdinand de SAUSSURE, *op.cit.*, p. 100.

<sup>111</sup> *Idem.*, p. 159.

<sup>112</sup> Jacques FONTANILLE, *op.cit.*, p. 28.

(1) *la relation entre la perception et la signification*. À partir de nos perceptions, émergent des significations ; nos perceptions du monde "extérieur", de ses formes physiques et biologiques, procurent les signifiants ; à partir de nos perceptions du monde "intérieur", concepts, affects, sensations et impressions, se forment des signifiés ; (2) *La formation d'un système de valeurs*. Les deux types de perception entrent en interaction, et cette interaction définit un système de positions différentielles, chaque position étant caractérisée selon deux régimes de perception ; l'ensemble est alors appelé *système de valeurs*. Sous-jacente à la théorie du signe, une théorie de la signification se fait jour chez Saussure.<sup>113</sup>

Le signe linguistique prend, alors, une nouvelle dimension ; et, de façon implicite, constitue une théorie de la signification qui met en avant son caractère à la fois omniprésent et multiforme. Ainsi, l'affirmation de Saussure selon laquelle la signification se situe au niveau de la perception consiste, à cet effet, à désigner :

du nom de *signifiant* les éléments ou les groupements d'éléments qui rendent possible l'apparition de la signification au niveau de la perception, et qui sont reconnus, en ce moment même, comme extérieurs à l'homme. [Et] du nom de *signifié*, [...] la signification ou les significations qui sont recouvertes par le signifiant et manifestées grâce à son existence.<sup>114</sup>

En outre, si la signification prend forme à partir des perceptions, c'est parce que cette signification résulte de l'activité perceptive qui met en rapport un sujet sensible et un objet sensible. Et, le corps propre, siège des perceptions et des émotions, dynamise l'acte d'énonciation. En somme, pour qu'il y ait signification, il faut, de ce fait, considérer deux mondes possibles. Un monde dit "extéroceptif" qui fournit les éléments du plan de l'expression et un autre, dit "intéroceptif" qui, lui, forge le plan du contenu. La signification, au risque de nous répéter, suppose, par conséquent, la réunion du signifiant et du signifié ; mieux, la relation de perception entre les différents mondes susmentionnés. D'où l'émergence des plans de l'expression et du contenu qui nous conduit au décryptage ou encore à l'élucidation des notions de sens et de signification.

## 2. Sens et signification

Au-delà des réflexions indiquées *supra* qui tentent de définir le concept de signification suivant un contexte temporel, attardons-nous cette fois sur une exploration des pistes théoriques qui abordent ledit concept dans son rapport au sens. En fait, dans les

---

<sup>113</sup> Jacques FONTANILLE, *op.cit.*, p. 29.

<sup>114</sup> François RASTIER, *Sémantique structurale, Recherche de méthode*, Paris, Puf, 1986, p. 10.

pratiques signifiantes des productions littéraires, les concepts de sens et de signification apparaissent comme deux phénomènes incontournables. Le sens, de façon générale, traduit une relation de stabilité établie entre le signifiant et le signifié. Ce qui, d'ores et déjà, stipule une idée de différence vis-à-vis de la signification parce que celle-ci se meut dans une variabilité au niveau de sa structure. Mais, pour mieux mettre en lumière cette tendance oppositive qui dissocie ces deux concepts – sens et signification –, recourons, par ailleurs à quelques points de vue sémiotique et linguistique ; lesquels pourront alors nous éclairer sur la dichotomie sus-évoquée.

En effet, les notions de sens et de signification, d'un théoricien à un autre, ne recouvrent toujours pas les mêmes acceptions. Chez Véronique Schott-Bourget, le sens et la signification sont tous deux porteurs de "sens". Cependant, ils s'opposent à travers des catégories particulières d'interprétations. En d'autres termes, le sens, dépendant de la phrase, dit une fois ce que la signification, relevant de l'énoncé, examine à travers plusieurs réalisations sémantiques :

Entre la phrase et l'énoncé [...], il existe des différences sémantiques, voire des contradictions [...]. On parlera du sens de la phrase et de la signification d'un énoncé [...]. Le sens d'une phrase est indépendant de la situation dans laquelle elle est prononcée. Il est donc prévisible en langue.<sup>115</sup>

La signification est, donc, imprévisible car elle invite l'analyste à la décrypter selon un certain contexte (circonstances, moment, lieu, ...) et dans un certain co-texte (entourage linguistique). Par ailleurs, le sens et la signification peuvent être aussi compris comme des phénomènes linguistiques que Schott-Bourget qualifie de "paraphrase sémantique" et de "paraphrase paradigmatic". Respectivement, la première se manifeste lorsque « la phrase [a] le même sens qu'elle » ; quant à la seconde, elle émerge si « l'énoncé [a] la même signification que lui.<sup>116</sup> » Ce qui, inéluctablement, nous amène à comprendre le sens et la signification comme appartenant au domaine de l'explicite ou de l'implicite. En d'autres termes, il s'agit de percevoir ce qui est réellement formulé et ce qui est virtuellement contenu dans un discours.

---

<sup>115</sup> Véronique SCHOTT-BOURGET, *Approches de la linguistique*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 58.

<sup>116</sup> *Idem*, pp. 60-61.

Jacques Fontanille, quant à lui, examine la notion de sens en suivant deux pistes de réflexion. Dans un premier temps, il l'apparente à une "direction" qui, elle-même, signifie "quelque chose" vers laquelle se dirige progressivement un objet ou une situation. Pour alors élucider cette question, Fontanille admet que :

Le sens est d'abord une *direction* : dire qu'un objet ou une situation ont un sens, en effet, c'est dire qu'ils *tendent vers quelque chose*. Cette "tension vers" et cette "direction" ont souvent été interceptées, à tort, comme celle de la référence [...]. Le sens désigne donc un effet de *direction* et de tension, plus ou moins connaissable, produit par un objet, une pratique ou une situation quelconque.<sup>117</sup>

Le sens, selon l'entendement de Fontanille, se reconnaît par la présence des objets et des situations quelconques. Aussi, en plus de n'entretenir aucun lien avec la réalité, le sens est, cette fois, perçu à travers la structure qui détermine le texte ou le discours. De plus, le sens émerge à partir d'un point de vue de la réception et exige, par conséquent, une autonomie textuelle.

Dans un second temps, Fontanille rapproche le "sens" à une "matière" de nature différente que les sémioticiens abordent en ces termes :

Le sens, c'est finalement la matière informe dont s'occupe la sémiotique, qu'elle s'efforce d'organiser et de rendre intelligible. Cette matière peut être de nature physique, psychologique, sociale ou culturelle. Mais cette matière n'est ni inerte ni seulement soumise aux lois des mondes physique, psychologique ou social, puisqu'elle est traversée de tensions et de directions, qui constituent autant d'appels à la signification.<sup>118</sup>

Cette compréhension du sens nous dirige vers la saisie d'une signification qui, elle, se construit. Autrement dit, la signification s'apparente à une sorte d'"articulation" que l'on doit saisir. Elle ne peut être reconnue que dans le discours – réunion ou association des plans de l'expression et du contenu – :

La signification est le produit organisé par l'analyse, par exemple, le contenu de sens affecté à une expression, une fois que cette expression a été isolée (par segmentation) et qu'on a vérifié que ce contenu lui est spécifiquement attaché (par commutation). La signification est donc liée à une unité, quelle que soit la taille de cette unité – l'unité optimale pour nous, rappelons-le, est le discours –, et repose sur la relation entre un élément de l'expression et un élément du contenu.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Jacques FONTANILLE, *op.cit.*, p. 21.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

En somme, lorsqu'une unité de sens est vérifiée et reconnue dans sa spécificité, alors, se forme la signification. Par conséquent, le sens et la signification apparaissent comme des concepts diamétralement opposés et, « tout comme la notion de "direction" est indissociable au sens, cette d'articulation est, par définition, liée à la signification.<sup>120</sup>»

La vision de Louis Hébert relative au sens et à la signification se présente à un degré autre. En effet, pour ce dernier, le sens apparaît comme un ensemble de sèmes qui s'actualisent en contexte. Les sèmes sont des unités minimales de signification. Ils sont susceptibles de réalisation indépendante et, en conséquence, réalisée à l'intérieur d'une configuration sémantique. Autrement dit, les sèmes sont des décompositions en des traits sémantiques, des différents signifiés d'un signe. Dans un tel univers de définition, la signification ne peut être qu'un ensemble de sèmes employés hors contexte : « L'ensemble des sèmes actualisés en contexte qu'ils soient inhérents ou afférents, définit le sens de cette unité. La signification est l'ensemble des sèmes (inhérents) d'une unité définie hors contexte.<sup>121</sup> »

Le phénomène de contexte est, donc, un facteur essentiel, incontournable dans la distinction établie entre le sens et la signification selon Louis Hébert. Ce qui, en somme, conduit au fait que la lecture, si elle est le produit de l'interprétation, permet, à cet effet, de déterminer le sens d'une suite linguistique.

Les concepts de sens et de signification sont, chez Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès<sup>122</sup>, des phénomènes qui impliquent aussi la question de procès. Le procès est, en effet, ce mécanisme de production de sens ou encore ce processus sémantique perçu à travers un ensemble d'opérations successives. Alors, dans l'entendement des deux théoriciens susmentionnés, la signification est une forme de procès. Quant au sens, il se découvre dans un contexte d'antériorité par rapport à la signification. En des termes plus explicites, le sens survient avant la perception de la signification ou même, la signification est postérieure au sens. Bref, le sens est antérieur à la production de la signification. Par ailleurs, ce fonctionnement de la signification auquel se consacrent les réflexions de Greimas et de Courtès renvoient à l'émergence de la sémiotique. Ce qui, par conséquent, oriente nos analyses vers la conception du sens et de la signification selon Michaël Riffaterre, notamment au niveau du discours poétique.

---

<sup>120</sup> Jacques FONTANILLE, *op.cit.*, p. 22.

<sup>121</sup> Louis HÉBERT, *op.cit.*, 2009, p. 178.

<sup>122</sup> Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTÉS, *op.cit.*

Pour Riffaterre, ces deux notions font, respectivement, référence à deux sortes de lectures qui lèvent l'équivoque sur l'ambiguïté des textes poétiques : une lecture heuristique et une lecture herméneutique. Ces ensemble, forment le concept de signifiante ; ce « tout sémantique unifié.<sup>123</sup> » En effet, le discours poétique est, généralement, caractérisé par un hermétisme qui le rend difficile d'accès, d'une part, et quasiment impossible à décrypter en suivant une interprétation littérale immédiate, d'autre part. Ainsi, pour pénétrer la quintessence heuristique et herméneutique dudit discours, le procès ou la praxis de la transformation impose à l'analyste des stratégies de décryptage qui le conduisent à une cohérence et à une unité sémantique. C'est bien cette stratégie qui, manifestement, fonde la signifiante en respectant des principes, des normes que Riffaterre résume en ces termes : « Si nous voulons comprendre la sémiotique de la poésie, il convient de distinguer soigneusement *deux niveaux (ou phases) de la lecture*, puisque, avant d'arriver à la signifiante, la lecture doit passer par la mimésis.<sup>124</sup> »

Riffaterre, en fait, en l'instar de Louis Hébert, suppose que la lecture est un facteur déterminant dans le processus de sémantisation des textes poétiques. C'est pourquoi, il propose, avant d'aboutir à la signifiante, les deux lectures que nous mentionnions plus haut. Par ricochet, la première lecture s'assimile au sens et la seconde, à la signification que nous considérons, ici, comme une connotation. La lecture heuristique, par ailleurs, s'inscrit dans un contexte mimétique que Riffaterre nomme lecture au premier degré. En ce sens, cette lecture permet de saisir la linéarité progressive des informations présentes sur la chaîne discursive. Autrement dit, c'est une lecture linéaire où les signifiants entretiennent une relation de similitude avec les signifiés. Dans le cas d'espèce :

on juge des mots en fonction des choses, du texte par comparaison à la réalité [...] selon l'axe vertical qui définit les relations entre le signe et le représenté, l'axe qui joint le signifiant au signifié et au référent. Cet axe vertical étant celui de la signification normale.<sup>125</sup>

En outre, la première lecture permet une saisie du sens et, par conséquent, présuppose que le déploiement syntagmatique du poème a, alors, un caractère fondé sur la référentialité. Mais également, au cours de cette phase où le sens est perçu selon la grammaire du texte – règle établie par la communication courante –, l'analyste, grâce à sa

<sup>123</sup> Michaël RIFFATERRE, *op.cit.*, p. 13.

<sup>124</sup> *Idem.*, pp. 15-16.

<sup>125</sup> *Idem.*, p. 29.



compétence linguistique, décèle des incompatibilités violant le code normal de la langue. Ainsi, ces incompatibilités, appelées aussi agrammaticalités, obligent l'analyste à reconstruire le sens auparavant observé par le biais de sa compétence littéraire. Alors, dans ce travail d'harmonisation de la signification, « la compétence linguistique [...] permet de percevoir les agrammaticalités [et] la compétence littéraire [...], de réagir de manière adéquate [...] conformément au modèle hypogrammatique.<sup>126</sup>»

À ce stade, l'on entame la réflexion sur la lecture herméneutique, ce langage poétique perçu de biais. En effet, la lecture herméneutique ou la lecture au second degré apparaît comme un passage de la mimésis à la sémiotique, de la référentialité à l'illusion référentielle, du sens à la signification. Ici, la perception sémantique du texte est modifiée à cause des différents écueils qui surgissent à l'aide des compétences sus-indiquées :

Tout au long de sa lecture, il [l'analyste] réexamine et révisé, par comparaison avec ce qui précède. En fait, il pratique un décodage structural : sa lecture du texte l'amène à reconnaître, à force de comparer, ou simplement parce qu'il a maintenant les moyens de les assembler, que des éléments du discours successifs et distinctifs, d'abord notés comme de simples agrammaticalités sont en fait équivalents puisqu'ils apparaissent comme les variants de la même matrice structurale.<sup>127</sup>

Durant cette deuxième lecture, l'analyste s'aperçoit que les agrammaticalités rencontrées lors de la lecture heuristique sont, effectivement, une variation de la matrice. En d'autres termes, les images repérées dans la dyade initiale se rapportent à la structure matricielle. Dans la présente étape, cet effet de style contradictoire à la norme grammaticale conduit à repousser le sens du texte vers un autre absent ; d'où l'illusion référentielle. Ce qui, en somme, donne lieu à la signification, voire à la signification. En outre, ce phénomène s'assimile à une rétroactivité ou à une rétrolecture qui vise à apporter une action correctrice au processus de sémantisation. Le discours poétique, au risque de nous répéter, semble, du point de la mimésis, faire référence au sens ; et du point de vue de la signification, à la sémiotique puisque, là, s'opère une conversion vers une réalité implicitement perçue. Riffaterre, pour rendre plus compréhensible sa pensée, dit alors que « du point de vue du sens, le texte est une succession linéaire d'unités d'information ; du point de vue de la signification, le texte est un tout sémantique unifié.<sup>128</sup>» Il est donc

---

<sup>126</sup> Michaël RIFFATERRE, *op.cit.*, p. 16.

<sup>127</sup> *Idem.*, p. 17.

<sup>128</sup> Michaël RIFFATERRE, *op.cit.*, p. 13.

intéressant de retenir que la signification riffaterrienne est conçue comme une sémantique du continu qui repose sur la prise en compte de deux formes de lecture.

De tout ce qui précède, il est souhaitable de retenir que la signification, d'un théoricien à un autre, s'assimile à un concept dynamique et polyphonique. Par conséquent, à travers l'ensemble des réflexions qui la déterminent, elle apparaît comme un véritable appareil translinguistique guidant la cohérence et l'unité sémantique du discours poétique.

### **3. La signification dans son rapport avec la perception et l'imaginaire errant producteurs de rythmes**

Les différents travaux, antérieurs au présent point, ont permis de réaliser que la signification prend forme à partir d'une terminologie opérationnelle qui se résume selon deux principales interprétations. Ainsi, en ce qui nous concerne, l'émergence de la signification déterminée par un rythme, lequel est conditionné par la perception et l'imaginaire errant, apparaît comme une entreprise herméneutique qui se déploie suivant deux réalisations sémantiques. En effet, la prise en compte de la perception et de l'imaginaire errant comme fondements rythmiques

induit un élargissement de la portée des structures linguistiques qui ne se limite plus alors à l'exposition d'une approche intelligible du monde mis en discours mais autorise l'irruption de l'affectivité dans le domaine du sens et dans l'appréciation de l'œuvre littéraire.<sup>129</sup>

La signification, ici, apparaît comme l'herméneutique d'une pratique rythmique particulière qui implique, chez l'analyste, une réception située entre deux directions : l'une, vers la perception d'une signification "intelligible" et l'autre, vers la saisie d'une signification de l'ordre du sensible. À cet effet, la perception, tout comme l'imaginaire errant générateur de rythmes, s'apparentent à des langages qui signifient grâce à l'organisation des éléments linguistiques perçus sur la chaîne discursive. Autrement dit, c'est à partir de la perception des images poétiques en mouvement, pris comme producteurs de rythmes, qu'émergent des significations. Ainsi, la signification du rythme dans le discours poétique de Tanella Boni ne peut se réaliser qu'au moyen de points de vue

---

<sup>129</sup> Pascal Éblin FOBAH, *op.cit.*, p. 309.

que dénotent et connotent les structures linguistiques qu'il revient à l'analyste de décrypter.

Par conséquent, la signification mise en relation avec la réunion d'éléments opérationnels qui génèrent la productivité rythmique relève alors d'un ensemble signifiant. Lequel ensemble impose, donc, un caractère opératoire à l'analyste et se conforme à une expérience herméneutique au sein de laquelle l'intensité – le sensible ou le plan du contenu – et l'extensité – le plan de l'expression ou l'intelligible, les états de choses – se joignent l'un l'autre. En somme, nous pouvons conclure que la signification, dans notre étude, est relationnelle dans la mesure où les éléments discursifs du plan de l'expression permettent un déploiement sémantique des éléments du plan du contenu. La signification du discours poétique de Tanella Boni s'établit, ainsi par le biais d'une double interprétation que Louis Hébert perçoit comme des interprétations intrinsèque et extrinsèque.

## **II. Perception, imaginaire errant et rythme : des voies pour une signification manifestée**

Il s'agit, ici, de procéder à une analyse de la signification et de sa manifestation proprement dite à travers le discours poétique de Tanella Boni. En effet, comme nous le constatons dans les réflexions antérieures, la signification, phénomène matérialisée par les dynamiques des facteurs spécifiques producteurs de rythmes, découle de deux perceptions ou interprétations : l'une, au niveau du plan de l'expression et l'autre, au niveau du plan du contenu. Ainsi, chez Louis Hébert, ces deux types de plans, nous l'annonçons à la fin de l'analyse précédente, s'établissent comme les fondements d'une signification du rythme. Dans le cas d'espèce, ils se déploient sous l'apparence de deux formes interprétatives : l'une, intrinsèque et l'autre, extrinsèque. Il s'avère, par ailleurs, que dans cette démarche exploratoire à deux versants, la signification se présente comme :

une opération stipulant le sens d'une suite linguistique. Une lecture est son produit. [Ainsi], l'interprétation intrinsèque met en évidence les sèmes présents dans une suite linguistique et donne soit une lecture descriptive, soit une lecture réductive méthodologique (c'est-à-dire limitée consciemment). [Quant à] l'interprétation extrinsèque, [elle] ajoute, consciemment ou non, des sèmes (lecture productive) ou en néglige erronément (lecture réductive).<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> Louis HÉBERT, *op.cit.*, 2009, pp. 178-179.

En partant de cette assertion qui permet de saisir la quintessence sémantique des orientations interprétatives selon Louis Hébert, les significations du rythme issues de la perception des mouvances imageantes, s'élaborent selon deux critères de lectures. Par conséquent, ces deux lectures distinctes, nous les décryptons à travers la convocation d'un même fragment de texte poétique qui, alors, sera décrypté au gré d'illustrations sémantiques intrinsèque et extrinsèque reposant sur une pratique rythmique des dynamiques lexicales.

### **1. Perception et interprétation intrinsèque d'une rythmique engendrée par des mouvements d'images**

Dans le présent extrait de texte poétique, il convient de procéder à une analyse rythmique dont la signification se fonde sur une saisie interprétative intrinsèque. Autrement dit, il est question de dégager, à partir de la matrice, un ensemble de faits langagiers dynamiques qui font sens par le biais d'un univers discursif relevant de l'intelligible :

Les yeux ouverts  
aux confins de la précarité du temps  
sur le sol des souffrances  
sur le trottoir des affamés  
et le bitume des rues misère  
maintenant sauvé des eaux de la ville  
tu souriais à tout  
quand déroulait la parole  
les syllabes du monde (2011, p. 65.)

L'analyse interprétative intrinsèque s'appuie, ici, sur un mouvement de figures linguistiques hétérogènes dont l'organisation, à travers le parcours discursif, met en relief un énoncé poétique déprécié. En effet, dans ce passage, la matrice sur laquelle se focalise notre attention construit un univers référentiel dominé par des facteurs sociaux dysphoriques. Il s'agit du signifié "décrépitude sociale". La majeure partie des vers dudit passage affiche des sèmes qui réalisent la réalité véhiculée par cette matrice. Dans le cas d'espèce, les vers 2, 3, 4 et 5 renferment, en leur sein, cette représentation drastique qui induit ladite matrice. Ainsi, le locuteur-scripteur, à l'aide du vers 1 – "les yeux ouverts" –, présente à travers une vision panoramique l'ampleur de cet état. Alors, les sèmes /sol/, /trottoir/ et /bitume/, dans un élan de gradation, se perçoivent comme des éléments

phrastiques indiquant une métamorphose sociale dysphorique. En d'autres mots, ils figurent dans cet énoncé poétique comme des changements ou des mutations de la société, d'où émergent une cohorte de calamités. De ce fait, d'une surface naturelle plane, l'on aboutit à la perception d'une surface industriellement transformée. Et, c'est bien cette avancée des états de choses qui provoquent un accroissement des problèmes initialement évoqués. Subséquemment, auprès des sèmes susmentionnés s'agglutinent d'autres sèmes qui, cette fois, dépeignent avec véhémence le contenu sémantique de la matrice. En outre, les sèmes /souffrances/, /affamés/ et /misère/, tous les trois, exposent cette "précarité" sociale ; facteur d'une décadence ou d'une régression progressive. Le locuteur-scripteur rend, alors, compte des limites d'un développement urbain dont la saisie de la portée, empreinte de tristesse, engendre une tragédie sociale. Par ailleurs, l'organisation rythmique de tous ces sèmes qui prennent en charge l'expression de la décrépitude, véhiculent une sensibilité dysphorique liée aux effets de l'état social sus-décrit. Un fait imageant explicite qui implique, alors, dans sa dynamique un regard dépité du locuteur-scripteur. En somme, en tenant compte d'une perception rythmique, linguistiquement opérée, cette interprétation intrinsèque résume un registre péjoratif que l'intelligibilité des sèmes afférents permet de voir. Cependant, que stipule la lecture au plan du contenu de ce même fragment de texte poétique et, surtout, que dissimule son interprétation extrinsèque.

## **2. Perception et interprétation extrinsèque d'un rythme produit par des mouvances imaginaires**

La présente interprétation du rythme relative au fragment de texte poétique sus-analysé se fonde sur une illusion référentielle d'où ressort une signification dite extrinsèque. À cet effet, la productivité rythmique que génère ladite signification se désolidarise de celle auparavant perçue pour ne signifier qu'une autre chose à laquelle le lecteur ne faisait pas allusion au niveau heuristique. Autrement dit, la présente tâche herméneutique qu'il convient de décrypter prend forme à partir d'une lecture opérée à un second degré de l'analyse et qui aboutit à la perception d'une compréhension dissimulée dans le parcours discursif. Ainsi, dans l'extrait de texte poétique en question, la donnée agrammaticale qui sert à l'examen de cette interprétation apparaît comme un outil analytique dont la réitération, la redondance à travers d'autres sèmes crée un mouvement, une dynamique d'images poétique. Ce qui, bien évidemment, procède à la saisie d'un

rythme qui signifie extrinsèquement dans le texte poétique interprété intrinsèquement auparavant :

Les yeux ouverts  
aux confins de la précarité du temps  
sur le sol des souffrances  
sur le trottoir des affamés  
et le bitume des rues misère  
maintenant sauvé des eaux de la ville  
tu souriais à tout  
quand déroulait la parole  
les syllabes du monde (2011, p. 65.)

Dans ce passage, il se dégage une matrice matérialisée par le signifié "décrépitude sociale". Certes, la première analyse rythmique a permis la saisie sémantique de cette matrice grâce à l'organisation, dans le parcours discursif, d'un ensemble d'éléments linguistiques hétérogènes. Mais, toutes les catégories discursives en mouvement au sein de la trame poétique, il y ressort la perception sémantique d'une autre réalité que nous allons élucider, toujours au moyen du rythme. Cependant, à travers un rythme métaphorique dont le décryptage dépend d'une dynamique d'image poétique qui subit une translation.

En effet, dans le dernier vers de l'extrait poétique, le syntagme nominal "les syllabes", dans "les syllabes du monde", apparaît comme un élément métaphorique ou un indice poétique créateur de translation de figure lexématique. Cet élément, d'une part, nous impose une signifiante ou un au-delà de la signification intrinsèque et, d'autre part, s'érige comme un signe producteur de rythme établi sur la base d'un mouvement ou d'un dynamisme de sèmes en étroite relation avec ce syntagme nominal susmentionné.

À l'évidence, "les syllabes", étymologiquement, se définissent, au niveau articulatoire, comme des unités phonétiques transcrites en une ou plusieurs lettres, mais prononcées d'une seule émission de voix. Outre cela, ce syntagme nominal apparaît aussi comme une parole prononcée. En contexte, nous la percevons, donc, comme une entité linguistique personnifiée dont le rapport, avec diverses autres constructions discursives de la trame, amène à imaginer l'union, la mobilisation, le rassemblement, voire le regroupement d'un ensemble d'êtres humains ou de personnes. En d'autres termes, le syntagme nominal "les syllabes" impose à l'analyste la projection imaginaire d'une union ou d'une cohésion sociale.

Par ailleurs, cette seconde dyade dans laquelle nous plonge l'interprétation extrinsèque nous détourne, cette fois, de la perception dysphorique dégagée par la matrice. En fait, en nous appuyant sur l'enchaînement descriptif des maux sociaux constatés dans la gradation des groupes linguistiques prépositionnels "de la précarité du temps", "sur le sol des souffrances", "sur le trottoir des affamés", "le bitume des rues misères", nous remarquons, ici, une dégradation, une déliquescence progressive de la dignité humaine. Un état de faits ou de situations qui ne devrait, pourtant, pas laisser sans voix, sans compassion la communauté internationale ou les organismes internationaux dont le solennel serment est de venir en aide, partout dans le monde, aux personnes en détresse.

Par conséquent, la position occupée, dans la strophe, par le syntagme nominal "les syllabes", n'est pas fortuite. Elle – la position – nous amène à le percevoir comme une chute qui sonne comme une interpellation. Aussi, l'adverbe "maintenant" suppose, de la part du locuteur-scripteur, une éventuelle détermination à dénoncer désormais cette décadence populaire vécue par ces déclassés sociaux. C'est pourquoi, avec véhémence, il dépeint, "les yeux" grands "ouverts", ce tableau social dysphorique. Mieux, il invite les catégories humanitaires internationales, unies comme un seul homme, à porter assistance à ces personnes, "aux confins" de l'impossible. Ainsi, les groupes prépositionnels, adverbiaux et nominaux précédés de verbes conjugués – "sauvé des eaux", "souriais à tout", "déroulait la parole" – connotent toute la quintessence du projet nourri par le locuteur scripteur. Il proscrit cette dysphorie humaine et exhorte le monde à une solidarité, à une unité, à une cohésion sociale, à une action humanitaire emblématique qui puisse redonner une joie de vivre à toutes ces personnes qui ploient sous le joug du déclin.

En somme, il apparaît que la signification de cet extrait de texte poétique se déploie selon deux dyades ou pôles. La manifestation rythmique subit alors deux orientations qui nous dirigent vers la perception de deux mondes thymiques. Ce qui, par conséquent, nous pousse à considérer la perception et l'imaginaire errant, producteurs de rythmes, comme des facteurs dynamiques dont les possibles réalisations entraînent une kyrielle de significations.

### III. Pour un dépassement du fonctionnement rythmique : une vision sémiotique de la signification

Au travers de toutes les réflexions que nous avons modélisées plus haut pour construire la signification du discours poétique de Tanella Boni, nous remarquons que ladite signification est liée à un raisonnement rythmique bâti autour des dynamiques perceptives et imageantes. Par ailleurs, cette signification, dans son rapport avec cette typologie rythmique s'est essentiellement fondée sur des approches méthodologiques inspirées des théories poétiques d'Henri Meschonnic et de Daniel Delas ; en l'occurrence, les marquages prosodiques et les symbolismes phonétiques. Ce qui, dans un cadre d'interprétation générale du rythme, même si celui-ci est produit, ici, par des facteurs spécifiques, permet de présenter une activité rythmique qui n'échappe pas à ses principes les plus répandues dans le champ herméneutique poétique. Cependant, auprès de cette visée purement poétique, nous envisageons procéder à des analyses sur un rythme généré par des images poétiques mouvantes, certes ; mais qui, dans une perspective différente de la précédente, s'appuient sur des conceptions sémiotiques afin de faire émerger la signification. C'est pourquoi parler d'une vision sémiotique de la signification nous entraîne, alors, sur les voies d'un au-delà théorique et méthodologique concernant le fonctionnement du rythme. D'où, la question de dépassement qui motive ce dernier volet de la première partie de notre thèse.

Pour statuer, en effet, sur une approche du rythme qui vise son dépassement, à la fois, théorique et méthodologique, nous estimons que la perspective définitionnelle du rythme d'Henri Meschonnic peut être une piste à explorer. Cela, dans la mesure où, d'un côté, elle s'inscrit dans un antagonisme contre le schéma métrique et, d'un autre côté, elle apparaît comme « une organisation de la parole par un sujet [...] du même et du différent.<sup>131</sup> » En fait, dans le cadre d'une étude qui ambitionne aborder la question du rythme selon des orientations conceptuelles plus élargies, l'approche cinétique que nous propose Meschonnic présente, ainsi, l'avantage d'étendre le champ de notre réflexion à plusieurs propriétés de l'organisation du discours poétique par le locuteur-scripteur. Par conséquent, nous procédons à un autre aspect de la réflexion sur le rythme et l'imaginaire errant. Ce qui invite à rendre compte d'un repositionnement analytique des facteurs qui procèdent à son élaboration dans le cadre de cette étude.

---

<sup>131</sup> Gérard DESSONS et Henri Meschonnic, *op.cit.*, p. 28.



## **1. Le rythme : prolongement conceptuel et perspectives analytiques**

Le caractère productif de la théorie de Meschonnic met en évidence un certain nombre d'orientations méthodologiques, notamment une pensée revisitée du rythme qui s'insère dans une vision intégrative. En effet, à examiner les considérations théoriques sur lesquelles repose la pensée du théoricien français, l'on se rend compte qu'il propose une nouvelle poétique du rythme. En d'autres termes, Meschonnic, dans sa définition renouvelée, procède du rythme comme un noyau fédérateur de tous les niveaux d'analyse du discours poétique. Alors, en suivant le flux de son acception, laquelle admet que le rythme est bien « l'organisation de ce qui est mouvant<sup>132</sup> », il s'avère, donc, que cette organisation ne se limite pas exclusivement à un agencement de facteurs prosodiques, phonétiques ou des groupes syntaxiques. Au contraire, elle s'étend à toutes les composantes langagières qui permettent de dynamiser le discours poétique. Ainsi, pour préciser un prolongement interprétatif ou même envisager une manifestation de la signification empreinte de modèles conceptuelles novateurs, il convient de recourir à une analyse rythmique qui tient compte des variations ou des mouvements discursifs. Dans le cas d'espèce, il s'agit de percevoir les mouvements scripturaires sous l'angle des théories sémiotiques ; lesquelles se présentent comme des images poétiques qui subissent l'errance de l'imaginaire du locuteur-scripteur pour manifester l'émergence d'un rythme. Par ailleurs, le principe générateur du rythme sur lequel nous focalisons notre attention s'apparente, donc, à un principe sémiotique. Il repose sur un déploiement de systèmes d'images poétiques que l'on doit organiser selon des orientations méthodologiques tirés d'analyses sémiotiques. Dans une telle perspective, les conditions d'élaboration rythmique dans notre étude subissent des modifications qui transforment, dorénavant, la saisie des concepts de perception et d'imaginaire errant.

## **2. Le repositionnement de la perception et de l'imaginaire errant dans l'analyse du rythme**

La dynamique interprétative dans laquelle nous espérons poursuivre nos analyses sur le rythme nous oblige à revisiter les différents concepts qui, ici, participent à son élaboration. Elle nous contraint, ce faisant, à embrasser de nouvelles conditions d'émergence des concepts de perception et d'imaginaire errant. Il est, alors, question de

---

<sup>132</sup> Henri MESCHONNIC, *La rime la vie*, Lagrasse, Ed. Verdier, 1989, p. 22.

procéder à leur repositionnement analytique dans un contexte où les stratégies de réalisation du rythme sont désormais conditionnées par des processus sémiotiques. Ces processus, en effet, apparaissent comme des signes exécutoires qui servent à catégoriser le rythme et, surtout, entretiennent d'étroites relations avec les phénomènes de perception et d'imaginaire errant.

La perception, nous le rappelons, a été abordé au cours du deuxième chapitre sous deux angles théoriques ; en l'occurrence, un angle phénoménologique et un angle sémiotique. Chez les tenants des deux acceptions, la perception, en général, suppose la saisie d'un point de vue dont les diverses instances de production convergent toujours vers une signification ou une connaissance de deux mondes pratiques.

L'imaginaire errant, lui, repose sur une dynamique d'images perçues dans l'univers textuel. En des termes différents, il s'assimile à un repérage d'images poétiques hétérogènes qu'il convient d'organiser afin de créer une image homogène porteuse de sens.

Par ailleurs, la productivité rythmique qui emporte, dans le présent cas, l'adhésion de l'analyste dépend entièrement de procédés sémiotiques. Ceux-ci apparaissent, ainsi, comme des facteurs interprétatifs qui construisent ou permettent la configuration des images poétiques ; lesquelles subissent, à travers les énoncés du locuteur-scripteur, un ensemble de déplacement de signes au sein de la trame poétique. Autrement dit, les méthodes sémiotiques, en intégrant le champ de l'imaginaire errant pour engendrer le rythme, se muent en des signes poétiques en dispersion. En outre, ces signes, dans une sorte d'action imaginaire opérée dans ce parcours discursif, se déplacent ou se transportent et concourent, à cet effet, à la productivité dudit parcours, en général, et du rythme, en particulier. Par conséquent, les différents mécanismes empruntés à la sémiotique se manifestent, alors, comme des signes frappés par une certaine ambivalence, une variabilité qui facilite la prise en compte d'une pratique rythmique. Dans cette aventure d'interprétation où l'objectif est de faire signifier le rythme au travers des mouvances imageantes sémiotiques, il est alors question de rechercher un

au-delà du texte poétique, [voire du rythme] dans lequel les signes dissipés, émiétés s'élancent vers une vie nouvelle dans le tourbillon d'un mouvement incessant qui revient à imaginer des mondes possibles ; une explosion du signe qui fleurit, se propage...<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Yagué VAHI (dir), *Le signe poétique en dispersion*, Saint-Denis, Publibook, 2016, p. 14.

Ainsi, le modèle sémiotique sur lequel se fonde cette configuration analytique du rythme s'élabore sur la base d'une « explosion du signe », sémiotiquement manifesté, que l'analyste doit saisir, organiser et décrypter. Dans cette perspective, le phénomène de perception n'est pas laissé pour compte puisque c'est par lui qu'advient le fait d'« imaginer des mondes possibles » ; voire des significations éventuelles. Cette perception dont l'imaginaire errant, notamment le signe sémiotique en dispersion, en devient l'instrument essentiel engendre, alors, le déploiement d'une proprioception ; c'est-à-dire une double vision du monde ou un point de vue dualiste qui fait intervenir la considération des mondes extéroceptif et intéroceptif.

Les spécificités d'un rythme établi sous les auspices des moyens d'analyse sémiotique relèvent, donc, d'un imaginaire errant et d'une perception qui sont, tous les deux, sémantiquement réinsérés suivant le cadre d'une vision sémiotique de la signification. Ce faisant, le rythme dont il est question présente, alors, des propriétés discursives caractérisées par les mouvances de signes qui se manifestent suivant plusieurs stratégies ou techniques de réalisation. En somme, l'approche immanente de la signification, sous l'angle de la sémiotique est, donc, propre à une productivité rythmique dont les investissements sémantiques se déploient de façon assez particulière.

### **3. Signifiante d'une rythmique fondée sur la perception et la dynamique des images : esquisse d'une analyse constituée de quelques principes sémiotiques**

Le but recherché, dans la présente analyse, est d'esquisser une approche rythmique dont la perception sémantique dépend du mouvement opéré, dans le parcours discursif, de procédés sémiotiques. Dans le cas d'espèce, il s'agit du décryptage de la mouvance du concept d'hypogramme. L'hypogramme qui peut être considéré, dans l'entendement du Franco-américain Michaël Riffaterre, comme un déjà-vu, un fait passé vécu par le locuteur-scripteur et qui apparaît de façon récurrente dans la trame poétique. Dans le fragment de texte poétique ci-dessous, l'hypogramme repéré adopte les traits d'une image poétique empreinte à d'incessants déplacements qui font émerger une productivité faisant sens selon les points de vue du corps, en l'occurrence, le locuteur-scripteur :

Comment imaginer le mot juste  
quand l'ordre assassine la vie naissante

quand la matraque écrase  
la dignité humaine

détruit la *dignité guidant le peuple*

sur le chemin menant de Scio à Guernica  
il y a le Rwanda nouveau monstre  
qui se multiplie à l'envi  
il y a la Côte d'Ivoire embrasée  
à mots armés (2011, p. 85.)

La matrice qui gouverne cet extrait de texte poétique est "la guerre" ; cette instabilité sociale qui porte gravement atteinte à la dignité humaine à plusieurs niveaux. Ici, les lexèmes "Scio", "Garnica", "Rwanda" et "Côte d'Ivoire" sont les facteurs linguistiques qui impliquent une sensation de déjà-vu. Ils créent, à partir de leur dynamique dans la trame poétique, des réseaux relationnels qui entraînent la génération d'un rythme que nous nommons rythme hypogrammatique. Et ce, du fait des déplacements ou des mouvements orchestrés par les différents signes, marqueurs des hypogrammes susmentionnés.

En effet, le parcours discursif, de façon spatio-temporelle, met en exergue des réalités auparavant vécues. Il s'agit, ici, des massacres humains effectués par des personnes sur leurs semblables, entre le XIX<sup>e</sup>, le XX<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle, respectivement dans l'évocation des lexèmes "Scio", "Garnica", "Rwanda" et "Côte d'Ivoire". Tous ces quatre espaces géographiques ont connu l'atrocité de la guerre, les carnages, des génocides, etc. qui ont énormément contribué à la dévalorisation humaine à une certaine période de notre histoire. Ainsi, en s'appuyant sur ces états de faits, l'ensemble de la trame mobilise des indices textuels qui s'associent aux hypogrammes et organisent cette cadence hypogrammatique génératrice de rythme. Alors, sur un point de vue extéroceptif, la présence des verbes tels que "assassine", "écrase", "détruit" apparaissent dans la trame comme un ensemble de valeurs qui connotent en leur sein une perception dysphorique et macabre du contexte d'énonciation hypogrammatique. Aussi, les syntagmes nominaux "la matraque" et les groupes nominaux adjectivés "nouveau monstre" et "mots armés" impliquent un ensemble des signes incitatifs ou des moyens mis à disposition pour dynamiser cette machine mortelle qui déstabilise affreusement les valeurs sociales. Le rythme hypogrammatique permet, donc, le déploiement de faits sociaux qui s'inscrivent dans une sombre période de l'existence humaine. La redondance, de ces faits, dans le

parcours discursif, présente alors une certaine répétition d'éléments à la fois linguistique, culturelle et historique qui totalisent la tension manifestée.

Cependant, au niveau intéroceptif, la voix du locuteur-scripteur, dans cette mouvance rythmique hypogrammatique, apparaît comme plaintive au vue de ces atrocités qui, durant bien des périodes passées et contemporaines, déciment toujours l'espèce humaine. En effet, l'anaphore ou l'isotopie actorielle présente dans les vers 2 et 3, à partir des adverbes de temps – "quand" –, deux fois répétés, et surtout l'indice interrogatif – "comment" – qui ponctue l'énoncé poétique, insistent ensemble sur cette question restée jusque lors sans réponse convaincante : qu'est-ce qui motivent de telles actions humaines ? Le locuteur-scripteur ne peut s'"imaginer" que l'homme, un être doté de raison, donc de discernement, puisse perpétrer de telles ignominies. C'est, donc, pourquoi, à travers des typologies de groupes de lexèmes qu'il insère dans la trame, il appelle au respect de la "vie naissante", au respect de "la dignité humaine". En outre, le locuteur-scripteur déclame l'universalité de la dignité qui impose à tout homme le respect d'autrui. Le marquage typographique – l'italique – perçu dans le vers la "*dignité guidant le peuple*" en est la justification.

En somme, l'on remarque que la redondance de faits sociaux dans la trame poétique susmentionnée dégage des indices hypogrammatiques dont le mouvement ou la dynamique dirige efficacement le déploiement de matrice suggérée. Le rythme hypogrammatique s'apparente, alors, à une itérativité de faits historiques réactualisés dans un parcours discursif et impose une organisation sémantique suivant des éléments textuels afférents.

Pour finir, l'on estime que dans la première partie de cette thèse, l'analyste s'évertue à faire la lumière sur les concepts clés que renferme notre sujet. Le rythme, l'imaginaire errant, la perception et la signification ont, alors, bénéficié d'explications théoriques et d'exercices pratiques. Ce qui a, donc, permis de nourrir des réflexions poussées sur le rythme, cet outil d'analyse du discours poétique dominé, ici, par plusieurs principes spécifiques. En outre, la prise en compte de ces différents principes sur lesquels repose la dynamique rythmique induit, alors, un élargissement de sa portée analytique et ne la limite plus à une approche essentiellement fondée sur des données poétiques. Par conséquent, c'est en tenant compte de ces autres domaines de recherche qui conduisent à analyser le champ rythmique que l'on entame la deuxième partie de cette thèse.

**DEUXIÈME PARTIE :**

**L'ORGANISATION DE LA SIGNIFIANCE DU  
RYTHME ET DE L'IMAGINAIRE ERRANT  
PAR LES DISPOSITIFS SÉMIOTIQUES**

Les réflexions menées dans la précédente partie de cette étude ont permis, dans une certaine mesure, d'établir des balises théoriques autour des notions de rythme, d'imaginaire errant, puis de perception et significations. Il faut brièvement le rappeler, la première notion – le rythme – se perçoit sous les traits d'une organisation de discours caractérisée par le retour, plus ou moins réguliers, d'éléments identiques ou pas. La seconde – l'imaginaire errant – s'assimile à un incessant mouvement d'images poétiques dont la dynamique génère du rythme. Quant à la dernière – la perception et significations – , l'on l'envisage comme une activité perceptive, certes, mais surtout comme un procès de signification qui met en exergue une interaction sémantique produite au niveau des plans de l'expression et du contenu ou des mondes extéroceptif et intéroceptif. Par ailleurs, il a été aussi question de procéder à une corrélation des différentes notions sus-évoquées. Les enjeux de ces combinaisons conceptuelles ont participé à l'élaboration d'un repositionnement analytique du rythme à travers un contexte interprétatif où les stratégies de sa réalisation se déterminent suivant bien d'autres perspectives. Ce faisant, désormais inséparables dans leur dialectique, l'interaction entre ces notions nous entraîne à repenser la logique des pratiques signifiantes du rythme dans la deuxième partie de cette réflexion.

Par conséquent, la productivité du rythme qui focalise l'attention, ici, se fonde sur des organisations du mouvement d'images poétiques ; lesquelles organisations dépendent, dans le cas d'espèce, de composantes discursives dont la constitution se réalise au moyen des procédés sémiotiques. Ainsi, pour atteindre ces objectifs, trois propriétés sémiotiques emportent notre adhésion : celles du Franco-américain Michaël Riffaterre, du Français Jacques Fontanille et du Canadien Louis Hébert. L'efficience de ces approches va s'effectuer suivant trois chapitres qui, d'ailleurs, tiennent compte des trois champs théoriques dans lesquels se range la présente partie. Le chapitre premier que l'on intitule "Variabilités matricielles et signifiante des configurations rythmiques par les méthodes sémiotiques de Michaël Riffaterre" explore les phénomènes d'obliques sémantiques, de conversions et d'interprétants lexématiques comme producteurs de rythmes. Le second chapitre, quant à lui, examine les outils sémiotiques de Fontanille, en l'occurrence les questions d'analyse interstitielle, d'intertexte et de passion dans la génération du rythme ; il a pour titre "De la signifiante des configurations rythmiques par les concepts sémiotiques de Jacques Fontanille". Le dernier chapitre, "De la productivité du rythme par les procédés

sémiotiques de Louis Hébert", procède à une pratique signifiante du rythme portée sur les travaux du sémioticien susmentionné, notamment les rythmes thymiques, les graphes sémantiques et les approches relevant du figuratif, du thématique et de l'axiologie.



## **Chapitre I : Variabilités matricielles et signifiante des configurations rythmiques par les méthodes sémiotiques de Michaël Riffaterre**

Ce chapitre propose une application de la démarche sémiotique de Michaël Riffaterre à une productivité rythmique dont la pertinence dépend de l'organisation d'images poétiques hétérogènes. Ici, les éléments théoriques qui modélisent cette démarche, en tant que producteurs de rythmes, s'assimilent à des signes. Ceux-ci – signes – s'enchevêtrent sur la chaîne discursive et concourent à la mise en place d'une signifiante qu'il revient à l'analyste d'élucider. Ce faisant, les mécanismes riffaterriens sur lesquels l'on s'appuie pour décrypter ladite signifiante s'articulent autour des obliquités sémantiques ou agrammaticalités, de la conversion et des interprétants lexématiques. La réflexion sur le premier point – les obliquités sémantiques – se focalise sur ses trois constituants essentiels que sont le déplacement, la distorsion et la création de sens. Le second point, c'est-à-dire la conversion comme principe producteur de rythmes, met l'accent sur la conversion des systèmes descriptifs, la conversion comme signe textuel et la conversion combinée avec l'expansion. Quant au dernier point – les interprétants lexématiques –, son fonctionnement dans l'analyse du rythme s'effectue au moyen des jeux de mots intertextuels, du signe double générateur de texte et du signe double générateur d'hypogramme.

### **I. Noyaux sémantiques et variations agrammaticales générateurs de rythmes**

La réflexion sur le rythme dans cette étude, pour rappel, se distingue par des agencements d'éléments textuels qui, disséminés sur la chaîne discursive, se rapportent toujours à un invariant. Cet invariant, en effet, s'identifie à un noyau sémantique que la structuration d'éléments agrammaticaux, en perpétuels mouvements, permet de mettre en exergue. La signifiante du rythme, dans le cas échéant, est donc produite par des

marqueurs agrammaticaux que l'analyste tente d'organiser en un jeu complexe de variation autour d'un mot-thème qui en est le noyau.

### 1. Le rythme et les agrammaticalités par déplacement

L'agrammaticalité par déplacement, selon Michaël Riffaterre, se manifeste dans l'espace textuel « quand le signe glisse d'un sens à l'autre et que le mot en « vaut » un autre, comme cela se produit dans la métaphore et la métonymie.<sup>134</sup> » Le déplacement est, donc, un mode opératoire identifié à une commutation par laquelle le signe poétique opère une translation, un transfert de sens. Le rythme, dans le cas d'espèce, se caractérise par cet effet de commutation du "signe" qui, sur la chaîne discursive, génère une ambivalence sémantique à organiser. Pour ce faire, la réalisation de cette approche rythmique s'appuie sur la translation des figures lexématiques – la métaphore – et la translation déviante des figures lexématiques – la métonymie –. Ici, la seconde catégorie énumérée emporte notre adhésion. Celle-ci se présente comme une substitution dont le caractère déviant bifurque ou contourne des sèmes pour créer une nouvelle entité qui présente une autre entité. Dans le poème ci-dessous, l'orientation matricielle donne à voir un lexème majeur – une partie au tout – dominé par deux tendances sémantiques, notamment une partie significative visée et une partie significative déviante :

Gorée le peuple des oiseaux  
aux ailes multicolores  
à l'aurore du soleil te salue

j'aime l'île  
Afrique (s) en miniature  
sur la carte de la traversée  
[...]

ici l'orient et l'occident sont jetés à la mer  
et les points cardinaux portent à bout de bras  
stigmates et ruelles du voyage (2004, pp. 10-11.)

Dans cet extrait, le sujet de la perception est un "je" – déictique personnel de la première personne – que l'on assimile au sujet-poète. L'imaginaire de ce dernier investit deux réalités distinctes en rapport avec un unique substantif, en l'occurrence, "Gorée". Celui-ci apparaît, alors, comme un élément textuel dont la présence engendre une

---

<sup>134</sup> Michaël RIFFATERRE, *op.cit.*, p. 12.

translation déviante des figures lexématiques. Ainsi, le mouvement discursif que dégage cette translation instaure une activité rythmique dont la signification met en exergue deux univers perceptifs ou deux clivages matriciels.

En effet, "Gorée", dans la référentialité, se rapporte à un espace géographique connu, une "île" historique située en Afrique, notamment au Sénégal. Le sujet de la perception, dans un premier temps, évoque les qualités naturelles liées à ladite "île" ; d'où la perception d'une matrice méliorative qui la définit comme "un espace fascinant". "Gorée", de prime abord, désigne alors un lieu captivant qui séduit, attire comme l'atteste la présence d'un lexique subjuguant l'imaginaire de l'analyste. Autrement dit, la matrice susmentionnée est valorisée par une catégorie sémantique qualitative que l'accumulation de facteurs linguistiques tels le syntagme nominal, "le peuple des oiseaux", les syntagmes prépositionnels, "aux arbres multicolores" et "à l'aurore du soleil" mettent en relief. Respectivement, ces trois syntagmes orientent le flux d'attention vers une faune, une flore et un paysage qui, ensemble décrivent un univers social paradisiaque, voire euphorique. À ce niveau, l'on a l'impression que le substantif "Gorée" bénéficie d'une valeur de passivation du fait de son espace naturelle qui ne subit aucune détérioration, aucune altération de la part des êtres humains. En d'autres termes, par la matrice qui motive cette organisation discursive, découle une visée traduite par la "cohésion sociale" ; laquelle visée assimile "Gorée" à une "île" où ne prédomine que le respect des bonnes mœurs. Aussi, la convocation du verbe "salue", postposé au pronom personnel complément "te" qui, lui, représente "le peuple", suggère une marque de révérence à "l'île de Gorée". De plus, le sujet de la perception amplifie cette visée par l'exclamation "j'aime l'île" ; expression de son profond attachement à ce cadre enchantant qu'est "Gorée".

Et pourtant, lorsque l'on considère le substantif "Gorée" comme un hypogramme, il s'avère que celui-ci sort de son univers sémantique initial pour se référer à un fait historique dégradant, notamment l'esclavage ou la traite négrière. Lequel fait, dans le cas d'espèce, se perçoit comme un hypogramme matriciel, un déjà-vu. En effet, cet hypogramme matriciel s'identifie à une saisie – ou un champ de pertinence – que le sujet de la perception rappelle en se fondant sur des équivalences sémantiques ou des parallélismes synonymiques. Ces équivalences sont, alors, bâties sur des facteurs linguistiques variés, en l'occurrence des localisations géographiques représentés par les lexèmes "Afrique(s)", "orient" et "occident". Le premier lexème évoque la population nègre – la cible – et son marquage spécial par la majuscule, puis la parenthèse renfermant

la consonne "(s)" démontrent que le phénomène de traite négrière a touché la totalité du continent. D'où la convocation du complément de nom "miniature" introduit par la préposition "en". Lequel complément traduit une valeur quantitative et suppose le regroupement d'une pléthore d'esclaves au sein de cette étendue spatiale. En d'autres termes, l'île de "Gorée" se présente dorénavant comme une espace mue en établissement commercial où se rencontrent et se vendent, comme du bétail, tous les peuples africains, pris de force à travers les quatre "point cardinaux" de l'Afrique du fait de l'esclavage. Les seconds lexèmes – orient et occident – sont également des continents par lesquels se réalise cet ignoble acte. L'orientation du point de vue, dans le parcours discursif, les assimile à une source ; c'est-à-dire les responsables de ce commerce odieux qui usent de plusieurs moyens pour pérenniser leur forfait. À cet effet, dans ce vers à quatre temps, "ici // l'orient et l'occident / / sont jetés // à la mer", se dégage une translation déviante de figures lexématiques – un tout pour la partie –, notamment "des navires" qui établissent la liaison, "la traversée" de la méditerranée entre les différents territoires concernés par cette traite. Le sujet de la perception fustige alors cet hypogramme matriciel à cause de ce long "voyage" sans retour caractérisé par une valeur d'activation – maltraitance, humiliation, exécution – qui a profondément marqué le Noir. En somme, "Gorée", par les "stigmates" de l'esclavage, est aujourd'hui le symbole d'une déshumanisation du peuple africain durant des siècles.

Les différentes matrices qui ressortent de ce substantif générateur de translations déviantes des figures lexématiques engendrent une productivité rythmique où les points de vue adoptés investissent des univers diamétralement opposés. Par ailleurs, les clivages matriciels dont les orientations décrivent cette activité rythmique et perceptive révèlent deux lectures. Les décodages desdites lectures, en subissant des modulations, renvoient à des plans de l'expression et du contenu. Aussi, les deux matrices perçues sur la chaîne discursive supposent des redondances d'hypogramme dont le fonctionnement procède à la signification du rythme.

## 2. Le rythme et les agrammaticalités par distorsion

La distorsion, chez Michaël Riffaterre, est un outil d'analyse textuel que l'on rencontre « lorsqu'il y a ambiguïté, contradiction ou non-sens.<sup>135</sup> » Trois modes opératoires

---

<sup>135</sup> Michaël RIFFATERRE, *op.cit.*, p. 12.

constituent, alors, son élaboration. Plus précisément, l'ambiguïté se manifeste suivant trois approches – l'ambiguïté lexicale homophonique, l'ambiguïté sémantique homographique et l'ambiguïté syntaxique – ; la contradiction, par des systèmes d'opposition et le non-sens, traduit par des ensembles de segments textuels qui obscurcissent le sens des énoncés. Ainsi, la considérer – distorsion – comme un mécanisme interprétatif intervenant dans le décryptage du rythme nécessite le repérage d'éléments discursifs dont la redondance, la reprise ou l'itération se perçoit dans la dynamique de ses composantes. En d'autres termes, il est question de procéder à une productivité du rythme par l'organisation des outils sus-évoqués et d'y faire ressortir le point de vue qui oriente la signifiante. Notre réflexion, dans les passages ci-dessous, porte sur la première marque de distorsion, c'est-à-dire l'ambiguïté caractérisée, ici, par son aspect lexical homophonique :

**1**

paroles et souffrances muettes  
dites en deux **mots**  
en trois **maux** dites  
et libérons les cœurs  
libérez la souffrance (2002, p. 15.)

**2**

Gorée tu me donnes le premier **mot**  
de la souffrance suspendue comme l'honneur  
des morts dans les bras du monde (2004, p. 61)

**3**

mais tu seras la lampe des **mots**  
que je thésaurise et t'envoie par brassées  
je te confie dès ce jour la mer des **mots**  
que je ne saurais traverser  
sans la lumière de ton auréole (2010, p. 19.)

**4**

Architectes de frontières intouchables  
et traceurs de couleurs imprévues  
ont ouvert les sentiers de la mort  
leurs **mots** à mille sens  
trempent l'âme du discours politique (2011, p. 15.)

Dans les extraits choisis pour élucider la signifiante du rythme par l'ambiguïté lexicale homophonique, un lexème focalise notre attention. Il s'agit de "mot" ou "mots" qui, euphoniement, peut également se prononcer "maux". Objectivement, "mot" / "mots" conduit à la perception d'un plan de l'expression, à cause de la lecture heuristique qu'il

détermine, alors que "maux", par contre, désigne un plan du contenu, du fait du second pôle sémantique vers lequel il oriente le point de vue. En ce sens, le phénomène d'ambiguïté qu'il convient, donc, de décrypter met en évidence deux opérations perceptives fondées sur l'extéroception et l'intéroception.

Dans l'extrait (1), le rythme est pressenti dans la dynamique de la reprise euphonique et explicite des lexèmes "mots" et "maux", aux vers 2 et 3. Mais, ce qui attire davantage l'attention, c'est la construction chiasmique bâtie sur un jeu syntaxique à travers les vers "dites en deux mots" et "en trois mots dites". Une représentation qui donne l'impression d'esquisser l'image d'une croix. En effet, l'actant transformationnel – le sujet-poète – que l'on distingue, ici, par l'emploi des impératifs dans "dites", "libérons" et "libérez", reprouve les irrégularités qui entachent la société, c'est-à-dire la cible. Par conséquent, cela génère un parcours discursif gouverné par la matrice "Atteinte à la liberté". D'où la présence du lexème "mots" caractérisé par le pluriel et compris, alors, comme des énoncés, des formes de pensée contraintes au silence. Par ailleurs, "mots", sur le plan de l'expression, engendre un horizon discursif où se déploient des "paroles" en "souffrance", des "paroles [...] muettes", des "paroles" privées de leur vocation à fustiger des tribulations. Ce qui, en clair, justifie le recours au chiasme dominé par des éléments linguistiques croisés, entrechoqués symbole d'une interdiction d'opinion.

Cependant, l'interprétation que l'on peut faire en entendant euphoniquement "maux" en lieu et place de "mots" amplifie l'activité perceptive vers une profondeur progressive – passage de la matrice vers un monde intérieur –. Ce faisant, la visée ou le flux d'attention toujours portée sur la matrice "Atteinte à la liberté", connaît à présent un domaine de pertinence ou une saisie qui se déplace, se meut. Au lieu d'une interdiction d'opinion, c'est plutôt des impacts très négatifs de ladite interdiction sur la cible – la société – dont il est question. En fait, l'amplification des interdits d'expressions donne naissance à un espace social liberticide caractérisée par une montée vertigineuse des dérives. La gradation des valeurs chiffrées par "deux, puis "trois" en est la corroboration. Dès lors, s'instaure dans la société des "maux" – la saisie – que l'on perçoit comme "des souffrances" morales et physiques qui vicent l'univers social ainsi que le sujet de la perception. Les brèves injonctions de ce dernier dans les vers "libérons les cœurs", "libérez la souffrance" appellent les couches sociales à manifester pour reconquérir, d'un côté, la liberté d'opinion confisquée et, d'un autre côté, d'éradiquer ces maux qui vicent les populations. Par conséquent, à travers le lexème "maux" euphoniquement dérivé de

"mots", se remarque les prémices d'une révolution dont les "mots" réduits au silence et les "maux", conséquence directe de cette restriction, en sont les actants de contrôle.

Dans le second extrait, la dynamique rythmique se fonde toujours sur le marquage euphonique caractérisé par le lexème "mot" dans "Gorée tu me donnes le premier mot". Ici, l'expérience perceptive qui s'en suit se réalise en tenant compte de l'hypogramme "Gorée". Lequel, plus haut, évoquait la traite négrière ou le commerce d'esclaves africains. Ainsi, pour l'actant transformationnel – désigné par un "je" implicite –, l'île de Gorée est considérée comme une source dont la visée est la remémoration de la souffrance des Noirs. Autrement dit, "Gorée", par la fonction conative caractérisée par le déictique personnel de la deuxième personne "tu" se transmue en dépositaire qui transmet, grâce au "mot", l'histoire d'un continent déshumanisé.

Pourtant, sous un angle euphonique du lexème "maux", la dimension cognitive qui catégorise "Gorée" est la visée que lui décèle la génération contemporaine, en l'occurrence sa reconnaissance par l'UNESCO comme un patrimoine mondial, à la fois historique et touristique. À cet effet, "le premier" regard de ses visiteurs se tournent ostensiblement vers ses "maux". En cela, le rythme qui ressort de la structure ternaire du vers "de la souffrance suspendue // comme l'honneur des morts // dans les bras du monde" en dit long sur les atrocités, les barbaries auparavant perpétrées à cet endroit. Par ailleurs, le mouvement rythmique en trois temps peut aussi s'établir comme une remémoration du commerce triangulaire – Europe-Afrique-Amérique – qui a farouchement ravagé les sociétés africaines. Cependant, la visée qualitative, dans le cas d'espèce, "le site touristique", suggère un devoir de mémoire dont les champs de pertinence sont l'oubli et la réconciliation ; en d'autres termes, le domaine de pertinence du sentiment intéroceptif prône la trilogie mémoire, oubli et réconciliation.

Le troisième texte poétique oriente, de nouveau, l'analyse vers une ambiguïté lexicale homophonique euphoniquement réalisée par les lexèmes "mots" et "maux" dont la perception déclenche une dynamique d'actants positionnels. Dans cette perspective, la matrice qui gouverne le parcours discursif est "l'affliction". Celle-ci intervient suite à une source, en l'occurrence la perte d'un être cher au sujet percevant, ici représenté par le déictique personnel "je", trois fois marqué dans la trame. La mort est, donc, l'actant source face auquel l'actant transformationnel ou le sujet de la perception reste sans "mots",

silencieux. Les "mots" supposent, donc, dans la trame, une absence de paroles, d'émissions de voix ou d'écritures provoquée par l'affliction qui attriste atrocement le sujet concerné.

Or, par l'interprétation axée sur le lexème "maux", la portée sémantique du rythme peut s'articuler autour d'un jeu valenciél où les phénomènes d'extensité et d'intensité, en rapport avec la matrice sus-déterminée, subissent des variations, des modulations pour asseoir un autre point de vue. Ce faisant, lorsque les transformations euphoniques du lexème "mots" donnent, dans le parcours discursif, les réalisations "mais tu seras la lampe des maux" et "je te confie dès ce jour la mer des maux", s'observe un flux d'attention directement orienté vers un mouvement quantitatif. En effet, l'état d'affliction qui enveloppe le sujet de la perception présente une montée excessive de la douleur que connaît celui-ci. Laquelle douleur s'assimile à des maux qui vont crescendo, d'où le recours aux syntagmes nominaux "brassées" et "la mer" dont la réitération génère le sème /quantité/. Autrement dit, l'actant transformationnel, aussi considéré comme un actant cible, subit, au niveau de sa conscience et de ses sentiments, de grandes douleurs morales préjudiciables à sa personne. L'on constate ainsi que, plus le taux – l'extensité – des pensées quotidiennes de ce dernier est dominé par "l'auréole" du défunt – l'actant source de la douleur –, et plus, l'étendue de l'affliction est grande – intensité –. Il y a, donc, une amplification des maux traduite, dans le cas d'espèce, comme une corrélation directe dominante dans ce point de vue.

Par ailleurs, la productivité du rythme, dans le dernier extrait, s'inscrit dans une dynamique d'actants positionnels. Lesquels génèrent des orientations significatives qui, toujours, dépendent de la translation euphorique du lexème "mots" à celui de "maux", dans le vers "leurs mots à mille sens". Ce faisant, la visée ou le flux d'attention qui focalise le regard du sujet de la perception est "la volonté de gouvernance", en l'occurrence une gouvernance à exercer sur des collectivités rurale, locale, territoriale ou des Nations. Dans un premier temps, "le discours politique", en tant que la source, apparaît comme un ensemble de "mots" organisés, peaufinés afin d'amener le citoyen à adopter une vision, un programme de société. Les "mots" sont, par conséquent, les canevas d'une manipulation des actants sources, ici représentés par les substantifs "architectes" et "traceurs", pour captiver l'attention des citoyens.

Pourtant, du point de vue du marquage euphonique par le lexème "maux" se réalise un effacement des connotations précédentes du fait des imperfections de la visée que



renferme ledit lexème. En effet, avec ce lexème, "le discours politique" agit sur une seconde dimension et instaure une saisie dominée par "la démagogie". Les actants sources initialement perçus comme porteurs de projets sociaux se métamorphosent en illusionnistes dont l'intentionnalité véritable de la visée est "l'exploitation du peuple" par des jeux sordides. En ce sens, les actants cibles – les citoyens – "trempe", plus tard, dans une désillusion, un désenchantement qui, par conséquent, ouvre "les sentiers de la mort". En réalité, les ambitions des actants sources sont de profiter de la naïveté du peuple, notamment des actants cibles pour mieux les asservir. La "mort" sociale devient alors la saisie globale qui investit la trame. Le recours aux qualificatifs "intouchables" – désigne l'impunité – et "imprévues" – résultats non escomptés – démontre, à ce niveau, la persistance d'un écart construit désormais entre la source et la cible. En somme, la productivité des deux lexèmes "mots" et "maux" oriente la dynamique perceptive vers la présence de deux actants positionnels – actant source et actant cible – où s'observent des champs sémantiques distincts.

Au terme de cette analyse concernant la distorsion par les ambiguïtés lexicales homophoniques autour des lexèmes "mot" et "maux", il ressort que la pratique signifiante du rythme, dans la perspective des marquages euphoniques, donne à voir deux réalisations sémantiques ; en l'occurrence celle fondée sur l'extéroception et celle orientée vers l'intéroception. En outre, les noyaux sémantiques qui ressortent desdites réalisations opèrent, donc, des points de vue modulés par un double champ de significations, comme nous le verrons dans le décryptage des éléments linguistiques qui concourent à l'approche des agrammaticalités par création.

### **3. Le rythme et les agrammaticalités par création de sens**

L'obliquité sémantique par création de sens, pour rappel, est l'outil conceptuel duquel ressort le présent sujet. Ce mécanisme riffaterrien ne s'identifie pas à l'idée de conception ou d'invention d'une chose ; il n'est pas synonyme de générations d'idées. Au contraire, il est pressenti dans l'organisation sémantique des éléments linguistiques qui, dans la trame, apparaissent de façon disparate et semblent dénués de sens. Ils sont, ainsi, reconnaissables par les indices discursifs tels les anaphores, les rimes, les assonances, les rythmes, les musicalités, les allitérations...En ce qui concerne la présente réflexion, le rythme s'assimile à un objet englobant qui recourt à l'ensemble des indices sus-évoqués pour élaborer sa signifiante. Autrement dit, les composantes linguistiques qui déterminent

la création sont, ici, des micros éléments dont les agencements modélisent la productivité rythmique. Ce faisant, l'extrait ci-dessous offre plusieurs exemples d'obliques sémantiques par création de sens, mais seules les assonances captivent notre attention :

Le père rappelé à l'ordre  
blessé au flanc par une arme à feu  
le père roué de coups  
de mots ignés le père roué le père bastonné  
le père déchiré de toutes parts (2011, p. 81.)

Le rythme, dans ce poème, procède de la réitération de facteurs assonantiques, notamment les voyelles antérieures non arrondies [ɛ] perceptibles dans la reprise des syntagmes nominaux "le père" (v1, v3, v4 (x2), v5) et la présence de participe passé "blessé" (v2). Ces voyelles, l'on les voit distinctement à travers leur transcription phonétique dans [pɛr], pour "père" et [blɛsɛ], pour "blessé". Leur interprétation nécessite, avant tout, une réflexion sur le champ discursif dans lequel l'on les appréhende. En effet, le sujet de la perception – le sujet-poète – insiste, au moyen d'une cadence d'apparition effrénée et constante, sur le syntagme nominal "le père" ; lequel est alors considéré comme un actant cible exposé à d'incessants et pénibles sévices corporels provenant d'un actant source – le victime, le tortionnaire –. Par conséquent, le domaine de pertinence, ici, est décrit par un espace d'atrocité qui ne vise qu'un seul objet de la perception : "le père" brimé, "le père" brutalisé, "le père" souffrant. Dans cette logique des choses, la trame met en relief plusieurs signes qui corroborent cette activité perceptive orientée, à l'évidence, vers la voyelle susmentionnée. Il s'agit, d'une part, de la succession, voire de l'expansion des participes passés "rappelé", "blessé", "roué", "ignés", "déchiré", "bastonné" dont le noyau sémique commun évoque l'agressivité. D'autre part, le syntagme nominal "une arme à feu", au vers 2, agit comme un actant de contrôle au moyen duquel s'exerce la barbarie. En plus, le syntagme prépositionnel, "de coups", et la locution adverbiale, "de toutes parts", attestent l'ampleur des dégâts physiques causés sur la cible.

Par ailleurs, dans la dynamique perceptive qui se dégage de cette trame par la corrélation de champs positionnels, l'agencement des assonances en [ɛ] génère un rythme dont la signifiante stipule une manifestation caustique et prolongée de la douleur corporelle. En effet, la visée qui ressort de cette cadence ou de cette répétition régulière de voyelle en [ɛ] s'observe comme une déshumanisation de la figure paternelle ; laquelle figure ploie sous le joug d'une violence acerbe, immonde dont elle ne peut s'en dégager.

En ce sens, la multiplicité ou le pullulement de cette voyelle sur la chaîne discursive, sa fréquence d'apparition (6 fois) suppose des pleurs, des gémissements, des lamentations dus à ces souffrances indéfiniment renouvelées qui affectent gravement l'actant cible. En plus, dans les assertions "le père rappelé", "[le père] blessé", "le père roué" (x2), "le père bastonné", "le père déchiré", se ressentent les longs et pénibles tourments perpétrés par l'actant source. Par conséquent, en suivant un point de vue orienté vers un monde intéroceptif, ces occurrences réitérées renvoient à la perception d'un univers qui se désolidarise de ce précieux commandement divin dans les Écritures saintes, précisément "Tu respecteras ton père..." Autrement dit, l'actant cible ne bénéficie ni de traitements de faveur, ni de respects ; bref, son être est désacralisé. De la sorte, le point de vue que l'on adopte, ici, présente cette visée dépréciative comme un sacrilège.

Au terme de cette analyse, il est à noter que la dynamique du rythme s'opère grâce à l'organisation d'éléments agrammaticaux, notamment des obliquités sémantiques par déplacement, par distorsion et par création de sens. L'applicabilité de ces éléments, rendue possible autour des matrices, des hypogrammes ou des hypogrammes matriciels, occasionne des points de vue constructifs. Ces points de vue établissent, alors, leurs orientations sémantiques en s'appuyant sur deux univers perceptifs : le monde extérieur et le monde intérieur ou sur les plans de l'expression et du contenu. Par ailleurs, un autre aspect de la signifiante du rythme par les procédés sémiotiques de Michaël Riffaterre se révèle, par la suite, sous une autre dimension.

## II. La conversion productrice de rythmes

La conversion, pour Michaël Riffaterre, est un mécanisme théorique qui obéit à un principe d'équivalence et de totalisation. Son analyse, explique-t-il, « consiste à prendre une phrase et à en modifier une constante qui altère le sens double, celui de la phrase initiale et celui de la phrase transformée.<sup>136</sup> » Prud'homme et Guilbert ajoutent qu'elle « transforme les constituants de la phrase matrice en les modifiant tous par un seul et même facteur.<sup>137</sup> » Plus simplement, la conversion est une transformation de la structure de la mimésis. Elle fait dévier, permuter les composantes ou les marques de l'hypogramme ; d'où la permutation des marques de l'hypogramme dont la signifiante subit des

---

<sup>136</sup> Michaël RIFFATERRE, *op.cit.*, p. 86.

<sup>137</sup> Johanne PRUD'HOMME et Nelson GUILBERT, « Le langage poétique » in Hébert. L. (dir) : *Signo* [en ligne], <http://www.signosemio.com>, 2006, Consulté le 4 juillet 2017.

valorisations suivant des pôles positifs ou négatifs, et inversement. En outre, l'activité rythmique et perceptive qui s'installe, ici, naît, dans un premier temps, de la dynamique que le mouvement de conversion met en exergue à travers ces modalités de réalisation – la conversion des systèmes descriptifs, la conversion combinée avec l'expansion et la conversion comme signe textuel –. D'autre part, il est question de dégager le sens et la signifiante, notamment les deux pôles hypogrammatiques qui, dans le cas d'espèce, s'effectuent sous l'angle de la prédictibilité et de l'imprédictibilité, voire un point de vue orienté vers les plans de l'expression et du contenu.

### 1. Le rythme par la conversion des systèmes descriptifs

Michaël Riffaterre assimile le système descriptif à « un réseau de mots associés l'un à l'autre ; réseau organisé autour d'un mot-noyau en conformité avec le sémème de ce nucleus.<sup>138</sup> » En d'autres mots, le système descriptif est une représentation construite à partir d'un mot central, un "mot-noyau" autour duquel gravitent d'autres mots. Lesquels, en réalité, sont des métonymies de ce "nucleus" ou mot central. Ainsi, Riffaterre ajoute que « les systèmes descriptifs sont transformés en code par la permutation de marques.<sup>139</sup> » Ce faisant, dans son rapport – le système descriptif – avec la conversion, Riffaterre explique que la conversion des systèmes descriptifs naît lorsque, sur la chaîne discursive, un texte entier laisse surimposer à l'analyse un mot central. Ce mot permet, par conséquent, au dit texte de se muer en signe porteur de significations. L'engendrement du rythme, dès cet instant, s'affiche comme étant un mouvement qui affecte la structure ou la phrase au moyen de la permutation des marques. Autrement dit, le rythme se réalise, ici, par la dynamique d'un basculement constant effectué entre les pôles négatif et positif de l'hypogramme ; mieux, entre des contradictions hypogrammatiques qui traduisent des mondes possibles :

ici Jo Ndiaye a donné la parole  
aux **murs** du silence qui disent le temps  
des horreurs oubliées

et les **murs** lavés à l'eau de mer  
immense et noire  
égrènent à l'infini les mots passage et traversée  
de l'homme à la bête de somme

---

<sup>138</sup> Michaël RIFFATERRE, loc.cit., p. 58

<sup>139</sup> *Idem.*, p. 90.

et les **murs** incrustés de pierres  
content encore les cris et les prières  
du sel porteur d'espérance

**murs** intarissables aux paroles lianes  
fleuries de bougainvillées arc-en-ciel  
par-delà traversées des mers  
et périples des continents

**murs** et passages de pierres  
aux sonorités de granit  
éclaireurs de douleurs sentinelles  
et porteurs d'humanité (2004, pp. 13-14).

L'activité rythmique mise en exergue par le système descriptif est, ici, déclenchée par le marquage anaphorique d'un mot-noyau, en l'occurrence le lexème "murs" qui ponctue le début de plusieurs vers de ce poème. L'analyste focalise, alors, son attention sur une constellation de mots ou une grille de métonymies associées au nucleus sus-déterminé. L'organisation de ce système génère, visiblement, des équivalences telles que : "Murs du silence" ; "Murs lavés à l'eau de mer" ; "Murs incrustés de pierres" ; "Murs intarissable(s) aux paroles lianes" ; "Murs éclaireurs de douleurs" ; "Murs sentinelles et porteurs d'humanité". D'où la perception de deux hypogrammes qui appellent le décryptage d'une valorisation négative et d'une valorisation positive. Deux points de vue dominés par la négativité et la positivité sont, donc, à élucider à travers la permutation des marques qui affecte ce noyau.

En effet, l'hypogramme matriciel qui investit la trame est une déchéance sociale liée au phénomène de la traite négrière ou de l'esclavage des Noirs. Dans le parcours discursif, l'actant transformationnel, au moyen d'une affluence d'éléments linguistiques dysphoriques, évoque cette dérive sociale dont les conséquences ont malheureusement été désastreuses pour l'Afrique. Il s'agit, à cet effet, des substantifs "horreurs", "traversées", "mer", "douleurs", "cris", "bête de somme", "passage" apparaissant comme des signes à travers lesquels le continent susmentionné sombre dans la décadence. Autrement dit, par cette orientation sémantique qui ressort de cette pléthore de substantifs, s'accroît la virulence d'une pratique déplorable portant atteinte à la dignité de l'Homme, particulièrement celle du Nègre. Ainsi, s'établit, sur la chaîne discursive, une permutation négative provoquée par l'hypogramme indiquée ci-haut et qui transforme, modifie la mimésis "silence" dans "murs de silence" en une représentation, un symbole de

décrépidité, de décadence, de mort ; en somme, un symbole d'anéantissement total. En fait, le lexème "murs", en tant que métonymie, désigne, ici, la maison où les esclaves noirs séjournent à la veille de leur embarcation, de leur "traversée" pour un voyage périlleux sans retour. Le point de vue engendré par la perception de cette dévalorisation de l'homme par son semblable charrie, alors, une marque négative que l'analyste met en évidence par l'association des lexèmes "horreurs / douleurs" et que l'on repère, respectivement, dans les vers "des horreurs oubliées / éclaireurs de douleurs". Ce faisant, la signifiante du rythme, ici, instaure un point de vue focalisé sur un champ de pertinence, un champ extéroceptif qui emprunte les voies d'un jugement défavorable.

Cependant, le cadre perceptif subit une réorientation sémantique lorsque l'analyste, cette fois, prend en compte l'association de lexèmes "porteurs d'humanités" comme agent modificateur qui occasionne la conversion. En effet, ceux-ci – lexèmes déterminés –, dans leur dynamique, procèdent, d'un côté, à une annulation, une suppression des sèmes "décadence et mots" et, d'un autre, des sèmes "horreurs et douleurs". À ce niveau, le recours à cet agent modificateur qui redirige la perception – porteurs d'humanités – rend positif, mélioratif le système descriptif axé sur le mot-noyau "murs". Les "murs" de la maison des esclaves nègres, les "murs" de l'édifice érigé pour les esclaves de l'île de Gorée ne présentent, désormais, plus des surfaces entachées de sang. Ces "murs" sont dorénavant lessivés, "lavés à l'eau de mer", débarrassés de toutes ses souillures. Ils ne sont plus des cages, des prisons pour des Noirs. Aussi, le rythme qui s'y dégage use cette fois-ci d'un retour d'éléments linguistiques tels que les participes passés "lavés", "oubliées", "incrustés" et renferment un sème constructif. Le nouveau point de vue adopté donne, donc, à voir des successions de lexèmes mélioratifs ou favorables. Les portées sémantiques contraires qui y ressortent offrent au lexème "murs" un aspect nouveau. Les "murs incrustés de pierres", marqués de nouvelles lueurs "d'humanité", "d'espérance" comme une "mer intarissable". Laquelle est débordée d'une eau de vie, une eau porteuse d'une vivacité et d'un nouveau monde consolidé par des "paroles de lianes". Ce qui, par ailleurs, fait émerger un monde intéroceptif où fuse des appels incessants à l'union, à la concorde sociale, à la fraternité, à la tolérance.

Le rythme par la conversion des systèmes descriptifs génère une signifiante qui établit des points de vue dialectiques à travers une ambivalence de valeurs hypogrammatiques. Les deux pôles perceptifs dont la réalisation varie entre une extéroception négative et une intéroception positive situe l'analyste sur les deux versants

que présente l'emblématique île de Gorée. Une île dont la mémoire ne doit plus faire penser au chagrin et à la douleur, mais plutôt la cohésion sociale qu'elle prône désormais.

## 2. Le rythme par la conversion comme signe textuel

La conversion comme signe textuel est un mécanisme théorique dont l'exécution se fonde sur un unique lexème dans un poème. Celui-ci – le lexème –, pris en contexte et selon la variabilité de l'hypogramme, se transforme en une unité textuelle, un texte à part entière dans ledit poème. Riffaterre explique, alors, que la conversion comme signe textuel « n'est pas seulement une suite de mots, mais une unité textuelle dont les caractéristiques lexicales et les traits sémantiques [...] sont tous les résultats du processus de conversion.<sup>140</sup> » À cet effet, la pratique signifiante du rythme qui en découle s'inscrit dans un mouvement discursif où se perçoit la transformation des marques d'un hypogramme dont la modulation traduit certes, des points de vue ambivalents, mais surtout converge vers une signifiante unique construite autour d'une seule matrice :

un **chat** miaule en pleine nuit  
sur le pas de ma porte  
et il hurle à mort ténèbres  
et malheurs du monde (2004, p. 17.)

et le **chat** fait le tour de l'île en paroles  
griot de nuit chantant la seule passion  
des temps présents (2004, p. 18.)

le **chat** prédit l'enfer sur cette terre  
qui ignore les larmes versées en sanglots  
en spirales les hoquets des souffrances (2004, p. 19.)

L'analyse du rythme s'articule, toujours, autour de l'hypogramme matriciel qu'est la traite négrière. Dans les séquences de strophes ci-dessus, ce rythme procède par le repérage d'une conversion rendue possible à travers la triple convocation du substantif "chat", apparaissant, de ce fait, sous une forme anaphorique. Sa dynamique sur la chaîne discursive donne à voir une double référence. En premier, un plan de l'expression qui le présente comme "un petit mammifère carnivore de la famille des félidés". En second, un

---

<sup>140</sup> Michaël RIFFATERRE, *op.cit.*, p. 94.

plan du contenu d'où ressort un mythe constituant un texte à part entière dans cette trame. Ce mythe, en effet, se rapporte à la civilisation égyptienne d'antan où "le chat", en temps qu'animal de compagnie, avait tendance à être sacralisé par des Prêtres pour ses compétences prédictives. Ces derniers, en effet, observaient avec minutie tous les faits et gestes de ces animaux pour prédire l'avenir.<sup>141</sup> Par conséquent, "les chats", dans l'Égypte ancienne, étaient des animaux prisés, vénérés, adorés à cause de leur aptitude à fournir des signes susceptibles d'interprétation par des personnages religieux.

À la lecture des extraits ci-dessus, l'on remarque que l'actant transformationnel se sert, alors, de cette source pour élaborer son discours ; surtout lorsqu'il use de ce vers à la structure ternaire "et le chat // prédit l'enfer // sur cette terre." Cette séquence anecdotique semble être liée au mythe sus-évoqué quand l'on souligne que "les prêtres observaient avec minutie tous les faits et gestes de ces animaux de compagnie pour prédire l'avenir". En effet, il est question d'une redondance hypogrammatique dont la perception engendre deux points de vue opposés.

Dans la structure mythique que fait ressortir la Civilisation égyptienne, l'hypogramme connaît une orientation qualitative ; donc un hypogramme positif à cause des jugements de valeurs qui renvoient à la fonction prévisionnelle du "chat" dans ladite Civilisation. Pourtant, dans les extraits susmentionnés, sa valorisation subit une transformation négative due à l'alternance régulière d'éléments linguistiques dysphoriques. Ici, le double emploi du lexème "nuit", en tant que substantif puis locution adjectivale, le recours aux sémèmes dont les combinaisons donnent les couples "mort" / "malheurs", "ténèbres" / "enfer", "larmes" / "souffrances" traduisent une isotopie de /l'obscurité/. Laquelle, du point de vue connotatif, traduit une saisie qu'est "le Mal" sur un espace déterminé, tel que l'atteste ce vers à trois temps : "et le chat // fait le tour de l'île // en parole". "L'île" en question est, à l'évidence, "l'île de Gorée" qui présente un environnement hanté par ce champ de pertinence, en l'occurrence le Mal sous toutes ses formes. Par conséquent, cet espace concret renvoie directement à l'hypogramme matriciel sus-déterminé. Eu égard à la saisie que l'on dégage – le Mal –, l'hypogramme subit des modifications qui l'orientent vers une négativité. Mais, en considérant l'hypogramme matriciel comme une conception sans rapport avec la réalité immédiate, l'on conclut que l'hypogramme bénéficie, alors, d'une valorisation positive, qualitative. En fait, "le chat prédit [l'avenir et non] l'enfer sur cette terre". L'actant transformationnel ou le sujet

---

<sup>141</sup> [www.chadumonde.com/chat-50/mythes-sur-les-chats-1391.php](http://www.chadumonde.com/chat-50/mythes-sur-les-chats-1391.php) [en ligne], consulté le 4 juillet 2017.



perceptif interpelle alors la communauté internationale afin que soit mis un terme à cet "enfer", à ces "souffrances", à ces "malheurs", à ce Mal. Autrement dit, même si l'esclavage des Nègres n'est pas d'actualité, ce phénomène renaît sous d'autres formes dans la société africaine contemporaine et son cortège de maux ne doit pas refaire surface afin d'éviter de plus lourdes conséquences sur l'humanité et, surtout, de susciter des rapports de forces entre les Nations.

En somme, le mythe du "chat" égyptien mentionne des transformations d'hypogramme dont la conversion des marques converge vers une signification construite autour de l'hypogramme matriciel "traître négrière". Par conséquent, le lexème "chat" devient un texte à part entière dans le texte poétique ci-dessus convoqué. Le rythme qui se réalise alors à partir de cette dynamique hypogrammatique connaît des variations qui orientent l'activité perceptive vers deux clivages essentiels ; un point de vue dominé par un hypogramme positif et un autre qui, initialement négatif est contraint d'adopter une signification positive du fait de cet hypogramme extérieur qui l'influence considérablement.

### **3. Le rythme par la conversion combinée avec l'expansion**

Contrairement à la conversion comme signe textuel dont les fondements de l'interprétation portent sur un hypogramme extérieur, la conversion combinée avec l'expansion, elle, s'attèle à convertir les marques d'un hypogramme intra-textuel à partir de lexèmes sémantiquement contradictoires et répétés. Michaël Riffaterre, à ce propos, note :

Il existe un type de conversion qui n'est pas lié à un hypogramme extérieur. Ce type modifie la production d'un texte généré par expansion. Au lieu de produire de manière indifférenciée des formes plus complexes que leur homologue dans la matrice, l'expansion, ici, se limite à celles de ces formes plus complexes qui répètent aussi des traits caractéristiques de la matrice.<sup>142</sup>

En clair, la conversion combinée avec l'expansion reprend les marques de la matrice ou modifie les constituants de ladite en les déployant sous "des formes plus complexes". Par ailleurs, le rythme engendré au moyen de cette conversion est caractérisé par une dynamique de lexèmes contradictoires à l'intérieur même du poème. C'est, donc, la signification d'un rythme aux aspects antithétiques qu'il convient de décrypter :

---

<sup>142</sup>Michael RIFFATERRE, *op.cit.*, pp. 99-100.

je te donne cette histoire de **folie humaine**  
**et d'honneur**  
tu la laisseras là où je l'ai trouvée  
aux portes de Gorée (2004, p. 71.)

Le rythme, dans l'énoncé susmentionné, naît de la relation sémantique contrastée que figurent les composantes textuelles des vers 1 et 2, en particulier les expansions "folie humaine" et "d'honneur". En effet, l'actant transformationnel, ici, repérable à travers la double présence du déictique personnel "je" (v1-v3), investit la trame en orientant le flux d'attention ou la visée vers les constances d'une conversion traduite par l'hypogramme matriciel "traître négrière". Ainsi, l'activité rythmique et perceptive qui en découle met, alors, en exergue deux dimensions sémantiques opposées qui décryptent les expansions évoquées *supra*.

D'un point de vue référentiel, la première expansion – folie humaine – suppose une locution nominale commutable à l'hypogramme matriciel "traite négrière". En ce sens, le déploiement de cet hypogramme, sur la chaîne discursive, provoque une contagion rythmique implicite au cours de laquelle surgissent des éléments linguistiques en étroite relation avec cette "folie humaine". Ce sont les lexèmes "histoire" (v1) et "Gorée". Ceux-ci peuvent être perçus comme des facteurs qui assimilent la "traite négrière" à une "histoire" de violence, une "histoire" d'immoralité, une "histoire" d'anormalité, une "histoire de folie humaine". Mais aussi comme une "histoire" toujours afférente au locatif "Gorée". Alors, la "traite négrière", dans le cas d'espèce, rime parfaitement avec l'expansion "folie humaine" qui, explicitement, évoque un monde extéroceptif élaboré à partir du plan de l'expression. Ce qui suppose, en fait, l'inconcevabilité d'une pratique dévalorisante perpétrée par des hommes atteints de démences, de graves troubles psychiques.

Par contre, l'on constate que la deuxième expansion – "d'honneur" – rompt avec le déroulement de ce cadre mimétique généré par l'hypogramme. L'activité rythmique perçue à ce niveau s'établit toujours au moyen du rapprochement lexical que construit, cette fois, le lexème "histoire" avec l'expansion "d'honneur". Ce qui donne une "histoire d'honneur". Cette construction subit, alors, un hiatus sémantique vis-à-vis de la matrice. En d'autres mots, il se réalise un rythme par syncopation d'où émerge une séquence discursive inattendue et inconcevable. La matrice, sous cet angle, détermine une action vertueuse dont les actants sources – les hommes atteints de démence – peuvent en tirer de la fierté et de la satisfaction totale. Autrement dit, une attitude morale exemplaire envers soi et autrui. Ces

termes contradictoires dégradent, donc, la quintessence de la matrice et l'affiche comme une matrice paradoxale qui promeut le succès d'une "folie" inimaginable.

Or, en distinguant l'autre facette lexicale de l'expansion "d'honneur", il s'avère que celle-ci, à partir du plan du contenu, investit un monde intéroceptif en relation avec la conception actuelle de la "traite négrière" pour le monde entier, en général et pour le peuple africain, en particulier. En effet, malgré les conséquences néfastes de cette déshumanisation volontaire sur l'Africain, force est de constater que celui-ci la considère comme un "honneur" qui vise, dans le temps présent, un appel au pardon, à la réconciliation, à la retenue, à l'amour, à la cohésion sociale. En d'autres termes, l'idéal partagé par cette opposition de termes stipule une proprioception qui veut que le monde s'éloigne, en premier lieu, du spectre hideux de la "traite négrière" et de la discrimination raciale ; en second lieu, des vagues de vengeance et de haine risquant de créer des injustices et des conflits inutiles entre les peuples victimes et les peuples victimaires.

En définitive, la conversion combinée avec l'expansion se caractérise, ici, par l'actualisation d'un hypogramme matriciel d'où ressortent des collisions sémiologiques. La dynamique interprétative engendrée, ainsi, par cette confrontation de sèmes permet la productivité d'un rythme dont la pertinence s'articule autour de constructions phrastiques visiblement antithétiques – "folie humaine" vs "honneur" –. Ce qui, par conséquent, favorise le déploiement de points de vue divergents qui relèvent des significations inopinées.

### III. La signifiante du rythme par les interprétants lexématiques

Pour Jean-Marie Klinkenberg, l'interprétant est un mécanisme théorique qui consiste à « mettre les choses en relation les uns avec les autres, d'établir des liens entre des objets et des signes.<sup>143</sup> » L'interprétant, autrement dit, renvoie à un dispositif dont la particularité réside dans le rapprochement et l'interpénétration d'objets et de signes afin de produire un ensemble cohérent sémantiquement saisissable. Michaël Riffaterre, en cela, précise que « le passage du sens à la signifiante impose le concept d'interprétant, un signe qui gouverne l'interprétation des signes surfaciels du texte et explicite tout ce que ces signes ne font que suggérer indirectement.<sup>144</sup> » En un mot, l'interprétant est un outil

---

<sup>143</sup> Jean-Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Boeck & Larcier, 1996, p. 131.

<sup>144</sup> Michaël RIFFATERRE, *op.cit.*, p. 107.

dynamique caractérisé par sa capacité à établir une équivalence entre deux systèmes de significations. Lesquels systèmes sont rendus possibles au moyen d'une lecture herméneutique ou une lecture rétroactive qui laisse percevoir un nouveau texte après que la matrice ait subi une variation. Riffaterre distingue, alors, deux classes d'interprétants, notamment l'interprétant textuel et l'interprétant lexématique. Le second, qu'il nomme aussi signe double, est celui qui emporte l'adhésion de l'analyste. Il compte six types d'éléments que sont les jeux de mots intertextuels, les signes doubles, les signes doubles générateurs de texte, les signes doubles générateurs d'hypogramme, les titres comme signes doubles et les titres renvoyant à un code. Pour les besoins de la présente réflexion, l'on fonde l'analyse sur seulement trois de ses constituants, en l'occurrence les signes doubles générateurs de texte, les titres comme signes doubles et les signes doubles générateurs d'hypogramme. Le potentiel discursif qui ressort, alors, de ces signes à deux tendances apparaît comme une sorte de récurrence homophonique, homographique et hypogrammatique dont les facteurs linguistiques qui participent à leur dynamisme fondent la productivité du rythme. Un rythme à travers lequel découle une signifiante qui engendre des points de vue orientés vers deux niveaux de compréhensions des poèmes à interpréter.

### 1. Les signes doubles générateurs de texte et la productivité rythmique

Les signes doubles générateurs de texte s'apparentent à des outils d'analyse dont la particularité réside dans sa capacité à générer, de façon simultanée, deux textes ou deux séquences sémantiques à travers la concaténation de deux lexèmes. Ce qui prime dans ce processus, c'est la perception d'un lexème qui, sur la chaîne discursive, se caractérise par sa similarité, sa ressemblance homophonique, et parfois homographique, avec un autre lexème absent dans le texte. L'on assiste, par conséquent, à une double référence du signe et les unités textuelles qui l'organisent, en contexte, engendrent la signifiante d'une activité rythmique :

Habiter l'autre côté de la frontière  
l'autre côté du soleil l'autre côté du nom  
voir le ciel face à face la première fois de sa vie  
et arpenter les chemins du non-retour

voir les **voies** repliées autour de nous  
les ficelles reliées par le Temps  
toile d'araignée tissée  
le premier jour de la jetée au monde

voir le sens de la voyance  
le sens de la parole que l'on ne pense pas  
le sens de la vie entre les mains du destin  
la parole sur le seuil du départ  
car nul ne revient du sens de la vue (2010, p. 32.)

Dans ce poème, le rythme est généré par une succession de structures linguistiques dont l'organisation met en relief une ambivalence spatiale caractérisée par deux mondes : l'un naturel ou terrestre et l'autre, de l'au-delà. Ce faisant, apparaît sur la chaîne discursive un champ de pertinence qui se traduit par une séparation de corps entre deux êtres, d'une part et, d'autre part, dirige le regard de l'analyste vers un lexème particulier : "voies" (v5). Lequel, dans le cas d'espèce, évoque un lexème équivoque, homophone et homographe, en l'occurrence le lexème "voies". Ces deux lexèmes, ici, perçus comme des interprétants lexématiques de l'un et de l'autre, signifient respectivement, au niveau de la référentialité, "des espace à parcourir, aménagés ou non, pour aller quelque part" et "l'ensemble des actes divins qui ont pour but de fixer la conduite du monde." Au regard de ces données sémantiques, il ressort que le rapport qui unit ces deux interprétants lexématiques, "voies" et "voies", détermine l'émergence de deux texte à élucider.

Dans un premier temps, l'on remarque, au vers 5, la présence du déictique personnel pluriel "nous". Ce pronom, en effet, condense en son sein deux actants positionnels, notamment un sujet de la perception assimilé à un sujet-poète et un second actant transformationnel avec lequel celui-ci investit la trame. Ces deux actants, à cause de la portée sémantique que dégage le pronom "nous", semblent coexister dans un même monde, un même environnement. Et pourtant, cette cohésion, dans le parcours discursif, est disloquée à cause du champ de pertinence dominé, au risque de nous répéter, par la séparation des deux corps. La récurrence ininterrompue ou l'évocation consécutive de la locution nominale "l'autre côté" (x3) dont l'intentionnalité est de produire un effet de renforcement et de rapprochement l'atteste. Ces locutions, en fait, se déploient sur la chaîne discursive sous la forme d'expressions euphémiques à travers des structures linguistiques telles que "l'autre côté de la frontière", "l'autre côté du soleil", "l'autre côté du nom" perçues toutes les trois comme des formulations langagières en rapport avec la mort. Suivant, alors, ce flux d'attention – la mort –, l'analyste relève, dans la trame, une affluence de lexèmes afférents qui définissent au mieux son champ lexical. Ce sont les substantifs "non-retour" (v4), "destin" (v11) et les verbes "habiter" (v1), "arpenter" (v4), "ne revient" (v13) – à la forme négative –. Lesquels justifient l'appartenance d'un des

actants transformationnels à un autre "monde", ce "monde" après la "vie" où ne résident éternellement que les morts. À cela, s'ajoute la double convocation de la locution nominale "la première fois" (v3) qui subit une mutation grammaticale au vers 8, donnant ainsi la séquence "le premier jour". Autrement dit, cette locution passe d'un genre féminin à un genre masculin. L'appariement de ces formes énonciatives stipule, certes, un changement d'état et de situation mais, surtout, l'insistance sur une action précise et unique qui dure moins dans le temps. Dans le cas d'espèce, il est question d'une venue au monde traduite alors par l'expression "la jetée au monde" ; une naissance effectuée avec de nombreuses complications et qui, par conséquent, débouche sur la mort.

La mort devient, dans un tel cas, le phénomène sûrement inattendu qui occasionne l'acte de séparation entre les deux actants transformationnels susmentionnés. Ce faisant, le sujet perceptif s'enlise dans un chagrin, une douleur lancinante et déplore ces pièges de la "vie" humaine auxquels "nul" n'échappe. Cette assertion trouve tout son sens dans les séquences phrastiques métaphoriques où le syntagme nominal "la vie" en tant en que comparé est mis en rapport de contiguïté avec les syntagmes adjectivaux "les ficelles reliées" et "la toile d'araignée tissée", pris comme des comparants. Le premier, pour marquer une jonction, une liaison entre les deux actants à travers des liens forts et le second, pour évoquer les pièges inextricables de l'existence humaine qui affectent négativement leur relation. Par conséquent, l'on a l'impression que l'imaginaire du sujet de la perception représente, ici, une situation malencontreuse où un petit enfant, dès sa naissance, rend l'âme ; abandonnant, par la suite, sa génitrice dans une affliction totale. Le vers "voir // les voies repliées // autour de nous" dont la structure ternaire est ainsi perçue décrit au mieux cette dislocation humaine à travers les composantes que totalise chaque temps de sa structure. En d'autres termes, le premier temps se compose d'un unique lexème, signe d'unité relationnelle, tandis que dans les deux autres temps qui succèdent, prédominent des constituants de trois éléments ou des parités numériques par position. Ce qui marque une évolution instable des liaisons entre les deux actants, d'un côté, et une séparation répartie selon des spatialités fixes, non modifiables, d'un autre côté. "Les voies repliées" vers ces deux actants transformationnels signifient alors les différents chemins qui s'imposent à eux, l'un empruntant le chemin de l'au-delà et l'autre, celui de l'existence sur terre.

Le premier texte qui ressort, donc, de cette approche rythmique, voire de cette grille sémiotique révèle que le lexème "voies", en tant qu'un interprétant lexématique, symbolise

des parcours soumis à chacun des actants de la trame ; des "voies" insondables du voyage du "non-retour" et des "voies" du monde des vivants qui, dans cette logique s'assimilent au destin, à une fatalité que nul ne peut révoquer. En somme, l'orientation discursive qui s'impose à l'analyste stipule une représentation d'événements malheureux accablant les actants susmentionnés ; lesquels événements relèvent du mystère, de la dimension de l'inexplicable, de l'impénétrable.

Le second texte, quant à lui, s'élabore autour de l'interprétant lexématique intratextuel "voies". À ce niveau, il s'avère que le parallélisme constaté entre les vers 5 et 9, en l'occurrence "voir les voies repliées autour de nous" et "voir le sens de la voyance" fonctionne sur la base d'un rythme caractérisé par un effet d'éloignement considérable dû au domaine de pertinence qu'est la séparation brutale. Ici, ce qui est frappant, c'est la perception d'une prédestination, alors perçue comme une visée et touchant les précédents actants muets, cette fois, en actants cibles. La source, dans le cas d'espèce, est cette mort qui oriente les cibles de part et d'autre des mondes visible et invisible. Autrement dit, la source prend l'allure d'une destinée de laquelle ne peuvent se départir les actants cibles. L'activité rythmique qui justifie cette assertion relève d'un discours réitératif dont l'intentionnalité véhicule une insistance sur le prédéterminisme – sens des événements qui résultent de la volonté de Dieu –. En effet, dans les articulations linguistiques "voir le sens de la voyance", "le sens de la parole", "la parole sur le seuil", "le sens de la vie", "le sens de la vue" se révèlent, en sourdine, l'expression d'une signification de la vie prédominée par des faits inéluctables. En d'autres termes, l'existence humaine est dictée par des circonstances qui ne dépendent pas de la seule volonté humaine.

En somme, il apparaît que les deux interprétants lexématiques "voies" et "voies" génèrent une signifiante par la coïncidence de leur double propriété. Le rythme qui y est dégagé par l'organisation de différentes structures linguistiques permet, par conséquent, de décrypter des points de vue ressortant d'un seul texte construit à partir du plan du contenu.

## **2. Les titres comme signes doubles dans la productivité rythmique**

Les titres, selon Michaël Riffaterre, sont des interprétants lexématiques assimilés à des signes surfaciels qui renferment un sens ; autrement dit, ils recèlent un surplus de sens. À cet effet, il – Riffaterre – atteste que : « les titres, eux aussi, peuvent fonctionner comme des signes doubles. Ils introduisent alors le poème qu'ils couronnent et en même temps

renvoient à un autre texte.<sup>145</sup> » En d'autres termes, les titres, en tant que "signes doubles", donnent à percevoir un texte qui sert de base à la signification du poème ou à sa lecture amimétique. Par conséquent, les titres s'apparentent à des signes poétiques dont les éléments qui fondent sa compréhension herméneutique se réalisent au moyen d'un agencement de structures linguistiques éparses ; un agencement de structures dont la dynamique investit une activité rythmique à décrypter :

### **Les enfants d'Icare regardent les étoiles**

nous sommes les enfants  
de la faim éternelle  
faim du corps  
faim de l'âme endormie  
parmi des milliers de trésors épars  
[...]  
nous sommes frères et sœurs au théâtre  
inhospitalier du monde  
qui ignore les lois de la fraternité d'astre (2002, pp. 144-154)

"Les enfants d'Icare regardent les étoiles", titre des séquences poétiques susmentionnées, est une structure phrastique complète composée d'un sujet – les enfants d'Icare – dont les constituants sont un syntagme nominal – les enfants – et un syntagme prépositionnel – d'Icare –, d'un verbe – regardent – et d'un complément – les étoiles –. Sur le plan de l'expression, un lien logique peut s'établir entre ces trois composantes. Pourtant, au regard de son contexte d'énonciation, ces différents éléments font de ce titre un signe double duquel émerge deux textes.

En effet, le premier texte fait ressortir une similarité entre les éléments contenus dans le titre ; lesquels, au niveau de la mimésis se rapportent respectivement à : "une progéniture", "un personnage emblématique de la mythologie grecque condamné à mort pour son impatience, son imprudence et sa prétention à égaler les dieux.", "l'action de fixer quelque chose avec attention" et "un corps céleste brillant que l'on peut observer depuis la terre". La lecture mimétique dudit titre donne alors l'impression que "la progéniture d'Icare, ce personnage mort précocement, observe avec attention les astres célestes". Par conséquent, l'analyste s'attend à découvrir, sur la chaîne discursive, un ensemble de péripéties liées à cet acte.

---

<sup>145</sup> Michaël RIFFATERRE, *op.cit.*, p. 130.



Le second texte quant à lui, modifie cette lecture heuristique ou cette grammaire imposée par le titre de ce poème et fait que celui-ci sort de son cadre référentiel pour instaurer une illusion référentielle à élucider. Autrement dit, il s'agit de surimposer à ce poème, à travers l'agrammaticalité qui émerge de son titre, son sens au niveau du plan du contenu.

Ainsi, dans ce poème, l'orientation discursive s'articule autour d'un domaine de pertinence bien délimité traduit par l'immigration clandestine et son flot de conséquences néfastes que l'analyste considère comme un hypogramme matriciel. Ce faisant, le double marquage du déictique personnel pluriel "nous" (v1-v6) donne à voir un sujet de la perception qui se confond, ici, à la couche sociale confrontée au phénomène susmentionné. Celle-ci, dans le cas d'espèce, est un actant cible assimilé alors au déictique précédemment évoqué et à ses variantes synonymiques représentées par les syntagmes nominaux "les enfants" (v1) et "frères et sœurs" (v6). En effet, la démarche perceptive adoptée par le sujet-poète, en tant que sujet de la perception, accorde une signification à cette immigration clandestine au moyen de plusieurs éléments discursifs. Dans un premier temps, sur un mode de répétition, la copule "être" sous une forme conjuguée – "sommes" – , introduit un ensemble de statuts sociaux dépréciatifs intimement liés aux actants cibles de la trame. Il s'agit, notamment, d'une même information qui revient de façon récurrente, d'un vers à un autre, à travers des structures lexicales chaque fois renouvelées. Ces facteurs linguistiques qui ont pour dénominateur commun le syntagme nominal "les enfants" sont alors ces compléments de nom traduits par : "de la faim éternelle" (v2), "[de la] faim du corps" (v3), "[de la] faim de l'âme endormie" (v4). La construction de cet enchaînement sémantique relevant de la redondance et de l'amplification investit les maux d'une société où la jeunesse ploie sous le poids du chômage, de la misère, des déboires professionnels ; en un mot, cette répétition insiste sur la réalité vécue par une jeunesse souffrante. En ce sens, le sujet perceptif qui fait sienne ladite souffrance fustige la source de cette situation déplorable, en l'occurrence les gouvernants en évoquant, au vers 5, une structure périphrastique – "parmi des milliers de trésors épars" – dont le sens qui s'en dégage fait allusion à une gabegie financière, ici, orchestrée par une minorité. Ces "enfants" auxquels s'identifient le sujet-poète apparaissent, donc, comme des laissés-pour-compte, des exclus dans un système de développement social qui les défavorisent au niveau de la visée ; notamment, l'insertion socio-professionnelle et un cadre de vie de qualité. L'imperfection de cette visée motive la cible à opter pour une visée qualitative, en l'occurrence

"l'immigration" à travers laquelle elle – la cible – espère bénéficier de meilleures conditions de vie. Une ambition qui n'est pas sans impacts négatifs sur la cible puisque les péripéties de l'aventure clandestine nécessitent de nombreux sacrifices, souvent faits au péril de sa vie. Dans le parallélisme asymétrique que l'on observe entre les vers "nous sommes frères et sœurs au théâtre inhospitalier du monde" et le vers "qui ignore les lois de la fraternité", se distingue une opposition sémantique à partir des syntagmes nominaux "frères et sœurs", "fraternité" et le verbe "ignore". En effet, ces séquences discursives mettent en exergue deux idées dont les significations divergent. En d'autres termes, cette construction asymétrique produit un rythme par effet de contraste sémantique. D'une part, l'immigration qui aurait participé à une intégration sociale et professionnelle de la cible se solde par un échec puisque, dans les pays d'accueil, l'on leur refuse l'hospitalité en les enfermant dans des camps de concentration. D'autre part, les difficultés qui surgissent lors de cette vaste randonnée à travers le désert par des longues marches et à travers l'océan dans des embarcations de fortune occasionnent de nombreuses pertes en vie humaine. Le regard silencieux de la communauté internationale donne l'impression qu'elle se désolidarise de cette déliquescence sociale qui vicie ces jeunes en quête d'un devenir meilleur. Autrement dit, le "monde" entier devient un vaste champ "inhospitalier" pour ladite jeunesse et "la fraternité" qui devrait unir tous les Hommes en tant que "frères et sœurs" est "ignorée".

Suivant cette grille sémiotique, le titre "Les enfants d'Icare regardent les étoiles" stipule, par conséquent, cette désillusion qui affecte les jeunes touchés par le phénomène de l'immigration clandestine, d'un côté, et qui, pour finir, périssent de façon prématurée dans les océans, les déserts, aux abords des frontières des pays visés ou dans les camps où l'on les enferme. Ce titre est, donc, le symbole d'un regard éternellement tournée vers le ciel et que l'on traduit par la disparation de ces nombreux jeunes.

### **3. Le signe double générateur d'hypogramme dans la productivité rythmique**

À l'instar des deux précédents outils d'analyse – le signe double générateur de texte et le titre comme signe double –, le signe double générateur d'hypogramme apparaît comme un mécanisme théorique dont l'organisation des éléments qui le détermine engendre une productivité rythmique. Ce faisant, ledit mécanisme, tel que nommé, renvoie à un hypogramme dont la source est absente dans le poème. Il convient, alors, de rechercher cette source dans une structure autre que celle qui se présente à l'analyste. Ce

qui, par conséquent, favorise la perception d'un "jeu de mots" entre le signe perçu dans le poème, d'une part, et l'intertexte qu'il déduit, d'autre part. L'interprétation du poème rendue, donc, possible à travers cette dynamique de phrases ou de syntagmes dérivés d'un lexème équivoque ouvre les pistes d'une réflexion sur le rythme. Laquelle réflexion fonde sa pertinence sur les répétitions que souligne le signe double à élucider. Dans l'extrait suivant, les facteurs producteurs de rythmes naissent du signe double générateur d'hypogramme que l'analyste, à travers un ensemble d'allusion, arrive à percevoir :

je suis le fleuve et la terre  
où s'enracine l'aurore à venir  
ô jour téméraire  
que je croise sur mon chemin  
en souffrance  
je suis le fleuve de l'ombre  
où se mirent les étoiles errantes à minuit  
je suis le fleuve en partance et traversées  
en passerelles et diagonales

je te salue ô soleil de **Prométhée**  
homme-dieu volonté de puissance  
toi qui poses lumière et métal  
dans le lit de mon chant où coulent paroles d'eau  
et mon souffle respire l'air  
du Temps qui comprime ma voix  
la nuit venue je recueille mon corps éparpillée  
aux quatre coins de la Terre (2002, p. 70)

Le flux d'attention, ici, est essentiellement porté sur un unique lexème, en l'occurrence "Prométhée", au vers 10. Ici, la convocation dudit lexème mobilise deux différents hypogrammes dont le premier est orienté vers la mythologie et, le second, sur une allusion littéraire.

L'hypogramme initial repose sur l'évocation de la figure emblématique de "Prométhée", telle que véhiculée par la mémoire collective. En effet, celui-ci renferme les qualités d'un héros créateur qui, par amour pour les humains, a défié dieux en faisant don de la liberté et du feu, des techniques et des arts à ces derniers – les humains –. Dans le poème, cette conduite prométhéenne est mise en relief à travers un rythme amplectif. En fait, pris comme un élément nucléaire dans le parcours discursif, ce lexème hypogrammatique subit une fission au cours de laquelle s'observent un ensemble de

groupes syntaxiques supplémentaires qui le caractérisent. Ce sont, entre autres, les combinaisons lexicales "homme-dieu" (v11), "volonté de puissance (v11) et "téméraire" (v3) et "lumière et métal" (v12). Au surplus, se perçoivent au vers 3 et 10 la répétition d'un discours laudatif représenté par la formule interjective "ô". Cette énumération de signifiants linguistiques ou de subordonnée fait de "Prométhée", dans le cas d'espèce, un actant source positif dont la visée s'avère bénéfique à cause de l'actant de contrôle qu'il offre gracieusement à la cible – les humains – pour une existence paisible. À *contrario*, les "dieux" à qui il dérobe ces actants de contrôle apparaissent comme des actants sources négatifs dont la visée dépréciative, maléfique – asservissement, absurdité de la condition humaine – contre l'actant cible est à proscrire. Ce qui est, donc, à retenir c'est la volonté de "Prométhée" à vouloir défendre et sauver l'être humain assujéti par les "dieux". Autrement dit, il – "Prométhée" – symbolise la révolte de l'Homme contre la tyrannie des "dieux" oppresseurs. Par conséquent, dans la structure référentielle de ce lexème, c'est la question de l'humanisme qui y perçue et se présente, à cet effet, comme un domaine de pertinence, voire une valeur allusive qui génère sa seconde caractéristique.

Le deuxième hypogramme relève, alors, de la problématique de l'humanisme que l'on conçoit comme l'un des aspects métaphoriques émergeant de la figure prométhéenne et qui, de surcroît, exprime symboliquement une conception du monde. L'humanisme, en effet, renvoie, généralement, à une attitude de défense de la personne humaine dans ses droits et dans ses possibilités de développement. Ce faisant, dans le parcours discursif ci-dessus, l'on observe un actant transformationnel animé par cette visée que renferme la pensée humaniste. Cet actant, ici, désigne le sujet-parlant et son déploiement dans la trame se perçoit à travers un mouvement intense et perpétuel qui sous-tend sa volonté d'accomplir une action. Ce que traduit, d'une part, la fréquence d'apparition de la syllabe "je" (x6) accentuée par la consonne d'attaque [z] et, d'autre part, la perception de ses variantes synonymiques manifestées par les adjectifs possessifs "mon" (x3) et "ma" (x1). Ainsi, l'on remarque à travers cette mobilité constante que l'organisation discursive met en exergue des successions irrégulières de constructions métaphoriques au cours desquelles l'actant transformationnel, par la copule "suis", s'identifie à deux principaux éléments naturels : "le fleuve" (vv 1, 6, 8) (eau) et "la terre" (v1). Le premier, pour désigner la masse importante de maux, de préjudices qui "s'enracine", s'affaisse sur ses épaules et "comprime" [sa] voix". Le second, pour évoquer le peuple "en souffrance" qu'il voit comme des "étoiles errantes", des êtres sans point d'attache à cause de l'oppression acerbe

qui "éparpille" leur "corps" "aux quatre coins de la Terre". Par conséquent, ces conditions de vie qui entravent l'épanouissement social de la population représentent la source ; laquelle incite l'actant susmentionné à devenir la "voix", le guide de ces souffrants. Dans cette activité perceptive, deux actants cibles sont, donc, mis en évidence. Dans un premier temps, la figure de l'opresseur perçue comme un actant cible déprécié par l'actant transformationnel et que l'analyste repère au moyen de l'implicite qui ressort du lexème "lit" dans "le lit de mon chant". Le rythme, à ce niveau, joue sur une alternance sémantique de sons identiques, notamment les traits homophoniques contenu dans ledit lexème. Ce qui, par le recours au mécanisme du signe double, renvoie à "lie" ; pour indiquer la partie méprisable de la société qui empêche le peuple de s'épanouir, de jouir pleinement de tous les droits dont il devrait bénéficier.

Dans un second temps, ce peuple privé de sa liberté se décline comme un actant cible apprécié qui motive la visée de l'actant transformationnel, en l'occurrence la défense de ses droits à tous égards. En outre, la source de la perception et les deux actants cibles apparaissent comme des actants positionnels dont la dynamique, dans la trame, attise l'intensité d'une valeur d'activation chez l'actant transformationnel. En d'autres termes, face à l'incomplétude sociale que subit la cible – le peuple –, le sujet de la perception se place aux côtés des opprimés. Avec la double interpellation perçue dans les vers "ô jour téméraire" (v3) et "ô soleil de Prométhée" (v10) ressortent deux formules à valeur inchoative que complètent deux groupes d'éléments linguistiques. D'abord, des groupes verbaux caractérisés par des formules de gradation, en particulier "je suis" (x3), "je croise" (v4), "je recueille" (v16) et ensuite des groupes syntaxiques qui agissent respectivement comme leur complément, en l'occurrence "Prométhée" (v10), "corps en souffrance" (vv 16&5), "lumière et métal" (v12). La "volonté" de l'actant transformationnel est, dans le cas d'espèce, de venir en aide à ses paires victimes de plusieurs excès. Un acte qui ne peut prendre forme que par son engagement à fustiger l'opresseur avec des armes faites de "paroles". Ainsi, cette perspective intéroceptive qui se dégage de la trame, à travers les motivations du sujet de la perception, vise à détruire les conditions sociales défavorables sous lesquelles ploient les humains marginalisés.

Le signe double "Prométhée", en tant qu'un interprétant lexématique générateur d'hypogramme, joue, par conséquent, sur ses perceptions mythologique, métaphorique et symbolique pour générer une conception du monde traduite, alors, par la philosophie de l'Humanisme. Tout comme Prométhée, le sujet-poète, sans recourir à la violence", vise un

corps propre, un domaine proprioceptif dominé par la célébration d'une fraternité universelle, d'une éradication des iniquités sociales.

À l'issue de cette analyse portant sur l'intégration des interprétants lexématiques dans la productivité rythmique, il va de soi que la dualité des signes procède à un déploiement discursif qui investit deux univers sémantiques distincts. Un premier univers traduit par un monde concret, un plan de l'expression ou une extéroceptivité et un deuxième, par une déformation du réel, un plan du contenu ou une intéroceptivité. De part et d'autre de ces univers, se perçoivent des phénomènes linguistiques qui orientent les points de vue et génèrent des mouvements charriant, dans le cas d'espèce, la perception de rythmes.

Au total, le recours à la démarche sémiotique de Michaël Riffaterre dans le processus de génération du rythme s'est articulé autour de trois principaux mécanismes théoriques, notamment au moyen des obliquités sémantiques, de la conversion et des interprétants lexématiques. Le principe commun que partagent ces trois mécanismes se traduit, en effet, par des variations sémantiques ou des transferts de sens qui s'opèrent d'un signe heuristique à un signe herméneutique. Autrement dit, ces éléments théoriques, en investissant le parcours discursif, engendrent des mouvements de pensée à travers lesquelles s'observent des configurations rythmiques fondées sur deux formes d'interprétation. Les significations qui ressortent, alors, des dites configurations invitent à l'élaboration de points de vue établis sur deux différents niveaux de perceptions.

En outre, à l'instar de ces outils conceptuels perçus chez Riffaterre, il importe d'étendre le champ de la réflexion à bien d'autres démarches sémiotiques, à savoir celles de Jacques Fontanille dont les contenus focalisent l'attention de l'analyste.

## Chapitre II : De la signifiante des configurations rythmiques par les concepts sémiotiques de Jacques Fontanille

Dans le présent chapitre, le rythme qu'il convient de décrypter se réalise au moyen d'une dynamique de composantes textuelles et discursives qui, dans le cas d'espèce, émanent de la sémiotique du discours de Jacques Fontanille. Les perspectives de cette sémiotique sont, en effet, riches et variées. Elle s'intéresse, en général, au discours en acte et, en particulier, à l'ensemble des questions spécifiques qui relèvent dudit discours. Cette orientation sémiotique s'attèle, donc, à « établir les conditions dans lesquelles les expressions et pratiques humaines, verbales et non verbales, font sens.<sup>146</sup> » Plusieurs opérations permettent d'atteindre cet objectif. Cependant, pour ce qui est de cette réflexion, l'on mettra seulement à contribution trois de ses aspects dont le fonctionnement, dans le discours poétique de Tanella Boni, donne à voir des formes signifiantes et des structures qui dynamisent la productivité rythmique. Le premier aspect porte sur "le style" et peut être décrit comme un régime de présence au monde manifesté par des propriétés textuelles et discursives récurrentes. Le second aspect repose sur "l'intertextualité" que l'on saisit comme "la schématisation" d'une forme identique, commune à deux ensembles discursifs. Le dernier aspect se fonde sur le concept de "passions" et traite de l'organisation progressive du sens des affects éprouvés par "un corps sentant". Au total, la visée de cette étude est d'agencer les proto-signes – syntagmes, morphèmes, lexèmes, etc. – qui déterminent les différents aspects sus-évoqués et montrer, par la suite, comment ceux-ci charrient la signifiante du rythme par des effets de récurrence, de contraste ou d'amplification qui ressortent des analyses.

---

<sup>146</sup> Jacques FONTANILLE, *op.cit.*, p. 7.

## I. Le style : Dynamiques interstitielles et structurations rythmiques

Jacques Fontanille définit le concept de style en ces termes : « Le style recouvre l'ensemble des faits textuels et discursifs grâce auxquels la praxis énonciative produit et reconnaît des effets d'identité.<sup>147</sup> » De prime abord, deux éléments importants constituent les piliers de cette définition. D'un côté, la "praxis énonciative" et, de l'autre, les "effets d'identité". Le premier est une opération qui met en compétition des signifiants manifestes et d'autres enfouis dans la profondeur énonciative, tout en créant les conditions d'émergence de la seconde. Laquelle – effets d'identité – est départagée entre deux dimensions, à savoir les identités textuelle et discursive qui, elles, relèvent respectivement de la morphologie et de la valeur. Autrement dit, les plans de l'expression et du contenu sont les postulats que renferme la notion d'identité du style. Le style apparaît, par conséquent, comme un aboutissement logique, une résultante de plusieurs actes d'énonciation où l'accent est ainsi mis sur une production et une reconnaissance d'identités en construction. Ce faisant, plusieurs modes opératoires permettent d'élucider la question du style. Ici, l'on s'appuie sur l'une de ses principales marques traduite par les interstices. Ceux-ci, en effet, participent aux effets d'identité en assurant la congruence entre les domaines qui délimitent lesdites identités. En d'autres termes, les interstices s'apparentent à des points de jonction qui assurent la synthèse entre les dimensions textuelle et discursive du style pour créer une dimension proprioceptive. Les segments spatio-temporels, les régimes aspectuels et les interstices temporels sont, donc, les facteurs interstitiels sur lesquels repose l'examen de la productivité rythmique dans cette réflexion.

### 1. Les segments temporels

Dans l'analyse interstitielle, le segment temporel apparaît comme un champ perceptif duquel découle des propriétés énonciatives, en l'occurrence des visées déictiques, des domaines de pertinence, etc. Dans le cas d'espèce, sa présence implique des données matricielles autour desquelles se regroupent des éléments linguistiques susceptibles de réaliser la signifiante du rythme. Ainsi, dans l'extrait de texte ci-dessous, le rythme que l'on se propose de décrypter fonde sa dynamique sur des facteurs temporels à travers lesquels se perçoivent des matrices fragmentées :

---

<sup>147</sup> Jacques FONTANILLE, *op.cit.*, p. 194.



À la porte du rire  
tu parcourais les voyelles  
tu éclatais les consonnes de verre  
contre les fenêtres de la joie

hier encore oui hier  
hier n'est pas un morceau de temps  
hier c'était tout le temps  
toute la vie qui coulait parmi les veines  
toute la vie qui souriait à la vie  
au monde au vent au sable à la mer

tu narguais les étoiles  
et mille étincelles du ciel  
ravivaient le voile de ta peau

maintenant tu es partie  
et il nous faut remonter le temps  
demain (2010, p. 24)

Trois composantes adverbiales déterminent les segments temporels et découpent ledit passage en trois séquences matricielles. Le premier segment porte sur l'adverbe "hier" (x4) dont la récurrence, des vers 5 à 7, donne à voir une construction syntaxique à la fois parallèle et anaphorique. En revanche, les deuxième et troisième segments temporels, plus distants du premier, et, plus rapprochés l'un de l'autre, se manifestent par les adverbes de temps "maintenant" (v14) et "demain" (v16). Il apparaît clairement que les catégories temporelles qui investissent la trame ne sont pas chroniques, et chacune de ses découpes séquentielles induit un champ de pertinence bien défini. Ainsi, avec l'adverbe "hier", le sujet de la perception met en avant un énoncé caractérisé, en majeure partie, par l'imparfait de l'indicatif. Les verbes conjugués sous cette forme attestent cette assertion : "parcourais" (v2), "éclatais" (v3), "était" (v7), "coulait" (v8), "souriait" (v9), "narguais" (v11) et "ravivaient" (v13). La prééminence accordée, ici, à l'aspect cumulatif de ces verbes à l'imparfait implique, certes, une constance dans l'action, mais, surtout, un tempérament déterminé par une humeur joviale chez l'actant cible, reconnaissable alors par le déictique personnel "tu" (x4). Le flux d'attention – la visée –, en raison de la présence du segment temporel "hier", est donc dirigée vers la perception d'une réalité antérieure, notamment l'appréciation d'un épanouissement social ou d'une résistance aux maux de la vie quotidienne. Le réseau sémantique qui se rapporte à cette visée est mis en exergue par des actants de contrôle déterminés par les syntagmes prépositionnels "du rire" (v1), "de la joie" (v4) et par la locution adverbiale "tout le temps" (v7). Comme actant de contrôle, ces

éléments intensifient la visée. En plus, l'opposition qui se manifeste entre les énoncés sémantiquement négatif et affirmatif, respectivement perceptibles dans "n'est pas un morceau de temps" (v6) contre "c'était tout le temps" (v7) suggère la fréquence de cette visée par l'effacement de l'article défini "le" en lieu et place du substantif indéfini "tout". Par ailleurs, l'anaphore ou l'isotopie actorielle perçue aux vers 7 et 8, à partir des locutions nominales "toute la vie" (x2), investit également ce flux d'attention à travers un effet d'accumulation que l'on distingue dans les structures linguistiques "à la vie" (v9), "au monde" (v9), "au vent" (v9), "au sable" (v9), "à la mer" (v9). Cette ascendance euphorique indique, en effet, les flux d'un mouvement de jeunesse qui anime l'actant cible. En outre, avec la triple évocation du syntagme nominal " la vie" (x3), il émerge de ce contexte temporel une saisie que l'on peut traduire par "une volonté d'éternité". En réalité, l'activité perceptive qui détermine les mouvements de l'actant cible dans l'ensemble de la trame suppose, de sa part, un désir ardent de jouir éternellement des avantages sociaux que lui procure son existence.

Or, le deuxième segment temporel de ce parcours discursif, notamment l'adverbe "maintenant" (v14), modifie catégoriquement le cours existentiel susmentionné pour laisser place à une profonde amertume. En effet, l'apparition soudaine dudit adverbe marque une rétention, c'est-à-dire un blocage manifesté par un actant source – le départ –, repérable dans "maintenant tu es partie" (v14). Cette source, jouant le rôle d'un anti-sujet – modification dysphorique – dans l'évolution de la trame, peut être perçue à plusieurs niveaux sémantiques. Mais, dans le cas d'espèce, il suppose une syncope discursive, d'une part, et il présuppose l'avènement inattendu d'une situation dont la conséquence première laisse percevoir un éloignement entre l'actant sujet et l'actant cible, d'autre part. Le domaine de pertinence qui ressort de cet adverbe de temps relève, donc, d'une cessation de vie chez l'actant cible. Un être de sexe féminin, sûrement, puisque le genre contenu dans le participe passé "partie" l'atteste.

Quant au dernier élément temporel, "demain" (v16), il oriente le flux d'attention vers une protension, une attitude de l'esprit tournée vers l'avenir du sujet de la perception. En effet, dans la séquence "et il nous faut remonter le temps" (v15), se lit une opposition qui marque une disjonction entre le passé, le présent et le futur. La conjonction de coordination "et" (v15), en fait, permet d'introduire cette relation paradoxale qui investit la trame. Ici, pris comme un facteur d'opposition, il admet d'abord un déictique pluriel "nous" qui, au lieu de manifester la relation entre les deux actants sus-évoqués, définit

désormais les présences du sujet de la perception et d'autres actants cibles – personnes explorées –. Ensuite, l'énoncé "faut remonter le temps" apparaît comme une métonymie qui désigne un regard rétrospectif. Le domaine de pertinence est, alors, à partir de l'adverbe "demain", caractérisé par l'impression ressentie.

Au total, le flux temporel qui domine la trame – "hier", "maintenant" et "demain" – est dynamique, mais aussi paradoxal. Ce paradoxe intervient, dans un premier temps, au niveau extéroceptif où l'on constate des orientations inverses entre les différents segments. Puis, au niveau intéroceptif, des contenus sémantiques dont les variations thématiques sont dominées par des visées antithétiques. La vie, la mort et la persévérance sont, par conséquent, les constances que génèrent les différents segments temporels. Mais, bien au-delà de cette réalité, la synthèse des deux niveaux susmentionnés, la proprioception, veut que l'existence, la vie soit toujours un temps suspendu, d'où l'étirement, l'écoulement verbal du premier segment temporel qui l'emporte sur les deux dernières.

## 2. Les régimes aspectuels

Le concept d'aspectualité, dans l'analyse interstitielle, repose sur un procès dont la forme, envisagée dans sa durée, son déroulement ou son achèvement, détermine divers points de vue. À cet effet, les dispositifs qui relèvent dudit concept sont constitués d'éléments distincts ou disjoints et perçus comme des aspects inchoatif, duratif et terminatif, limitatif et non limitatif, perfectif et imperfectif, accompli et inaccompli, semelfactif et itératif. Plusieurs régimes aspectuels peuvent, donc, être identifiés dans un parcours discursif. Ce faisant, dans la présente réflexion, il est question de reconnaître les structures linguistiques spécifiques desquelles émergent ces différents régimes et de montrer comment ceux-ci participent à la productivité rythmique à travers leur alternance :

Au bord de ton pays  
frappe la foudre aux portes de la vie  
les humains ne se parlent plus  
ils montent la garde  
sur la voie assassine  
jonchée de mots meurtriers

des syllabes sentinelles  
veillent à la beauté de la guerre  
dans ton pays chantent  
des voyelles mitraillettes (2010, p. 42)

L'examen des régimes aspectuels producteurs de rythme, dans le poème sus-évoqué, est motivé par la coprésence de plusieurs instances énonciatives qui charrient une matrice, en l'occurrence des "tensions sociales". Ainsi le déploiement de différentes catégories aspectuelles dynamise-t-il ladite matrice. En effet, avec la locution prépositionnelle "au bord de" (v1) et la préposition "dans" (v9), respectivement dans les vers "au bord de ton pays" et "dans ton pays", l'on distingue une modulation de faits jouant à deux niveaux aspectuels.

En premier lieu, un procès inchoatif où s'observe les germes d'une dissension qui vise un espace précis, notamment le "pays" (x2) auquel appartient l'actant cible que le sujet énonçant désigne, ici, par le déictique possessif "ton" (x2). L'inchoatif, dans le cas d'espèce, prend d'abord forme à partir du syntagme prépositionnel "aux portes" (v2) et du syntagme nominal "la foudre" (v2) qui, ensemble, révèlent l'actant source, précisément "les causes de la déstructuration de la patrie". Ensuite, au moyen de la négation totale contenue dans la séquence "ne se parlent plus" (v3), indiquant une cessation des rapports sociaux. Enfin, par la présence des corps agissants, non-sujets, caractérisés par le substantif "humains" (v2) et leurs variantes synonymiques "ils" (v4) ; lesquels attisent un climat social dominé par des méfiances, des craintes, comme l'attestent l'accumulation des énoncés "ne se parlent plus" (v3) et "montent la garde" (v4). Notons également que les syntagmes nominaux "la foudre" (v2) et "mots meurtriers" (v6) s'identifient à des actants de contrôle qui occasionnent ce procès inchoatif. En second lieu, se remarque l'investissement ou le déploiement de cette dissension envisagée dans toute la trame. Ce qui suggère, donc, un changement progressif du régime d'entame en un procès accompli. Cette dissension devient, dans ce cas, un champ de pertinence où, peu à peu, s'instaure une violence quotidienne.

Ce faisant, entre les deux procès – l'inchoatif et l'accompli –, se perçoivent une série de facteurs linguistiques qui entraînent la valorisation des procès duratif et itératif. La permanence du premier procès repose, de prime abord, sur la succession des verbes conjugués au présent de l'indicatif, allant de la forme singulière à la forme plurielle. Ce sont les verbes "frappe" (v2), "se parlent" (v3), "montent" (v4), "veillent" (v8), "chantent" (v9) qui, d'une part, donnent à voir des événements continus et ininterrompus et dénotent, d'autre part, un procès duratif en raison de leur étendue temporelle. Aux côtés de cette

organisation linéaire où se dégage une progression discursive chronologique, émerge également une saisie, en l'occurrence "la violence", autour de laquelle des actants positionnels favorisent la pérennisation de la matrice. Cette violence est, en effet, avivée par deux sortes d'actants : un actant source et un tiers actant. L'actant source – "humains" (v3) –, comme le démontre les substantifs adjectivaux "assassine" (v5) et "meurtriers" (v6), se présente comme l'instance du discours à l'origine de ladite violence, mais aussi comme un actant cible influencé par le tiers actant. Il – le tiers actant – « se présente soit comme une force intérieure, *immanente*, soit extérieure, *transcendante*.<sup>148</sup> » Ce dernier, dans la trame, s'identifie au syntagme nominal "syllabes sentinelles". Lequel, en contexte, suppose une mobilisation de forces militaires susceptibles de jouer le rôle de gardien de la paix dans un "pays" en proie à "la guerre". Or, la valeur durative contenue dans le prédicat "veillent" est en contradiction avec cette mission de secours et d'assistance. La formule antiphrastique que renferme l'assertion "veillent à la beauté de la guerre" (v8) montre l'inertie de cet actant. En d'autres termes, la présence du tiers actant au cœur de ce déchirement social dissimule alors bien d'autres visées. Et, c'est pourquoi, en lieu et place d'une interposition entre les belligérants, se perçoit dans la trame l'instauration d'un procès itératif ; notamment un procès à travers lequel se répète et perdure, au fil des jours, la violence sus-indiquée. L'évocation du groupe de mots "des voyelles mitraillettes" (v10) fait, d'abord, ressortir l'actant de contrôle qui procède à la manifestation de l'itérativité. Puis, selon le contexte d'énonciation, stipule la légalisation ou la liberté de mise à mort. La "voyelle", en fait, se définit, en phonologie, comme un son qui s'échappe librement de la cavité buccale. La "mitraillette", elle, s'apparente à une arme à feu automatique, à tir rapide et continu. Sous un angle extrinsèque, la synthèse entre ces deux lexèmes insinue, par conséquent, la représentation de tueries, de carnages à laquelle s'adonne volontairement, sans aucune contrainte, les antagonistes de la trame. La violence, en ce sens, devient une habitude, un cycle et prend l'allure d'une "beauté", telle que le montre la force expressive qui ressort de l'oxymore "la beauté de la guerre" (v8).

Quatre types d'aspectualité – inchoatif, accompli, duratif et itératif – s'alternent, ainsi, dans ce parcours discursif pour mettre en exergue la signifiante du rythme. Sur le plan de l'expression, ces différences régimes aspectuels ont permis de saisir les variations formelles qui déterminent les états initiaux, progressifs et cycliques qui dynamisent le

---

<sup>148</sup> Driss ABLALI et Dominique DUCARD (dir), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Presses universitaires de Franche-Comté, 2009, p. 274.

parcours mentionné ci-haut. Concernant le plan du contenu, l'on a pu mettre en évidence un champ de pertinence à travers lequel se côtoient des catégories aspectuelles constamment dominées par des formes verbales du présent de l'indicatif et des tensions incessantes. Ici, il est clair que le sujet énonçant accorde une importance particulière aux instabilités sécuritaires qui gangrènent les sociétés contemporaines et se perpétuent sans mesure de répression. La dimension proprioceptive ou encore « la congruence discursive<sup>149</sup> » que celui-ci vise s'articule, donc, autour du respect de "la vie" humaine dans un monde éternellement en conflit.

### 3. Les interstices temporels

Jacques Fontanille, au sujet de ce concept, note que : « Avec l'interstice temporel, le présent est cette fois réduit à sa taille minimale, mais aussi à son essence linguistique, [...] c'est-à-dire à un point de clivage entre incidence et décadence, [...] à la zone de partage entre protension et rétention.<sup>150</sup> » En effet, l'exploration de ce concept relève d'un déploiement modal caractérisé par un temps présent certes, mais aussi par la pertinence de deux exigences contraires à travers lesquelles ressort une congruence. Autrement dit, l'interstice temporel s'identifie à un « entre-deux [...] qui distingue et unit à la fois deux phases opposées et pourtant inséparables d'un même procès.<sup>151</sup> » L'approche du rythme pressentie, dans le cas d'espèce, dépend alors de cette spécificité interstitielle au sein de laquelle s'observe des contrastes discursifs :

les nouveaux messies connectés  
en réseaux dalmatiens  
rongent sans art  
la toile du monde au grand jour  
leurs armes la parole vide et blanche  
qui découpe en menus morceaux  
la culture millénaire dont les pierres  
broyées en miettes ignées  
brûlent les liens qui tissent la vie en relief (2011, p. 52)

L'interstice temporel, dans cet extrait, est lexicalisé par une préposition implicite, notamment la préposition "entre". Celle-ci, dans le parcours discursif, instaure une contradiction entre deux actants sources. L'un, repérable dans le poème, en l'occurrence le

---

<sup>149</sup> Jacques FONTANILLE, *op.cit.* p. 215.

<sup>150</sup> *Idem.*, p. 216.

<sup>151</sup> *Idem.*, p. 217.

syntagme nominal "les nouveaux messies" (v1) et l'autre, relevant de la compétence littéraire de l'analyste, notamment le lexème "Messie". Le second actant, selon les Écritures saintes, se rapporte au Sauveur de l'Humanité désigné et envoyé par Dieu. L'actant de contrôle qui lui sert alors d'"armes" pour s'investir dans cette mission est le Verbe, la "parole" divine, perçue comme une "culture millénaire", qui garantit le bien-être social et spirituel de l'actant cible, c'est-à-dire "le monde". *A contrario*, "les nouveaux messies", pris comme actant source initial, ici, apparaissent comme des usurpateurs organisés "en réseaux" et dont l'ambition est de dénaturer la précédente réalité.

Ce faisant, trois visées distinctes se côtoient sur la chaîne discursive. D'abord, la visée divine orientée vers une restauration du "monde", ensuite la visée de l'actant cible axée sur une volonté de bien-être et, enfin, la visée des "nouveaux messies" focalisée sur un abus de confiance. Les caractéristiques de l'interstice temporel se dégagent, ainsi, de la frontière qui s'établit entre la première et la dernière visée : la capacité ou non à satisfaire les exigences du "monde". À cet effet, l'actant de contrôle qui sert de canal au premier actant source – "nouveaux messies" –, contrairement à celui du second actant source – "le Messie" –, se présente sous la forme d'objets vides. Lesquels, pour le sujet énonçant, apparaissent comme des "armes" faites de la "parole", certes, mais, surtout, sans grande consistance, "vide et blanche". Par conséquent, de ce hiatus qui fait intervenir des actants de contrôle contrastés, s'observe une variation de signifiants linguistiques attestant le renversement des idéaux du "Messie" et la décadence de l'actant cible. Il s'agit, entre autre, des substantifs "pierres" (v7) et "liens" (v8), des adjectifs "broyées" (v8) et "ignées" (v8), des prédicats "rongent" (v2) et "brûlent" (v9). Lesquels donnent à voir un cadre énonciatif dysphorique, d'une part, et déconnecté des aspirations divines et des attentes "du monde", d'autre part.

Il apparaît ostensiblement que le parcours discursif subit une bifurcation à travers laquelle s'observent deux ambitions qui s'entrechoquent, s'opposent. Le domaine extéroceptif met, donc, en exergue une phase de divergence dominée par la nécessité d'abuser d'autrui par des actes ignominieux et d'instaurer un monde de chaos. Alors que le domaine intéroceptif s'évertue à procurer du bonheur aux couches humaines souffrantes. La synthèse de ces domaines, ici, invite à la perception d'un corps sentant, une proprioception fondée sur un désintéressement vis-à-vis des infamies, des abjections et la recherche d'un salut personnel.

L'exemple de l'interstice comme mécanisme théorique servant d'appui au décryptage du style, à partir des segments temporels, des régimes aspectuels et des interstices temporels, a permis d'élaborer une productivité rythmique caractérisée par une scission puis une jonction des états de choses. Autrement dit, la signifiante du rythme, dans cette réflexion, s'est appuyée sur la dynamique des interstices perçus, à la fois, comme des opérateurs de division et de réunion, voire des opérateurs qui procurent une forme concrète au procès.

## II. L'intertexte : un recouplement d'hypogramme matriciel dans la génération du rythme

Fontanille rappelle que l'intertextualité, de façon générale, renvoie au fait que : « tout texte est un montage de textes cités, mentionnés, évoqués, et qui sont disposés dans une sorte de « profondeur » textuelle.<sup>152</sup> » En d'autres termes, la notion d'intertextualité se rapporte à la rencontre de plusieurs textes qui se neutralisent dans un nouveau texte. Cependant, un réexamen de cette notion en sémiotique, notamment dans les travaux de Jacques Fontanille, l'envisage désormais comme « *l'interaction entre des discours*, et notamment l'interaction axiologique, telle que la met en scène chacun des discours en particulier.<sup>153</sup> » En effet, l'intertextualité, ici, se caractérise par un rapport établi entre deux sortes de textes ; un texte source qui "nourrit", par son discours, le contenu discursif d'un texte cible. Ce faisant, le second texte agit sur le premier en le transformant, le déformant, l'adaptant à ses réalités tout en y insérant des évaluations axiologiques qui expriment la position du sujet énonçant – jugement de valeur – par rapport au monde auquel il fait référence. Et, c'est bien ce processus que Jacques Fontanille, dans l'analyse intertextuelle, nomme une "déformation cohérente" ; c'est-à-dire une opération imposée par la cible à la source. Laquelle, par ailleurs, invite à percevoir, d'une part, la circulation de dialogues entre les deux discours susmentionnés et, d'autre part, la schématisation des représentations que le discours source propose au discours cible. La relation qui unit, ainsi, ces univers discursifs, Fontanille l'assimile à un "schéma intersémiotique" construit par l'interaction entre les intertextes ou les discours qui dialoguent dans le texte cible. L'approche du rythme au moyen de ce mode opératoire s'intéresse, par conséquent, à la redondance des différentes formes énonciatives susceptibles de rendre compte des

---

<sup>152</sup> Jacques FONTANILLE, *op.cit.*, p. 129.

<sup>153</sup> *Idem.*, p. 130.



recoupements hypogrammatiques et de la cohérence visée par ceux-ci. Pour ce faire, l'on s'évertuera à repérer les problématiques récurrentes et identiques présentes dans les textes source et cible ; puis procéder à la schématisation des valeurs communes aux deux ensembles discursifs.

### 1. L'intertexte et la dynamique rythmique dans *Jusqu'au souvenir de ton visage*<sup>154</sup>

La dynamique intertextuelle qui se profile dans la présente réflexion émane d'une pensée philosophique qui relie deux discours distincts, en l'occurrence le discours sur l'absurde prôné par Albert Camus – source – et celui sur le théisme gouvernant le passage poétique – cible – à étudier. Mais avant, il importe de parcourir brièvement les problématiques générales qui fondent la quintessence du discours source, c'est-à-dire la pensée camusienne sur l'absurde.

L'absurde est, donc, un courant philosophique dont le principal chef de file est Albert Camus. Plusieurs perspectives jalonnent cette notion. Ce faisant, ses principes généraux s'articulent autour d'une relation d'inadéquation métaphysique entre l'homme et le silence du monde. Camus, en ce sens, précise que : « ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on peut en dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme.<sup>155</sup> » "L'irrationnel" semble, donc, être le macro-thème qui détermine la philosophie de l'absurde. Il illustre, par conséquent, une critique de la négation, voire un sentiment tragique manifesté dans l'existence humaine. Autrement dit, le discours sur l'absurde se présente comme le procès de ce qui est asymptote à l'intellect. À cet effet, parmi tous les micros-thèmes qui se dégagent de la conception de "l'irrationnel" comme caractéristique majeure de l'absurde, s'impose la question de la souffrance humaine causée par une absence et non une non-existence de "Dieu". Laquelle question est symboliquement représentée dans l'essai d'Albert Camus intitulé *Le mythe de Sisyphe*<sup>156</sup>. Un mythe au sein duquel le penseur relate le tragique "destin" de Sisyphe, un personnage mythologique condamné par les dieux à rouler inlassablement un rocher "jusqu'au sommet" d'une "montagne" d'où la pierre retombe par son propre poids. Une tâche

---

<sup>154</sup> Tanella BONI, *op.cit.* 2010.

<sup>155</sup> Albert CAMUS, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1942, p. 39.

<sup>156</sup> *Idem.*, 187 p.

"périlleuse" et incessante qui amène les dieux à avancer « qu'il n'y pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir.<sup>157</sup>» Camus, avec sa conception de l'absurde, rattache ce mythe au déroulement de l'existence humaine et Tanella Boni, dans le parcours discursif cible ci-dessous, s'en sert comme illustration :

Tes paroles se promènent encore  
dans les interstices de ma mémoire  
tu disais je n'ai pas envie de mourir  
je ferai des projets **si Dieu me donne** longue vie

mais **Dieu ne donne pas** une parcelle de vie  
Dieu propose une ficelle du temps qu'il fait

destin collé au corps  
Dieu ne donne ni chemin du retour  
ni heure de la mort

**Dieu prête** la voie périlleuse à parcourir  
jusqu'au sommet de la montagne (2010, pp. 22-23.)

Le rythme par l'intertexte émerge, ici, de la récurrence d'invariants constants qui transparaissent dans les deux discours sus-évoqués, notamment des pensées philosophiques focalisées sur la part de responsabilité de "Dieu" dans le tragique du monde. En effet, ce poème admet un champ de pertinence articulé autour du phénomène de la mort physique. Le discours rapporté est le principe grammatical par lequel le sujet énonçant représente l'être décédé ; dans le cas d'espèce, l'actant cible dont il se rappelle avec nostalgie les dernières "paroles". Ainsi, les déictiques "tu" (v3) et "je" (v3-4), qui servent à mettre en évidence ledit actant, se distinguent comme des marques d'un style rapporté en filigrane que l'on peut voir dans des segments phrastiques dépourvus de ponctuation. Le recours à ce procédé donne à percevoir une succession d'assertions dominées par une locution verbale négative et d'une subordonnée exprimant la condition, respectivement perceptible dans les vers " je **n'ai pas envie** de mourir" (v3) et " **je ferai** des projets **si** Dieu me donne longue vie" (v4) ; lesquelles sont l'expression d'une crainte manifestée face à la mort. La visée de cet actant cible étant un prolongement de sa "vie", sa disparition, sûrement soudaine, se révèle, alors, comme une absurdité qui suscite, chez le sujet énonçant, une vaste fresque de pensées tournées vers les origines de l'existence en rapport avec "Dieu".

---

<sup>157</sup> Albert CAMUS, *op.cit.*, p. 163.

Le lexème "Dieu"(x5), en revanche, apparaît sur la chaîne discursive, à la fois comme un actant source et un actant de contrôle dont la fréquence d'apparition, quasiment régulière, suppose une intense présence dans la funeste situation qui prévaut au sein de la trame. En effet, doublement caractérisé par les deux actants positionnels susmentionnés – source et contrôle –, il se présente, ici, comme le principal garant de deux états existentiels diamétralement opposés, en l'occurrence la "vie" et de la "mort". Son autorité, en ce sens, est prépondérante. En tant qu'un actant source et de contrôle, il est celui qui procure la "vie" et le même qui la reprend au temps voulu. Au surplus, il règne en maître incontesté sur la condition humaine. Ce faisant, la convocation de la conjonction de coordination "mais" (v5), loin d'être un adversatif, introduit une succession de structures lexicales asymétriques – parallélismes antithétiques ou d'opposition – dont les significations précisent avec exactitude cette primauté de l'actant source. Ainsi, avec le parallélisme d'opposition articulé autour des formes verbales négative et affirmative, respectivement repérables dans les séquences "Dieu ne donne pas" (v5) et "Dieu propose" (v6), se manifestent deux idées antonymiques où s'établit une nuance sémantique entre le "donner" et le "proposer". Laquelle nuance instaure un contraste entre les syntagmes nominaux "une parcelle de vie" (v5) et "une ficelle du temps" (v6). Le choix porté sur le "proposer" au lieu du "donner" et sur la ficelle" plutôt que la "parcelle" donne à penser que l'actant source et de contrôle offre la possibilité de mener une existence déjà étriquée, une existence où la "mort" frappe tous les jours, sans raison. Et, cet étriement paraît plus marqué lorsque la variation des différents prédicats de la trame invite à percevoir l'être humain comme un être transitoire dans un monde éternel. En ce sens, sur un mode d'alternance verbale, l'on constate le passage des prédicats "donne" (x2) à "propose", puis "prête". Ces parallélismes bâtis sur des catégories verbales distinctes mais, surtout, sur la base d'une évolution sémantique verbale restrictive, laissent croire que "Dieu", l'actant source et de contrôle, cède momentanément à l'être humain une "vie" qu'il parsème lui-même d'obstacles. Cette conclusion est attestée par la présence des substantifs "destin", "montagne", "mort", "sommet" –, de l'adjectif "périlleuse", du participe passé "collé", de la préposition "jusqu'au" et du verbe infinitif précédé d'une préposition "à parcourir" qui, ensemble, ramènent, en partie, à la perception du mythe évoqué plus haut.

Les deux univers discursifs qui forment, ici, la dynamique intertextuelle illustrent la notion d'irrationalité à travers deux êtres distincts. D'un côté, l'être mythique, immortel, condamné à effectuer une corvée éternelle et, de l'autre, l'être contemporain, mortel,

contraint de mener une existence périlleuse. Le premier ne cherche sans doute pas à s'échapper de son sort, mais plutôt l'endosse, en assume l'injustice et s'en rend maître. Or, le second, dans une morne mélancolie, comme l'indique l'ambivalence des prédicats cités plus haut et l'assertion "si Dieu me donne longue vie", semble stagner dans un état d'aliénation et de dépendance à l'égard de Dieu. Ainsi ressortent-ils de ces discours, à la fois complémentaires et antinomiques, deux dimensions de contrôle, notamment l'extensité et l'intensité. La première prend en compte l'étendue de la longévité et la seconde, l'énergie fournie pour étendre, pérenniser cette longévité. Chez l'un, l'étendue et l'énergie sont élevées, alors que chez l'autre, ces deux éléments sont faibles. La déformation cohérente ou encore le processus de schématisation que produit, alors, l'interaction entre les discours source et cible met en lumière une condition humaine sur laquelle semble planer une malédiction existentielle qu'elle ne peut refuser. Au fond, la valeur sous-jacente de cette déformation, perçue comme une proprioception, se focalise sur un mépris de cette aventure terrestre périlleuse et de la mort.

## 2. L'intertexte et la perception du rythme dans *L'avenir a rendez-vous avec l'aube*<sup>158</sup>

Dans cette réflexion, les univers discursifs grâce auxquels se réalise la dynamique intertextuelle génératrice de rythme prennent forme au moyen de floraisons hypogrammatiques. Autrement dit, les réalités sociales représentées ou reproduites dans le discours cible – celui de la poétesse Tanella Boni – renvoient à la perception d'un discours source qui, lui, véhicule une pensée similaire la précédente analyse, c'est-à-dire une pensée ancrée sur la philosophie de l'absurde. Dans le cas d'espèce, il s'agit, plus particulièrement, du discours sur les mouvements révolutionnaires qu'Albert Camus développe dans son essai intitulé *L'homme révolté*.<sup>159</sup> La révolte, en générale, s'apparente à la violence d'un individu frustré et désespéré face à la puissance destructrice d'un système étatique. Ainsi, un homme révolté, affirme Camus, est « un homme qui dit non. Mais [...] c'est aussi un homme qui dit oui dès son premier mouvement.<sup>160</sup> » La question de la révolte s'appuie, en effet, sur des faits contradictoires. D'abord, sur le refus catégorique d'une intrusion, d'une domination jugée trop injuste, intolérable, puis sur la

---

<sup>158</sup> Tanella BONI, *op.cit.*, 2011.

<sup>159</sup> Albert CAMUS, *L'homme révolté*, France, Gallimard, 1951, 384 p.

<sup>160</sup> *Idem.*, p. 27.

certitude confuse d'un bon droit qui conduit, en général, à des effusions de sang caractérisées de meurtres dits logiques ou de meurtres porteurs de valeurs. Dans l'extrait ci-dessous tiré du discours poétique de Tanella Boni, cet esprit de révolte joue un rôle capital. Les recoupements thématiques qui ressortent des ambivalences hypogrammatiques font dialoguer ledit esprit par lequel, au prix du crime, d'actes immoraux, les révoltés aspirent à une quelconque victoire sur l'oppression :

Hier c'était un *chat noir*  
aujourd'hui un *cheval blanc*  
puis une *Mercedes noire*  
car le Mal inaugure la première pierre  
de son royaume souterrain  
entre le blanc et le noir  
seul le sol de la chasse à l'homme  
emprunte l'encens du tapis rouge (2011, p. 45.)

L'intertexte, à partir du poème susmentionné, au risque de nous répéter, est gouverné par trois sortes d'hypogrammes. Ceux-ci, perceptibles à travers une série de systèmes de signes, renferment des énoncés prédicatifs. Ce sont des alternances de segments temporels traduits par les adverbes "hier" (v1), "aujourd'hui" (v2) et "puis" (v3) dont les régularités pressentent une récurrence de faits. Et, aussi, des successions de syntagmes nominaux "un *chat noir*" (v1), "un *cheval blanc*" (v2) et "une *Mercedes noire*" (v3) déterminant des événements antérieurs qui ont marqué l'actualité ivoirienne. Ainsi, les interactions qui ressortent des énumérations de marqueurs temporels et de syntagmes nominaux font allusion à trois épisodes malheureux survenus périodiquement dans l'histoire de la Côte-d'Ivoire ; notamment sous les règnes de ses premier, troisième et quatrième Présidents de la République. Il s'agit, ici, des machinations inassouvies intervenues à des époques plus ou moins rapprochées.

Le premier épisode se déroule en septembre 1959. Félix Houphouët Boigny, Premier ministre du gouvernement autonome d'alors et pressenti comme le futur Président de la République, pour survivre physiquement et politiquement, en complicité avec la France, fait état d'insinuations qui, par conséquent, jettent des suspicions sur des hommes politiques et des intellectuels. Plus précisément, ce gouvernant, pour garantir son hégémonie, décide, avec l'administration coloniale, d'éliminer systématiquement ses proches collaborateurs accusés de vouloir porter atteinte à sa vie de façon mystique. Selon des sources provenant des services de renseignements, les comploteurs, pour matérialiser

cette conspiration, auraient été aperçus en train d'inhumer "un *chat noir*". Plusieurs personnes faisant partie de son entourage, accusées d'avoir pris part à ce complot, sont alors interpellées, arrêtées, torturées et jetées dans les geôles de l'État.

Le second, en septembre 2000, sous la présidence du Général de Brigade Robert Guéi, rappelle évidemment le complot du "*cheval blanc*". En effet, un coup d'État militaire contre le Président Henri Konan Bédié porte ce Général à la Magistrature suprême, en Décembre 1999. Certains instigateurs de ce sinistre projet, quelques mois plus tard, sont en désaccord avec la politique menée par leur chef et se désolidarisent de la junte. Pour évincer Guéi Robert et ses fidèles partisans et mettre un terme à ce régime qu'ils traitent de totalitaire, ces derniers choisissent la voie de l'insurrection armée en investissant, dans la nuit du 17 septembre, le domicile présidentiel. La stratégie offensive mise en place est simple. D'abord, trancher la gorge du "*cheval blanc*" qui, sillonnant l'enceinte de la villa, symboliserait le pouvoir mystique du Général. Puis, accomplir manu militari la mission à proprement dite. Hélas, malgré toutes les dispositions tactiques envisagées pour mener à bien cette brève opération insurrectionnelle, le complot du "*cheval blanc*" est sanctionné par un échec. Des morts, des perquisitions, des arrestations, des tortures, des frustrations, des accusations, des exécutions et des exils s'en suivent.

Le troisième, en janvier 2001, intervient sous la gouvernance du régime politique baptisé la Refondation et dirigé par le Président Laurent Gbagbo. Les renseignements généraux d'alors affirment avoir repéré, depuis les pays frontaliers du Nord de la Côte d'Ivoire, le mouvement d'un cortège lourdement armé, encadrant un véhicule noir de type Mercedes. Selon eux, ce cortège est constitué d'assaillants venus renverser par la force le pouvoir politique en place et installer une junte militaire. Lequel pouvoir est puérilement accusé, environ deux mois après son investiture, de népotisme et de tribalisme. Le gouvernement de Laurent Gbagbo, sans retenue, pointe du doigt les pays sus-indiqués et les tient responsables d'avoir servi de base arrière à ces troupes assaillantes. D'où le complot de la "*Mercedes noire*" qui en porte le nom.

Dans ces trois textes cibles que génèrent les dérivations hypogrammatiques, les questions de révoltes contre les figures dites de l'oppression et celles relatives aux répressions contre les révoltés sont mises en évidence. Ce faisant, les politiques, les intellectuels et les militaires insurgés apparaissent comme des actants cibles qui se dressent contre les terreurs politiques et armées, contre les pouvoirs dits totalitaires des actants

sources, en l'occurrence Félix Houphouët Boigny, Guéi Robert et Laurent Gbagbo. Mais, à l'instar des révoltes historiques perçues dans l'idéologie du discours source, les visées des révoltés traduites, ici, par des conspirations contre l'État se soldent par des inachèvements. Autrement dit, le discours source fondé sur les pensées de Camus concernant l'absurde fait état, dans l'ensemble, de révoltes inabouties. Ainsi, dans la trame cible, par la perception des mutations chromatiques, à la fin et à l'intérieur de certains vers, se dégage l'examen d'un rythme dont la signifiante se rapporte à ces scènes de révoltes qui s'estompent.

Six lexèmes, sur la chaîne discursive, permettent alors de percevoir trois couleurs distinctes. Ce sont les lexèmes adjectivés "**noir**", dans "chat noir" (v1), "**blanc**", dans "cheval blanc" (v2), "**noire**", dans "Mercedes noire" (v3), "**rouge**", dans "tapis rouge" (v8) ; les syntagmes nominaux "le **blanc** et le **noir**" (v6). Lesquels, regroupés, donnent des classes de couleurs telles que le noir, le blanc et le rouge. Celles-ci, respectivement, peuvent symboliser le mal, la mort, pour le premier, la justice, le bien, pour le second et le sang, le pouvoir, pour le dernier. L'analyse rythmique envisagée, dans le cas d'espèce, s'articule autour d'une prise en compte de chacun de ces six éléments chromatiques dans leur ordre d'apparition dans la trame. Il s'agit, dans ce cas, d'une approche rythmique linéaire, voire d'une approche qui suit une régularité temporelle tout comme la fréquence des complots évoqués plus haut.

En effet, avec la présence de la première couleur au vers 1 – "noir" –, se perçoit l'expansion d'une injustice ou l'imperfection d'un système politique où l'on pense maintenir éternellement le marginalisé sous le joug de la domination. Et, comme l'indique l'adverbe de temps "hier" qui, dès l'entame de la strophe, suppose un passé renfermant des réalités indicibles, l'on constate une scène politique prédominée par un règne absolu. Or, si la révolte chez Camus s'entend comme « une revendication motivée d'une unité heureuse contre la souffrance de vivre et de mourir<sup>161</sup> », alors la présence du second adverbe temporel, "aujourd'hui", s'entend comme l'émergence de cette revendication où l'on observe des révoltés en quête du bien-être, à la recherche d'une justice sociale. Ce qui induit, donc, au vers 2 le rayonnement d'une clarté traduite par le lexème "blanc". Cependant, même si les révoltés sont aux antipodes de l'idéologie du mal derrière laquelle se trouve celle du bien, ils ne manquent souvent pas de recourir à des forces qui échappent à l'entendement. Une réalité perceptible dans la convocation de l'adverbe de temps "puis", signe d'une succession d'actions ou de faits inhabituels, et, surtout, du marquage de la

---

<sup>161</sup> Albert CAMUS, *L'homme révolté*, op.cit., p. 40.

teinte "noire", au vers 3, dont l'écriture subit une modification au niveau du genre – passage du masculin au féminin –. Cette modification représente, en quelque sorte, l'inauguration d'un nouveau "Mal", c'est-à-dire les crimes, les meurtres des révoltés perçus comme logiques, tolérables et qui s'étendent sur tout le "royaume" des actants sources. Par conséquent, le "noir" auparavant rejeté par les marginalisés se mue, grammaticalement, en une coloration "noire" appréciée qui, elle, n'est point une négation du "blanc" ; mais plutôt une voie à suivre pour faire rayonner le Bien. La réunion des deux couleurs par la conjonction de coordination "et", dans le vers "entre le blanc et le noir" (v6) justifie, ainsi, le rapprochement de deux réalités contradictoires. Il s'agit, des réalités relatives aux terreurs armées et politiques orchestrées par les révoltés sur les actants sources afin d'instaurer un État modèle, un État bâti selon leurs aspirations sociales. Cependant, l'évocation de la couleur "rouge", au vers 8, positionnée par le poète en fin de strophe, caractérise, ici, les résultats probants d'une éventuelle effusion de sang ; signes probables des échecs cuisants suite à ces différents complots ou ces révoltes contre les différents gouvernements susmentionnés. Les instigateurs de tous ces forfaits, comme l'atteste l'assertion au vers 7, ont été confrontés à une "chasse à l'homme", à des rétorsions sanglantes ; d'où l'inaccomplissement de leurs visées.

Au total, il apparaît que la dynamique de ces structures chromatiques fait ressortir un rythme producteur d'une sémantique contrastive à travers laquelle trois dimensions perceptives sont évoquées. D'abord, au niveau extéroceptif où la politique de marginalisation ou de ségrégation incite des citoyens à la révolte, à l'insurrection armée. Ensuite, au niveau intéroceptif où le pouvoir de la terreur, du carnage mené par les révoltés est perçu comme un moyen d'expression légal soutenu par des sympathisants. Et, enfin, s'en suit une proprioception où les conduites des actants sources et cibles, de part et d'autres, apparaissent comme des attitudes anarchistes qui conduisent l'État à sa perte, voire à un chaos général. La déformation cohérente qu'impose, ici, les discours source et cible investissent une forme de vie à travers laquelle se dessine une frontière entre la révolte à proprement perçue et le fanatisme. La révolte, selon Camus, doit être porteuse de plusieurs valeurs ou vertus au sein desquelles la société entière trouve foi dans la lutte et dans la vie. Contrairement à la révolte empreinte de fanatisme dans laquelle les personnes dites révoltées se vouent aveuglement à une cause. Ce qui se profile à travers cette analyse intertextuelle, c'est, à la fois, un respect de la dignité humaine et une éradication des relations politiques, militaires et amicales contestées.



### 3. L'intertexte et l'engendrement rythmique dans *Gorée île baobab*<sup>162</sup>

Le discours source qui "nourrit", ici, le discours cible pour une analyse intertextuelle génératrice de rythme se fonde toujours sur la philosophie de l'absurde développée dans l'essai *L'homme révolté*<sup>163</sup>, mais, plus précisément, sur "le terrorisme d'État et la terreur irrationnelle".<sup>164</sup> Ce vocable – terrorisme d'État – est un mode de gouvernement dont usent certains États pour semer une terreur délibérément suscitée sur leurs propres populations afin de briser, par la force, leurs ennemis et accroître leurs prérogatives. Comme l'avance Camus : « L'irrationnel peut servir l'Empire.<sup>165</sup> » Un État terroriste ou un État criminel perpétue, donc, l'inconcevable. Il – État terroriste – s'assimile, par conséquent, à un actant source qui se sert de la violence, de la force et de la manipulation d'esprit comme actants de contrôle à l'encontre des actants cibles que sont son peuple et les autres États. L'objectif qu'il – État terroriste – vise, à travers une pareille méthode, c'est de contraindre le peuple et d'autres Nations à accepter ses idéologies et épouser ses projets machiavéliques. Les échos de ce type de terrorismes tels qu'ils sont pensés dans le discours source se font ressentir dans le texte poétique ci-dessous :

car il y a la main qui donne et celle qui reçoit  
là-bas dans le désert **d'Irak**  
comme hier en **Afghanistan**  
la main tendue enchaîne dans un même geste  
la victime et le bourreau

car la main nourricière porte à la bouche  
du mourant en sursis  
la bombe assassine comme si le maïs transgénique  
trouvait par le regard du troupeau humain  
une terre fertile nécessaire à la victoire des missiles (2004, p. 103.)

Dans la trame susmentionnée, les présences des lexèmes "Afghanistan" (v3) et "Irak" (v2) donnent à voir deux hypogrammes matriciels qui rappellent les origines et le déroulement de deux conflits fondés sur des terrorismes d'État.

Le premier concerne l'invasion de l'espace afghan par les États-Unis et les Forces de la Coalition, le 7 octobre 2001, en représailles aux attentats-suicides perpétrés le 11

---

<sup>162</sup> Tanella BONI, *op.cit.* 2004.

<sup>163</sup> Albert CAMUS, *op.cit.*, 384 p.

<sup>164</sup> *Idem.*, p. 227.

<sup>165</sup> *Idem.*, p. 297.

septembre 2001 par les partisans du terrorisme islamiste – conflit confessionnel –, notamment le groupe terroriste Al-Qaïda dirigé par Oussama Ben Laden. Lesquels attentats ont provoqué des milliers de morts et de blessés et, également, l’anéantissement de bâtiments symboliques dans les comtés de New-York et de Washington, en l’occurrence les tours jumelles du World Trade Center et le Pentagone. Pour les États-Unis, l’"Afghanistan" est le bastion des troupes terroristes commandées par Ben Laden et l’objectif de l’attaque consiste, dans un premier temps, à le retrouver puis l’éliminer et, dans un second temps, à affranchir le territoire afghan du terrorisme.

Le second hypogramme matriciel est relatif à la guerre "d’Irak" ou la Seconde Guerre du Golfe, survenue suite aux attentats terroristes précédemment évoqués, mais, surtout, aux spéculations américaines contre le dirigeant irakien, Saddam Hussein. Le gouvernement de ce dernier est, d’une part, accusé par l’administration Bush d’être le réel instigateur et financier des attaques terroristes du 11 septembre 2001 et, d’autre part, est soupçonné de détenir des armes de destructions massives ; plus particulièrement des armes nucléaires, des armes bactériologiques et des armes chimiques. Les proches de Georges Bush, en l’occurrence son Vice-Président Dick Cheney et ses Secrétaires à la Défense Donald Rumsfeld et Paul Wolfowitz confirment avoir en leur possession des preuves de telles allégations. Le 20 mars 2003, nonobstant des accords défavorables de la France de Chirac, de la Russie et de la Chine, une violente offensive armée est lancée contre "l’Irak" par une Coalition menée par les États-Unis et le Royaume-Uni. Les motivations de cet acte de guerre sont de combattre le terrorisme au cœur même de l’Irak et d’y détruire les différents sites abritant les armes mentionnées ci-haut.

Ces deux hypogrammes matriciels qui charrient, de part et d’autre, des situations conflictuelles orchestrées par deux camps rivaux investissent une analyse rythmique fortement caractérisée par la binarité :

- 1 car il y a la **main** qui donne // et celle qui reçoit
- 2 là-bas // **dans** le désert d’Irak
- 3 comme hier // **en** Afghanistan
- 4 la **main** tendue // **enchaîne dans** un même geste
- 5 la victime // et le bourreau
- 6 car la **main** nourricière // porte à la bouche
- 7 du mourant // **en** sursis
- 8 la bombe assassine // comme si le maïs **transgénique**
- 9 trouve**ait** par le regard // du troupeau **humain**

## 10 une terre fertile nécessaire // à la victoire des missiles

Ici, ces vers à rythmes binaires, tels qu'ils sont organisés, comportent chacun deux groupes rythmiques ou deux unités sémantiques qui expriment deux types d'actions. Ceci, dans l'intention « de balancer ces deux idées, de les opposer, de les additionner, ou de les mettre face à un autre rythme binaire.<sup>166</sup> » Autrement dit, ces vers à rythmes binaires s'élaborent à partir de deux syntagmes nominaux qui produisent soit deux opinions conjointes soit deux idées disjointes, selon le contexte d'énonciation.

Ce faisant, dans la trame ci-dessus convoquée, les divisions de vers observées à travers les coupes donnent lieu à des cadences à deux temps qui, dans l'ensemble, renvoient aux hypogrammes matriciels décrits plus haut. Plus précisément, les champs de pertinence traduits par les violentes guerres qui opposent les Coalitions conduites par les États-Unis, à la fois, contre l'"Afghanistan" et contre "l'Irak". Ces rythmes binaires, en effet, investissent la totalité du parcours discursif et font intervenir des réalités contrastives ou oppositionnelles sur lesquelles repose l'expansion desdites guerres. Ainsi, les binarités perçues dans les vers "la victime // et le bourreau" (v5) et "trouvait par le regard // du troupeau humain" (v9) insinuent l'usage d'un actant de contrôle, notamment un terrorisme d'État qui sert parfaitement les intérêts sordides des antagonistes. D'un côté, le réseau Al-Qaïda – actant source –, pour rallier les populations afghanes et irakiennes à leur cause, évoque une islamisation des territoires américains à travers les attentats cités plus haut. Dans ce contexte, cette population devient "la victime" d'une propagande qui l'incite à prendre part à un conflit confessionnel en apparaissant comme un "bourreau". D'un autre côté, l'administration des États-Unis, toujours avec le terrorisme d'État comme actant de contrôle, positionne son peuple au rang de "victime" et l'Al-Qaïda à celui de "bourreau". En ce sens, elle profite de l'ampleur dévastatrice des attentats pour réclamer vengeance et allier des milliers de jeunes américains à l'invasion militaires des deux territoires cibles. De part et d'autre, respectivement dans ces deux camps rivaux, la population est instrumentalisée et considérée comme un "troupeau humain" qui se plie, sans résistance, à la volonté des propagandes des antagonistes par la convergence du "regard".

Par ailleurs, au regard des visées hypogrammatiques, les rapports binaires établis entre certains lexèmes permettent de mettre en exergue un conflit dont l'enjeu est porté sur

---

<sup>166</sup> Jean-Pierre Makouta M'BOUKOU, *Les grands traits de la poésie négro-africaine. Histoire-poétique-significations*, Abidjan, NEA, 1985, p. 147.

les intérêts divers. Ce sont les couples de lexèmes "Irak / Afghanistan", "Fertile / Nourricière", "Terre / Transgénique", "Victoire / Mourant", "Enchaîne / Nécessaire", "Main / Bouche", "Bombe / Missiles". En effet, les offensives des États-Unis contre "l'Irak" et "l'Afghanistan", à première vue, relèvent d'un acte de vengeance. Mais en réalité, c'est plutôt d'un enjeu pétrolier dont il est question. Le "désert" irakien et la "terre" afghane sont à leurs yeux des immenses trésors énergétiques qui renferment spécialement du pétrole, pour le premier, et des énergies fossiles telles que le gaz naturel, le charbon et le pétrole, pour le second. Alors, une invasion militaire se présente comme le moyen "nécessaire" d'évincer la Russie et la Chine qui, déjà, y avaient d'énormes intérêts. Le recours à la "bombe" et aux "missiles" apparaît comme l'ultime actant de contrôle pour atteindre cette visée. Par contre, pour le réseau Al-Qaïda, son implantation en "Afghanistan" répond aux avantages que lui procure la "terre". Cette "terre" est, en effet, "fertile" pour le développement des pavots dont la transformation "transgénique" sert à la production de drogues comme l'opium et la morphine. Il s'agit, donc, d'une économie narcotique, "nourricière" pour ce groupe terroriste, d'où l'accroissement d'un trafic de drogues en faveur du terrorisme que les États-Unis veulent anéantir. Par ailleurs, du fait de l'immense richesse pétrolière que possède "l'Irak" de Saddam Hussein, ses prétendues affiliations avec l'Al-Qaïda supposent, comme nous l'indiquions, un financement de ses activités terroristes et narcotiques. Par conséquent, les lexèmes "main" et "bouche", sur le plan du contenu, font ressortir un accaparement des ressources sus-indiquées par les principaux partis en conflits afin de s'enrichir illicitement ou d'acquérir une certaine "victoire" à l'issue de ces conflits d'intérêts économiques. Et ce, au détriment d'un peuple "mourant" que l'idéologie de ces derniers "enchaîne" ou asservit politiquement et moralement.

En outre, ces guerres d'ordre militaire, politique et économique ne sont pas sans conséquences néfastes sur les espaces des États-Unis, de "l'Irak" et de "l'Afghanistan". Les douleurs inouïes causées par la multiplication des bombardements, des affrontements et des attentats terroristes engendrent, de part et d'autre, des lamentations, des pleurs, des afflictions que les rythmes binaires, à chaque vers, traduisent par des sons particuliers. Lesquels sons sont représentés par les voyelles nasales médianes postérieures arrondies /ã/, les voyelles orales antérieures non arrondies /ɛ/ et les voyelles nasales mi ouvertes /ẽ/. Ainsi se perçoivent-elles dans les vers : "**main** / celle" [ẽ : ɛ] (v1), "**dans** / désert" [ã : ɛ] (v2), "**humain** / **en** / Afghanistan" [ẽ : ã : ã] (v3), "**main** / **tendre** / **enchaîne** /

**dans / même / geste**" [ǣ : ã : ã : ã : ε : ε] (v4), "**main / nourricière**" [ǣ : ε] (v6), "**mourant / en**" [ã : ã] (v7), "**transgénique**" [ã] (v8), "**trouvait / humain**" [ε : ǣ] (v9), "**terre / fertile / nécessaire**" [ε : ε : ε].

L'on remarque que dans l'ensemble du parcours discursif, chaque partie des structures binaires produit une voyelle spécifique relative aux impacts de la guerre. Ainsi, le déploiement de ces voyelles qui connotent d'intenses et infinies souffrances permettent d'avancer que lesdites souffrances sont partagées par chacun des peuples en conflit. Autrement dit, elles se perpétuent, se répandent, se propagent tous les jours sur les territoires concernés. En "Irak" comme en "Afghanistan", les luttes des soldats de la Coalition contre l'expansion des réseaux terroristes qui, quotidiennement, endeuille de nombreuses familles à travers le monde. Aux États-Unis tout comme au Royaume-Uni ou en France, l'intensification des attaques terroristes qui pose, de plus en plus, un problème sécuritaire majeur pour ces États. La réunion des voyelles qui émerge, donc, de ces rythmes binaires traduit alors l'acmé de tous les dommages nés de ces conflits.

La philosophie de l'absurde qui élucide, ici, l'interprétation du poème de Tanella Boni rejette, en fait, le recours au terrorisme comme moyen de revendication, encore moins le terrorisme d'État qui incrimine les gouvernements. La schématisation intersémiotique qui émane alors de cette intertextualité consiste à mettre un terme aux différentes barbaries qui opposent les antagonistes. Autrement dit, le corps sensible veut que lesdits antagonistes soient animés de pardon, de réconciliation, de tolérance, d'amour et de paix. Ces vertus, en effet, sont perceptibles dans les binarités que produisent les vers "la main tendue // enchaîne dans un même geste" et car la main nourricière // porte à la bouche. Ici, l'accentuation des adjectifs qualificatifs que sont "main tendue", "main nourricière" et "même geste" servent à souligner un ensemble catégoriel, en l'occurrence un appel à l'unité où la "main tendue" doit être réciproque et mettre en avant une cohésion sociale "nourricière" qui garantit le bien-être de tous.

En somme, les pensées philosophiques d'Albert Camus sur l'absurde, notamment celles relatives aux questions sur l'existence, la révolte et le terrorisme font écho dans le discours poétique de Tanella Boni. Ses pensées, dans le cas d'espèce, se présentent comme des discours sources et les textes de Tanella Boni, comme des discours cibles. L'interaction entre ces deux discours a, donc, permis une analyse intertextuelle par des

recoupements hypogrammatiques dont les dynamiques ont débouché sur des approches rythmiques par effets de contraste.

### III. Les configurations passionnelles et la génération du rythme

Après avoir nourri des réflexions sur quelques approches rythmiques articulées autour du style et de l'intertexte selon Jacques Fontanille, l'on s'intéresse, cette fois, aux dimensions passionnelles qui structurent le discours poétique de Tanella Boni. Celles-ci – les passions –, à l'instar des deux procédés précédemment cités, apparaissent comme des mécanismes théoriques susceptibles de générer le rythme au moyen de l'affectivité dont elles font preuve. En d'autres termes, avec la perception des phénomènes passionnels, il est également possible de procéder à un décryptage du rythme et, mieux, d'accéder à la sémantisation du discours poétique sus-indiqué.

Ce faisant, l'efficience de ce processus interprétatif, selon Fontanille, nécessite la mise en fonctionnement d'une logique tensive, notamment les valeurs et valences qui, elles, allient des classes modales et des modulations axiologiques en rapport avec une catégorie de présence discursive. Par conséquent, les questions de présence, d'intensité et d'étendue ou de quantité s'identifient à trois classes majeures que Fontanille privilégie dans ses travaux sur les passions. À cet effet, « la *présence*, et son domaine de pertinence, le discours en acte, relèvent donc des phrases inchoative et durative du processus sémiotique [...]. Le moment de la *présence* [...] est donc celui de l'émergence des valeurs dans les modulations de co-présence – co-présence entre sources et cibles [...] <sup>167</sup> » En d'autres termes, la présence relève de l'existence d'un sujet de la perception ou d'une orientation discursive à travers laquelle s'observe une dimension pragmatique de la passion, voire un discours en acte où se laissent déterminer des codes d'identification des effets affectifs. Outre cela, elle – la présence – admet des valeurs dont les valences sont l'intensité et la quantité. En ce qui concerne l'intensité, elle est étroitement rattachée aux manifestations axiologiques. Elle désigne, généralement, une appréciation du sujet percevant – actant source –, relativement à un objet ou à un événement donné – actant cible –. Il est, donc, important de noter, ici, que l'actant source qui recèle grandement des proportions affectives est toujours orienté vers la cible dans une dynamique d'ouverture. Et ce, dans l'intention de mettre en lumière les ambivalences axiologiques des effets

---

<sup>167</sup> Jacques FONTANILLE, *op.cit.*, 2003, p. 168.

passionnels. Quant à l'étendue ou la quantité, dans la réflexion sur les passions, elle se rapporte à « l'ensemble du processus passionnel, et, plus précisément, aussi bien le sujet – quand il s'agit pour lui de se "rassembler" ou de se "reprendre" – que l'objet – quand il s'agit du nombre et de l'importance de ce dernier.<sup>168</sup> » Jacques Fontanille ajoute à cela un déploiement temporel et spatial qui ressort de cette dernière classe.

La présente contribution, s'élabore, par conséquent, autour d'un discours poétique passionné qui combine l'ensemble des différentes catégories sus-déterminées. Autrement dit, c'est par la conjugaison des dites catégories que la productivité rythmique, au moyen de la dynamique passionnelle, est envisagée. Pour ce faire, l'on s'intéresse, dans le cas d'espèce, à deux types de régimes passionnés, en l'occurrence les expressions somatiques et le schéma passionnel canonique.

### 1. Les effets rythmiques par la redondance des présupposés somatiques

Dans les réflexions sur les passions, Jacques Fontanille estime que « l'expression somatique nous rappelle à juste titre que l'affect intéresse d'abord le corps.<sup>169</sup> » En effet, les expressions somatiques renvoient généralement aux différentes considérations énonciatives qui ont trait au corps, notamment à ses manifestations tant physiques qu'émotionnelles. Ce sont à priori des codes figuratifs et symboliques qui accompagnent, d'une part, les états affectifs et permettent, d'autre part, de percevoir les ressentis relevant dudit corps. En outre, les gestes, l'apparition des colorations cutanées, les agitations corporelles, les postures physionomiques sont autant de signes qui, sous forme de segments textuels, interagissent afin d'extérioriser ces dites expressions somatiques. Lesquelles expressions peuvent, toutefois, être explicites ou implicites. Dans le parcours discursif ci-dessous convoqué, le corps, siège de nombreuses passions, y est, donc, implicitement perceptible. D'où la nécessité d'opter pour l'énoncé "les présupposés somatiques" qui, d'ores et déjà, avise sur une analyse du rythme traduite, ici, par une opération métaphorique relative au corps, notamment une métaphore somatique :

sur le chemin menant de Scio à Guernica  
il y a le Rwanda nouveau monstre  
qui se multiplie à l'envi  
il y a la Côte d'Ivoire embrasée

---

<sup>168</sup> Jacques FONTANILLE, *op.cit.*, 2003, p. 218.

<sup>169</sup> Jacques FONTANILLE, *op.cit.*, 1999, p. 70.

à mots armés

Comment dire **la beauté** du monde  
quand l'espérance de vie  
s'effrite comme mille-feuille

quand la mort n'a plus **d'odeur**  
qui se métamorphose en terreau fertile  
où fleurit le pouvoir (2011, pp. 85-86.)

Dans cet extrait de texte poétique, les structures linguistiques afférentes au corps, ou encore les références somatiques, sont quasiment imperceptibles. Cependant, en suivant l'orientation discursive, l'on y dégage deux principaux syntagmes, en l'occurrence un syntagme nominal – "la beauté" (v6) – et un syntagme prépositionnel – "d'odeur" (v9) –, dont les marquages, respectivement repérables dans les seconde et troisième strophes, permettent une analyse des "expressions somatiques". Le premier syntagme, en effet, dénote la splendeur physique du corps humain, alors que le second indique une émanation volatile, suave ou non, qui ressort dudit corps. Ce faisant, la présence de ces syntagmes, dans le cas d'espèce, engendre une métaphore biologique à travers laquelle le substantif "monde" (v6) peut être considéré comme un organisme dont les différentes couches anatomiques se rapportent à l'ensemble des dénominations territoriales convoquées dans la trame. Il s'agit notamment de "Scio" (v1), de "Garnica" (v1), de "Rwanda" (v2) et de "Côte d'Ivoire" (v4). Ce processus de génération métaphorique, toujours en rapport avec l'orientation discursive, admet ainsi deux grandes classes de dérivations hypogrammatiques. Lesquelles dérivations renvoient, par conséquent, à deux principales visées qui, alternativement, investissent deux mondes de perceptions : l'un extéroceptif, dominé par une visée quantitative et, l'autre intéroceptif, caractérisé par une visée qualitative. Le décryptage du rythme, dans le cas d'espèce, s'observe alors à partir d'une oscillation régulière entre des suppositions somatiques qui charrient des hypogrammes et des hypogrammes que l'on relie sémantiquement aux dites suppositions. Autrement dit, il est question d'une analyse rythmique qui prend forme grâce à un mouvement constant perçu à travers des rapports de contiguïté ou de proximité analogique.

De la sorte, avec l'extéroception, chacune des régions somatiques déterminées par les dénominations géographiques sus-citées rappelle, de façon chronologique, des faits sociaux communément rattachés à des champs de pertinence diversifiés mais partageant un



seul noyau sémique : /le chaos/. En effet, "Scio", "Garnica", "Rwanda" et "Côte d'Ivoire" sous-tendent respectivement quatre espaces et quatre périodes où ont lieu des massacres humains. Le premier massacre, en 1822, est perpétré par les troupes ottomanes – les Turcs – sur des populations désarmées lors de la guerre d'indépendance grecque. Plus de vingt-cinq mille personnes, notamment des femmes, des enfants et des vieillards en sont les principales victimes. Le second, en 1936, en Espagne, est le fait d'une guerre civile opposant des nationalistes et des républicains. L'on dénombre, au cours de ce déchirement social, précisément avec le bombardement de l'aviation allemande en faveur des nationalistes, plus de mille six cent morts parmi lesquels, de nouveau, se comptent en abondance des femmes, des enfants et des vieillards. Le troisième, en 1994, concerne le génocide rwandais, en l'occurrence l'extermination du peuple tutsi par des militaires et des milices hutu. L'on estime les victimes composées, cette fois, de Tutsi de tous âges, à plus d'un million de cadavres. Le dernier massacre, survenu sur l'espace ivoirien, en 2011, découle d'une crise post-électorale, à la limite d'une guerre civile, qui, selon les rapports des Nations-Unis à la date sus-indiquée, a occasionné au moins trois mille pertes en vie humaine, en majorité des personnes jeunes.

Ce faisant, avec ces indicateurs hypogrammatiques qui recèlent une valeur d'activation, la corporalisation du substantif "monde" reflète, donc, l'aspect d'un corps victimisé, déchiété et désolé, de toutes parts, par des agressions à la fois extérieures et intérieures. Les actants sources, implicitement évoqués, se manifestent, à ce niveau, comme des entités avides, dotées d'une extrême cruauté à travers laquelle peut se lire une dynamique passionnelle du "pouvoir"(v11), notamment un "pouvoir" obsédant qui les incite à causer d'énormes lésions ou dommages organiques sur l'actant cible ; ici, le corps, en général, et les cellules corporelles, en particulier. En outre, ce désir intense de domination qui anime les actants sources, nonobstant un quelconque état d'euphorie chez la cible, se traduit par un couplage d'unités lexicales structurellement liées au caractère pernicieux des hypogrammes analysés ci-dessus. Ce sont, à cet effet, les lexèmes "monstre" (2) / "mort" (v9), "armés" (5) / "embrasée" (4), "se multiplie" (v3) / "s'effrite" (v8) desquels ressort, alors, une tensivité qui repose sur un mouvement de gradation éclatée entre l'intensité et la quantité. Autrement dit, ces catégories de couplages donnent à percevoir une tension maximale déployée dans l'étendue. D'où les évaluations amplificatrices suivantes : lorsque la passion du "pouvoir" charrie une **monstruosité**, s'ensuit un accroissement du taux de **mortalité** des cellules organiques. Par ailleurs, quand

les sujets passionnés exacerbent leurs désirs du "pouvoir" par des moyens "**armés**", se répand excessivement un **embrasement** du corps tout entier. Et, si, "à l'envi", s'observe une intense **multiplication** des actions dysphoriques consécutives au "pouvoir", transparaît alors un **effritement** des valeurs somatiques. Ce couplage de structures lexicales s'inscrit, dans le cas d'espèce, dans une dynamique d'amplification dysphorique perçue au niveau des augmentations de l'intensité et des déploiements importants dans l'étendue.

La visée qualitative, par contre, s'impose comme une annihilation du régime passionnel sus-décrié. Elle est, en effet, perçue à un niveau intéroceptif et présuppose une normalité qui tend vers une exaltation de l'esthétique – "la beauté" – et de la senteur corporelle – "odeur" –, en l'occurrence une valorisation euphorique de la corporéité "du monde" au moyen des raccordements de quelques énoncés textuels. Deux groupes de signifiants linguistiques permettent, ainsi, de réaliser ladite visée. D'un côté, des segments discursifs matérialisés par les énoncés "vie" (7), "mille-feuille" (v8), "terreau fertile" (v10) et "fleurit" (v11) ; puis, d'un autre côté, des éléments morphologiques et syntaxiques, voire des parallélismes morphosyntaxiques traduits par les conjonctions de subordination de temps "quand" (v7 ; v9) et un pronom relatif locatif manifesté par "où" (v11). Par conséquent, les dérivations hypogrammatiques articulées, de nouveau, autour des quatre dénominations territoriales convoquées sur la chaîne discursive offrent cette fois des valeurs de passivation. Ce faisant, "**quand**" le sujet de la perception évoque "**Scio**", l'on s'imagine un espace "**où**" se profile des atouts touristiques à cause des vestiges antiques et des monuments byzantins. Lesquels procurent, donc, une "**vie**" agréable. "**Quand**" le sujet de la perception rappelle "**Garnica**", l'on se réfère à un lieu "**où**" se perçoit des spécificités gastronomiques attrayantes comme, par exemple, un "**mille-feuille**". "**Quand**" le sujet de la perception fait allusion au "**Rwanda**", l'on se représente un espace géographique "**où**" prolifère un "**terreau fertile**" à travers les mille collines. "**Quand**" le sujet de la perception parle de la "**Côte d'Ivoire**", l'on se figure un endroit "**où**" "**fleurit**" abondamment l'ensemble des trois entités citées ci-dessus, notamment "vie", "mille-feuille" et "terreau fertile". Les effets somatiques qui se dégagent ainsi de ces hypogrammes se manifestent, dans l'ensemble, au niveau de la vue, du gustatif, de l'odorat et du toucher. En clair, ces perceptions hypogrammatiques engendrent un affaïssement général du régime passionnel, voire l'abaissement de son intensité conjugué à la réduction ou la disparition de son étendue. D'où la perception d'un corps et de ses différentes régions organiques qui, dans le

cas d'espèce, bénéficient d'une atténuation euphorique, ce faisant, d'une axiologie avec une dominance de l'euphorie.

En somme, l'examen des présupposés somatiques, sur les plans extéroceptif et intéroceptif, en relation avec des engendremens hypogrammatiques, connaît deux variations discursives décrites, de part et d'autre, comme une décadence et une ascendance du corps. Cependant, le corps propre ou le corps sentant qui se présente alors comme un dépassement de cette dualité dimensionnelle, c'est-à-dire une proprioception, rend compte d'un régime passionnel – le pouvoir – déprécié ou apprécié, certes, mais, surtout d'une vision éthique du "monde" inscrite dans l'espace tensif. Autrement dit, cette vision éthique contribue, ici, à orienter la valeur axiologique du discours poétique décrypté en dévalorisant la tonicité de l'extéroception et en valorisant, en revanche, l'atonie de l'intéroception.

## 2. Le rythme par la structuration du schéma passionnel canonique

La réflexion sur le schéma passionnel canonique se rapporte à une sorte d'agencement de discours en acte ou de praxis énonciative dont les contenus sémantiques, à chacune des étapes, rendent compte d'états affectifs particuliers. Sa réalisation – schéma passionnel canonique – est, en effet, tributaire de la superposition de deux ensembles de propriétés, en l'occurrence « des *constituants modaux* et des *exposants tensifs* [qui donnent] lieu à la syntaxe de la dimension affective.<sup>170</sup> » Ici, la syntaxe de l'affectivité, comparable à une ossature discursive, traduit, ce faisant, une systématisation de séquences passionnées, voire une suite ordonnée de composantes passionnelles qui, tour à tour, sont exposées ou se laissent découvrir au travers de cinq différents points. Lesquels points se résument à "l'éveil affectif", à "la disposition", au "pivot passionnel", à "l'émotion" et à "la moralisation".

Le premier – l'éveil affectif – « est l'étape pendant laquelle le sujet est « mis en état » d'éprouver quelque chose [...]»<sup>171</sup>. » Autrement dit, c'est une phase initiale au cours de laquelle un sujet subit un ébranlement affectif qui, alors, définit des signes avant-coureurs ou des prémices du parcours passionnel. Le second – la disposition – est pressenti lorsque « le sujet reçoit l'identité modale nécessaire pour éprouver une passion ou un type

---

<sup>170</sup> Jacques FONTANILLE, *op.cit.*, 1999, p. 78.

<sup>171</sup> *Idem.*, p. 79.

de passion et pas un autre. C'est une sorte de *compétence*.<sup>172</sup> » D'une certaine manière, il s'agit d'un stade spécifique à travers lequel l'on détermine, chez un actant, des genres passionnels qui informent sur des scénarii relatifs au plaisir ou à la souffrance, à l'euphorie ou à la dysphorie. Le troisième – le pivot passionnel – est, en effet, déterminant. Il rend compte des différentes mutations affectives qui s'exercent sur un sujet, postérieurement aux deux précédents points. En d'autres termes, il s'intéresse « au moment même de la transformation passionnelle<sup>173</sup>. [...] Cette transformation étant, [en outre], une transformation de l'identité du sujet.<sup>174</sup> » Quant au quatrième point – l'émotion –, il relève des diverses postures somatiques mises en relief par le corps de l'actant. Fontanille explique à cet effet que « sursaut, transport, frémissement, tremblement, convulsion, haut-le-corps, trouble, etc., tous manifestent, par une réaction somatique, ressentie par le sujet et observable de l'extérieur, la conséquence intense et singulière du pivot passionnel.<sup>175</sup> » Le cinquième point – la moralisation –, pour finir, recèle d'une proprioception. Ainsi, elle s'identifie à une valeur qui peut être « évaluée, mesurée, jugée, et le sens de la passion devient alors, pour un observateur extérieur, un sens axiologique.<sup>176</sup> » La valeur éthique conditionne, par conséquent, la quintessence de la moralisation.

L'approche rythmique autour de laquelle s'articule la présente réflexion obéit, de la sorte, à la logique canonique sus-décrite. Pour ce faire, son décryptage – le rythme –, dans le cas d'espèce, procède d'une consécution affective à travers laquelle peut se lire une pléthore de passions sur la même chaîne discursive :

j'aimerais tant te dire et répéter mes mots  
 qui ont perdu la vue juste des choses de la vie  
 te dire que le Tigre suspend sa course  
 à travers Bagdad la belle  
 en ce jour sombre et lumineux

car l'enfer a voté tous les suffrages  
 du mal rassemblé en un seul lieu  
 à hauteur d'homme  
 là où chutent les *marines* du ciel  
 comme criquets pèlerins  
 en conquérants sans gloire sur un paysage lunaire

<sup>172</sup> Jacques FONTANILLE, *op.cit.*, 1999, p. 80.

<sup>173</sup> Jacques FONTANILLE, *op.cit.*, 2003, p. 131.

<sup>174</sup> Jacques FONTANILLE, *loc.cit.* 1999, p. 80.

<sup>175</sup> *Idem.*, p. 81.

<sup>176</sup> Jacques FONTANILLE, *loc.cit.*, 2003, p. 132.

où la vie d'humain n'a plus de prix (2004, p. 94.)

Dans cet extrait de texte poétique dont l'entame est fortement marquée par un mode d'expression optatif grâce au conditionnel présent, notamment avec l'emploi du verbe conjugué "aimerais" (v1), l'on détermine la présence et l'interaction de plusieurs actants positionnels. Lesquels actants, à travers leurs déploiements dans la trame, concourent à la génération d'hypogramme et de séquences discursives, certes, mais, surtout, à l'émergence de strates canoniques porteuses de configurations passionnelles diverses et d'effets rythmiques orchestrés par les mouvements transitoires entre lesdites strates. Ce faisant, dans le parcours discursif, interviennent un sujet de la perception matérialisé par le déictique personnel "j'" (v1) et sa variante synonymique "mes" (v1), un ensemble d'actants sources ou transformationnels et d'actants cibles, variables à l'occasion, des visées et valeurs ambivalentes. Tous, ils se meuvent dans un unique locatif spatial, "un seul lieu" caractérisé, cependant, par un champ de pertinence, en l'occurrence "une déliquescence sociale".

De prime abord, "**l'éveil affectif**", lieu de déclenchement des passions, incorpore, en effet, deux actants positionnels. L'un, correspondant au sujet de la perception déduit ci-haut et, l'autre, à un actant cible représenté, ici, par un pronom personnel doublement convoqué, "te" (v1 ; v3). Lesquels actants, fortement ébranlés par le champ de pertinence susmentionné, se déploient à travers une dimension spatiale qui charrie, au risque de nous répéter, un hypogramme et des charges émotionnelles. La perception hypogrammatique s'appuie, de ce fait, sur la dénomination géographique "Bagdad" (v4) au moyen de laquelle se perçoivent deux réalités intimement liées à l'histoire de la Nation irakienne : l'une relative aux massacres des populations d'Irak par le président Saddam Hussein<sup>177</sup> durant sa gouvernance et, l'autre, à l'invasion militaire américaine de 2003, toujours, sur le même territoire. Empreintes, de part et d'autre, par une valeur d'activation, lesdites réalités engendrent chez les deux actants indiqués *supra* des typologies de passions telles que la "peur", la "désolation", la "crainte" et concourent à l'instauration d'un climat de "terreur", puisque l'espace concerné – Bagdad – traduit un état de décadence. Les inflexions expressives, notamment au niveau des diminutions de l'aspect éclatant du locatif – "Bagdad" –, en sont des preuves. En outre, l'évocation de la formule linguistique "**Bagdad** la belle" (v4) se métamorphose progressivement, dans la trame, en "**Bagdad** l'enfer" (v6),

---

<sup>177</sup> Jean Fleury, *Les guerres du golf. Espoir ou chaos*, Paris, Jean Picollec, 2009, p. 137.

"Bagdad du mal" (v7), "Bagdad, un paysage lunaire" (v11). Par conséquent, l'intensité tonique de la décadence décrite, ici, génère une importante étendue manifestée par l'ampleur des états affectifs des deux actants positionnels – sujet de la perception et actants cibles –. En somme, la dérivation hypogrammatique se présente comme le facteur discursif prépondérant duquel émerge l'éveil affectif qui, lui, occasionne la disposition.

Dans le parcours discursif, cette "**disposition**" qui succède, alors, à l'éveil affectif précédemment évoqué ne recèle que de la souffrance ou d'un état de dysphorie. Ici, les éléments clés de cette valeur d'activation, déterminés par les présences de deux actants positionnels, sont également définis comme des signifiants linguistiques par le truchement desquels dérivent des hypogrammes. L'un, représenté par une métaphore anthropologique, notamment un syntagme nominal, "le Tigre" (v3), que l'on assimile, en contexte, au Président irakien Saddam Hussein ; et, l'autre, véhiculé par une construction synecdotique avec l'emploi du groupe nominal "les *marines*" (v9) qui donne à penser, aux fantassins marins d'Amérique, c'est-à-dire aux soldats de l'infanterie navale des forces armées américaines, communément appelé "the Marines Corps". Le premier, d'un côté, apparaît comme une bête fauve, voire un actant source austère dont la visée quantitative se traduit par des actes de barbarie sur son propre peuple – les actants cibles –. Ce qui conduit à la perception d'un climat social terne amplifié par le marquage ascendant des expressions "sombre" (v5), "enfer" (v6), "mal" (v7) et "paysage lunaire" (v11). Cet actant source, d'un autre côté, tel que souligné dans une analyse antérieure, se positionne comme un ennemi des États-Unis ; d'où la présence de nombreux "*marines*" mandatés pour le déstabiliser. Ces "*marines*", en second, s'identifient à des actants transformationnels dont la mission, apparemment porteuse d'une visée qualitative, s'inscrit, à première vue, dans un redressement total de la situation politique, sociale et sécuritaire à la fois délétère et chaotique en Irak. Cependant, avec l'évocation de la formule linguistique "jour sombre et lumineux" (v5) qui associe deux termes sémantiquement opposés – "sombre" vs "lumineux" –, se perçoit un effet contrasté à double tranchant. Dans le cas d'espèce, l'actant source, Saddam Hussein, devient, pour le présent actant transformationnel, un actant cible et les actants cibles d'antan – le peuple irakien –, restent, ce faisant, menacés par l'envahissement des "*marines*". En effet, lesdits "*marines*", dont le déploiement est mise en comparaison avec une invasion de "criquets pèlerins" (v10), accomplissent, certes, leur mission initiale, mais, à l'instar du Président déchu, portent considérablement atteinte à la qualité de vie des populations irakiennes. Par conséquent, ressortent, au travers de la

disposition, des effets passionnels négatifs parmi lesquelles peuvent se lire des émanations affectives dysphoriques chez l'actant source et cible – Saddam Hussein –, chez l'actant transformationnel – les troupes armées américaines –, chez le sujet de la perception et les actants cibles – le peuple d'Irak –. Respectivement, le premier manifeste de la tyrannie, de l'arrogance, de l'outrecuidance, de la malveillance ; alors que le second recèle de la vengeance et du déshonneur ; quand, chez les derniers, notamment martyrisés, s'observe de la désolation, de la pitié et de la déshumanisation.

Par ailleurs, au troisième stade du schéma passionnel canonique, notamment au niveau du "**pivot passionnel**", se dégage, non une modification de l'état affectif du sujet de la perception, mais plutôt une volonté de transformation mise en relief par l'optation d'entame. En effet, avec l'évocation du souhait, au vers 1, se construisent, le long de la trame, une performance modale perceptible grâce à /l'être/ et au /faire/ des actants transformationnels et des compétences modales virtualisantes déduites à partir d'un /vouloir-être/ et d'un /vouloir-faire/. /L'être/ et le /faire/ des actants transformationnels – "le Tigre" et "les *marines*" – sont, en fait, dépendantes des valeurs d'activation ou des visées quantitatives antérieurement relevées. La dimension perceptive du /vouloir-être/ et du /vouloir-faire/ émane, par conséquent, de la valeur de passivation ou de la visée qualitative que le sujet de la perception oppose aux performances sus-décrites en envisageant un relatif abaissement des catégories passionnelles dysphoriques. Pour ce faire, deux entités verbales directement rattachées aux principales sources desdites passions permettent de réaliser ces compétences modales virtualisantes. D'un côté, se perçoit le verbe "suspend" dans le vers "te dire que le Tigre suspend sa course" (v3) et, d'un autre côté, le verbe "chutent" dans le vers "là où chutent les *marines* du ciel" (v9). De part et d'autre, l'emploi de ces deux prédicats contribue à la formation de présupposés ou de postulats sémantiques à travers lesquels découlent des rapprochements discursifs ; notamment des structures énonciatives bâties sur la conjugaison du conditionnel présent – aimerais – et des prédicats évoqués ci-dessus – suspend et chutent –. Structuralement, l'on procède, donc, aux combinaisons énonciatives de types "**aimerais + suspendre**" et "**aimerais + chuter**", à travers lesquelles ressortent, de façon implicite, la volonté manifeste du sujet de la perception de rompre avec le champ de pertinence qui s'impose aux actants cibles, en l'occurrence le peuple irakien souffrant. En somme, le /vouloir-être/ réside dans une envie de voir une population totalement épanouie et le /vouloir-faire/, dans une envie de voir une suspension et une chute des actants transformationnels ; d'où la

dimension passionnelle manifestée par "l'envie" qui, dans le cas d'espèce, anime intensément le pivot passionnel.

"**L'émotion**", conséquence du pivot passionnel, est traduite, dans la trame, par une extériorisation qui relève du visible ou d'une manifestation des codes somatiques. Ici, elle – émotion – est matérialisée par des réactions affectives que subissent à la fois le sujet de la perception et les actants cibles. Plus précisément, elle prend en compte, dans le parcours discursif, le déictique personnel "j'" (v1) et son interlocuteur symbolisé par un pronom personnel doublement convoqué, "te" (v1 ; v3), puis un substantif englobant, en l'occurrence "humain" (v12). Ce faisant, face à l'intensification de la barbarie ou de la violence qui vicie le corps de ces deux actants positionnels, s'observe une instauration du chaos amplifiée par une alternance de sémèmes que sont les qualificatifs "sombre" (v5) et "lunaire" (11) et les substantifs "enfer" (v5) et "mal" (v7). Ainsi, dans cette atmosphère à la fois sinistre, désolée, maléfique et infernale émergent des manifestations somatiques que l'on évalue à partir d'une variation d'exposants tensifs. En d'autres termes, la dynamique de l'intensité au niveau de la visée quantitative concourt à la génération de convulsion, de bouleversement, de frémissement, de trouble, d'affliction et de désolation dont l'extensité s'avère importante sur l'être des actants positionnels auxquels ils se rapportent.

Avec ces quatre points initiaux qui permettent de rendre partiellement compte du schéma passionnel canonique, il ressort que le parcours discursif convoqué, ici, combine un ensemble d'hypogrammes desquels se distinguent aussi bien des actants positionnels dévalorisés que des dimensions passionnelles dysphoriques. Cependant, la "**moralisation**" que l'on considère dans ledit schéma comme une sorte de proprioception s'inscrit, dans la trame, comme une éthique ou un univers de principes, de valeurs en émergence qui conditionnent le respect des droits humains. Dans le cas d'espèce, la moralisation mobilise, par conséquent, l'intentionnalité du sujet de la perception, d'une part, et s'efforce d'obstruer le déploiement des structures énonciatives dominées par des valeurs d'activation, d'autre part. Ce qui, par ailleurs, conduit à la perception d'effets sémantiques contrastés à travers lesquels des asymétries se réalisent au moyen de facteurs discursifs explicites et implicites que sont : "suffrages du mal" vs "suffrages du **bien**", "perdu la vue juste" vs "**trouver** la vue juste", "paysage lunaire" vs "paysage **vivable**", "conquérants sans gloire" vs "conquérants **couverts d'honneur et de reconnaissance**", "n'a plus de prix" vs "**a de la valeur**". La proprioception qui détermine, alors, la moralisation dans le décryptage de ce schéma passionnel canonique revendique une



humanisation des populations irakienne et soutient que "Bagdad" demeure toujours "la belle".

Au terme de ce second chapitre portant sur le recours aux concepts sémiotiques de Jacques Fontanille dans la génération du rythme, l'on retient que trois dispositifs théoriques ont concouru à la réalisation du présent travail. D'abord, les structurations rythmiques articulées autour des interstices, notamment le style dont la manifestation s'est étendue à trois niveaux distincts : les segments temporels, les régimes aspectuels et les interstices temporels. Ensuite, le déploiement intertextuel dont la dynamique a permis la génération d'un rythme essentiellement focalisée sur des recouvrements hypogrammatiques, en particulier des cadences intersémiotiques. Et, enfin, des configurations passionnelles à travers lesquelles ressort un décryptage rythmique effectué grâce à deux principaux mécanismes, en l'occurrence la redondance des codes somatiques et les agencements des éléments contenus dans le schéma passionnel canonique.

Tous ces facteurs théoriques qui ont guidé la signifiante du rythme se préoccupent, en effet, d'une activité interprétative fortement régie par des contradictions sémantiques opérées à partir de typologies du point vue. Aussi, dans le chapitre à venir, où la présence desdites typologies n'est pas écartée, l'on s'intéresse aux procédés sémiotiques de Louis Hébert, en général, et, en particulier, à des propriétés analytiques qui participent aisément au fonctionnement d'une productivité du rythme.

### Chapitre III : De la productivité du rythme par les procédés sémiotiques de Louis Hébert

Le décryptage du rythme, dans le présent chapitre, est tributaire des dispositifs sémiotiques mis au point par Louis Hébert. Dans ses travaux, ce dernier « propose de très nombreux savoirs et savoir-faire en analyse littéraire.<sup>178</sup> » Plus précisément, les méthodes auxquelles il recourt pour aborder ces dispositifs sont à la fois innovatrices et didactiques. Innovatrices, parce qu'elles synthétisent et auscultent les recherches antérieures en sémiotique ; et, didactiques, parce qu'elles facilitent leurs usages ou les rend plus pratique dans le décodage des textes littéraires, en général, et des textes poétiques, en particulier. L'objet de la sémiotique, chez Louis Hébert, vise, donc, une amélioration et un approfondissement des systèmes théoriques déjà établis. Ce faisant, ses réflexions englobent un ensemble de champs d'étude en sémiotique, en l'occurrence des "machines d'analyse" arbitrairement choisies qu'il explique, complète ou modifie au besoin et concrétise par des illustrations. Aussi diverses soient-elles, chacune de ces "machines d'analyse" se présentent comme des outils interprétatifs à la fois efficaces et utiles sur lesquels l'on peut s'appuyer pour découvrir aisément les valeurs sémantiques dissimilées dans un texte poétique. Dans le cas d'espèce, il est alors question de procéder à la signifiante d'un rythme dont le fonctionnement dépend de la dynamique desdites machines. Trois machines analytiques sont, par conséquent, convoquées pour réaliser ce projet. Ce sont, d'abord, l'analyse thymique<sup>179</sup>, ensuite, l'analyse des graphes sémantiques<sup>180</sup> et, enfin, l'analyse figurative, thématique et axiologique<sup>181</sup>. Le premier engendre une étude sur des rythmes thymiques, le second une productivité rythmique investie par des graphes sémantiques et, le dernier, trois différentes approches du rythme rendues possibles par les manifestations du figuratif, du thématique et de l'axiologie.

---

<sup>178</sup> Louis HÉBERT, *L'Analyse des textes littéraires. Une méthodologie complète*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 7.

<sup>179</sup> *Idem.*, p. 151.

<sup>180</sup> *Idem.*, p. 223.

<sup>181</sup> *Idem.*, p. 141.

## I. Les rythmes thymiques

La conception du rythme chez Louis Hébert est assez spécifique. De façon générale, elle est délinée par un ensemble d'unités qu'il assimile à des phénomènes sémiotiques, péri-sémiotiques et des combinaisons de ces deux phénomènes ; c'est-à-dire des phénomènes mixtes. Les premiers peuvent renvoyer à un signifiant, un signifié ou un signe. Quant aux seconds, l'on les identifie soit au stimulus soit au référent. Les derniers, pour finir, se perçoivent comme une totalité des deux autres. La dynamique que renferme chacune de ces unités pousse Louis Hébert à déduire que « le *rythme* est l'effet de la succession d'au moins deux unités [...] disposées dans au moins deux positions différentes.<sup>182</sup> » Autrement dit, la quintessence du rythme, selon Hébert, repose sur trois opérations distinctes qui relèvent de la "segmentation" ou de l'articulation des unités, des "dispositions" de ces unités et de leur "sériation" ou mise en séquence.

Les rythmes thymiques, un vocable propre à Louis Hébert, peuvent, donc, être définis comme des « effets de retour d'un même élément [thymique] dans une position distincte.<sup>183</sup> » En d'autres termes, il s'agit d'une variation d'unités, en l'occurrence des sèmes, qui résident sur des ambivalentes modales ou des évaluations thymiques, c'est-à-dire des valeurs de type euphorique – positif – / dysphorique – négatif – que l'on peut désigner par les lettres (A) pour l'euphorie et (B) pour la dysphorie. En ce qui concerne la présente réflexion, les rythmes thymiques qu'il convient de décrypter se rangent particulièrement en des valeurs modales tétradiques. Plus simplement, ce sont des rythmes comparables à des rimes plates, embrassées et croisées que l'on traduit, respectivement, par des rythmes thymiques modaux regroupés (A,A,B,B), enchâssés (A,B,B,A) et entrelacés (A,B,A,B).

### 1. Les rythmes thymiques modaux par effet de regroupement

Dans la présente analyse, il est question de faire ressortir la signifiante d'un rythme dont le processus de réalisation procède d'une reprise de modalités thymiques identiques qui émergent des unités contextuelles, en l'occurrence des sèmes ou des traits de contenus. Ainsi, dans le poème convoqué ci-dessous, l'alternance modale desdits sèmes, en vertu de

---

<sup>182</sup> Louis Hébert, *op.cit.*, 2014, p. 39.

<sup>183</sup> Louis Hébert, *op.cit.*, 2009, p. 158.

l'hypogramme matriciel qui s'y dégage, produit un rythme par effet de regroupement qu'il convient d'élucider :

je pose le pas pour la millième fois	}	A (euphorie)
sur les marches de l'escalier en croissant de lune		
je vais honorer les dieux qui veillent encore	}	A (euphorie)
la porte du non-retour		

combien étaient-elles	}	B (dysphorie)
fenêtres du silence		
enchaînées par la force des bras	}	B (dysphorie)
et la couleur de la peau (2004, p. 9.)		

Le poème susmentionné, visiblement, se compose de deux strophes délimitées par un considérable blanc typographique. Chacune des structures strophiques comporte quatre vers que l'on peut subdiviser en distiques. Et, ces distiques, quant à elles, se rangent respectivement des vers 1 à 2, pour la première, des vers 3 à 4, pour la seconde, des vers 5 à 6, pour la troisième et des vers 7 à 8, pour la dernière. Aussi des groupes de sémèmes contenus dans chaque distique, en l'occurrence "escalier en croissant de lune" (v2), "porte du non-retour" (v4), "fenêtres du silence" (v6), "enchaînées par la force" (v7) et "couleur de la peau" (v8) font ressortir des taxèmes desquels émane un sème générique en rapport avec un déjà-vu. En effet, à travers ces groupes de sémèmes, les taxèmes, suivant leur ordre de succession, rappellent, d'une part, /la maison des esclaves à Gorée/ et /l'endroit où embraquaient ces esclaves pour les colonies/, pour les distiques d'entame (1 et 2) ; et, d'autre part, /le bâillonnement/, /la privation de liberté/ et /la discrimination raciale/ à l'encontre des Noirs, pour les deux autres distiques. L'ensemble de ces groupes sémémiques, comme nous l'indiquions, renvoie, par conséquent, à un sème générique traduit par l'hypogramme matriciel "esclavage des Noirs" et sur lequel l'on s'appuie pour décrypter le rythme thymique caractérisé par les couples de valeurs [euphorie / euphorie] et [dysphorie / dysphorie]. Ceux-ci – couples de valeurs – sont perceptibles à travers quatre visées ambivalentes que déterminent les distiques.

Le sujet de la perception dans le poème est, par ailleurs, désigné par le déictique personnel "je", dans les vers "je pose le pas..." et "je vais honorer..." (v1 et v3). L'imaginaire de celui-ci, dans un premier temps, investit un espace qui ne lui semble pas méconnu, notamment l'île de Gorée, plus précisément, la maison des esclaves qui s'y

trouve et que l'on considère comme un endroit à la fois historique, symbolique et touristique. Ce faisant, deux visées euphoriques se dégagent des premiers distiques. Ainsi, avec les énoncés "je pose le pas" (v1) et "je vais" (v2), apparaît un sème inhérent – /marche/ – qui indique une intense dynamique, voire l'idée d'un mouvement. Lequel mouvement est soumis à une récurrence, à une cadence effrénée à partir des convocations de la locution adverbiale "millième fois" (v1) et de l'adverbe de temps "encore" (v4). En plus, l'énoncé "honorer les dieux" (v4) suppose une révérence à l'endroit des esclaves noirs qui, autrefois déportés en ce lieu, sont aujourd'hui vénérés. Les relations entre les distiques de la première strophe donnent, donc, à voir des paires de sémèmes représentées par "je pose le pas" et "je vais", "millième fois" et "encore", "île de Gorée" et "honorer les dieux". Lesquelles, respectivement, génèrent des classes sémantiques telles que /mouvement/, /habitude/ et /révérence/. La première strophe renferme, par conséquent, des valeurs purement euphoriques, en particulier une visée traduite par le sème /pèlerinage/, contenue dans le distique 1 et une autre visée stipulée par le sème /commémoration/, émanant du second distique. Toujours, au moyen de ses deux distiques, elle – première strophe – met alors en évidence une molécule sémique – regroupement de deux sèmes – positive constituée de ces deux sèmes qui, au risque de nous répéter, impliquent des versants thymiques doublement euphoriques.

Dans un second temps, l'imaginaire du sujet de la perception, à travers la seconde strophe, inclus un groupement de deux distiques déterminées par des visées dysphoriques. En effet, dans la composition des vers 5 et 6 se distinguent un adverbe de quantité, en l'occurrence "combien" et un groupe sémémique, notamment "fenêtres du silence". Chacun de ces éléments en particulier, désigne un questionnement sur l'ampleur, la gravité de l'esclavage des Noirs et une représentation des horreurs inhumaines sur lesquelles l'humanité s'est tue durant des siècles. Quant aux vers 6 et 7, ils contiennent plutôt une série de sémèmes qui se rapportent à un sème inhérent manifesté par la /maltraitance/. Ce sont les sémèmes "enchaînées" (v7), "force" (v7), "bras" (v7), "couleur" (v8), "peau" (v8). Relatifs au sème susmentionné, ils apparaissent comme un champ lexical de l'asservissement que l'on assimile, ici, aux mauvais traitements subis par les Noirs et aux ségrégations raciales survenus au cours de l'esclavage. Il est clair que, de part et d'autre des deux distiques, transparaissent des résonances dysphoriques. Autrement dit, ceux-ci – distiques – ont en commun un sème à connotation négative qui fonde leurs différents pôles thymiques ; dans le cas d'espèce, il s'agit du sème /déshumanisation/ que l'on conçoit

comme la visée du sujet de la perception dans la dernière strophe. Il est aussi important de souligner que les différents sémèmes en relation avec cette dysphorie, contrairement à la dynamique des éléments de l'euphorie, sont, par contre, confrontés à un immobilisme, à une involution qui montrent la servitude et l'inaction des captifs.

En somme, dans un champ de pertinence dominé par "l'esclavage", les effets de regroupement qui déterminent, ainsi, les modalités thymiques sont formées par quatre rassemblements de distiques au sein desquels priment, d'une part, des catégories discursives euphoriques et, d'autre part, des catégories discursives dysphoriques. Le rythme, à cet effet, est ponctué, à parité, par un contraste thymique au travers duquel se réalise un lieu de mémoire. Le sujet perceptif, en tant que source de la visée, sur le plan extéroceptif, invite à toujours se rappeler de ce sombre passage qui a fortement dévalorisé le continent africain, puis de multiplier les hommages en l'honneur de ces ancêtres domptés comme des bêtes sauvages. Au niveau intéroceptif, c'est plus de la compassion dont il s'agit. Cependant, au-delà de tout cela, la proprioception veut que l'ensemble des humains propage et respecte des idéaux humanistes afin d'éviter, de nouveau, de telles tragédies dans le monde.

## **2. Les rythmes thymiques modaux par effet d'enchâssement**

La signifiante du rythme, dans cette réflexion, provient d'une alternance de sèmes modaux dont la dynamique donne à voir des unités enchâssées. En fait, il est question d'un décryptage rythmique dépendant d'une variation de modalités thymiques, certes, mais surtout, d'ambivalences sémiques organisées dans un ordre qui se présente comme suit : euphorie / dysphorie / dysphorie / euphorie. Cependant, contrairement à la précédente étude où le découpage des deux principales strophes permettait de mieux cerner les séquences thymiques, l'analyse-ci est moins proportionnée. Elle tient plutôt compte d'un repérage puis d'une organisation des composantes sémiques en dispersion sur la chaîne discursive ; et ce, en s'appuyant sur la disposition enchâssée susmentionnée :

c'était un brasier ininterrompu  
que la poésie illuminait  
au mois de juin  
là-bas dans les montagnes  
il y avait des milliers de morts  
et nous apportions notre cortège de paroles  
dans la vallée aux mille maux  
de nouvelles sources d'eau de vie

prenaient naissance dans les yeux  
et cette foule immense  
et ces sourires en éventail  
mille visages sur les rives de la joie  
près de nos paroles en folie  
il faut si peu de chose  
pour bâtir la vie arc-en-ciel  
un instant un seul instant de la poésie (2002, p. 94.)

Les oppositions thymiques génératrices de rythme sont, ici, mises en relief par une relation d'exclusion mutuelle que présentent à la fois le champ de pertinence et la visée de l'actant transformationnel. Lequel actant est représenté par un pronom personnel tonique "nous" (v6) et ses variantes synonymiques, notamment les adjectifs possessifs "notre" (v6) et "nos" (v13). Le champ en question est, quant à lui, perceptible à partir d'un ensemble de signes qui extériorisent "des cruautés", alors que la visée, elle, investit un monde intérieur dominé par "un apaisement de l'âme". Il va, donc, de soi que l'approche du rythme thymique envisagée, dans le cas d'espèce, assimile l'extéroception à un état de dysphorie sociale et l'intéroception, à son contraire.

Ce faisant, les axes dysphoriques gouvernés par deux classes sémantiques sont le fait d'une dérivation hypogrammatique occasionnée par des présuppositions que renferment des structures énonciatives. Le premier cas de dysphorie s'élabore, ainsi, au moyen d'un hypogramme qui, lui, se construit sur la base de deux composantes lexicales de la trame, en l'occurrence le syntagme nominal "les montagnes" (v4) et les adjectifs numériques cardinaux "mille" (v7 ; v12). Respectivement, l'une rappelle des zones montagneuses, plus précisément l'abondance des massifs collinaires qui dominent la géographie physique d'un pays de l'Afrique orientale ; et l'autre, un élément contenu dans la périphrase qui permet de déterminer ledit espace, notamment "le pays des Mille Collines". Ces rapprochements lexicaux se rapportent, alors, au "Rwanda" dont l'actualité politique, à une certaine époque – du 07 avril au 17 juillet 1994 –, fut marquée par l'horrible génocide des Tutsi – actant cible – commis par les Hutu – actant source –. À cet effet, la présence du substantif "juin" dans l'énoncé à caractère redondant "au mois de juin" (v3) n'est également pas sans importance dans la génération hypogrammatique. En référence au génocide rwandais, cette mention renvoie, d'une part, à une période au cours de laquelle l'épuration de la couche ethnique évoquée ci-haut a atteint son paroxysme en Kigali – capitale du Rwanda – ; et, d'autre part, à la date du "28 juin 1994" où, pour la

première fois, enfin, les rapports des Nations Unies sur les droits de l'homme qualifiaient cette tragédie de "génocide".<sup>184</sup> Par conséquent, la combinaison de ces facteurs linguistiques que sont "les montagnes", "mille" (x2) et "juin" invitent à se référer, en général, au Rwanda et, en particulier, au génocide auquel nombreux éléments de la trame y sont contextuellement rattachés et créent, en ce sens, une atmosphère dysphorique.

L'acte génocidaire, en effet, s'identifie à un crime systématique de masse dont la primauté réside dans l'extermination ou la tentative d'extermination d'un groupe social donné. Dans le parcours discursif, cet acte relève de la présence de trois classes de signifiants linguistiques regroupés en des catégories aspectuelles de l'instantané, du duratif et de la quantification. D'abord, les signes liés à la manifestation de l'instantané émergent des structures phrastiques amplifiées représentées par les sémèmes "un instant" (v16), puis "un seul instant" (v16) qui, associés, déterminent la brièveté ou la fulgurance du génocide rwandais ; lequel a été perpétré en moins de cent jours. Ensuite, le duratif concerne la constance, le prolongement sans interruption des massacres, en l'occurrence son caractère "ininterrompu" (v1) qui, en apparence, démontre la volonté de la source – les Hutu – d'éradiquer la cible, c'est-à-dire les Tutsi. Ainsi, cette intransigeance à vouloir faire disparaître la cible génère, enfin, la quantification à travers laquelle se perçoit une estimation chiffrée des victimes dudit génocide. Sur la chaîne discursive, cette quantification vacille entre le nombrable et l'innombrable, voire part du crescendo à l'indéfini. Ce qui, notamment, se réalise au moyen de la double convocation de l'adjectif "mille" (v7 ; v12), puis du syntagme nominal "des milliers" (v5) et, par ailleurs, du qualificatif "immense" (v10). Cette visée quantitative qui ressort, alors, de l'hypogramme matriciel – le génocide – sus-évoqué traduit une vision dysphorique que met en lumière la succession des catégories aspectuelles ; lesquelles résument, en quelque sorte, le déroulement de ce pogrome.

Le second cas de dysphorie, toujours en rapport avec l'hypogramme matriciel, réside, certes, dans l'ampleur des massacres qui sous-tend de multiples "morts" (v5), mais surtout, dans les terribles douleurs morales et physiques alimentant lesdits massacres. En effet, comme l'atteste Françoise Héritier, le réel dessein du génocide rwandais fut « l'intention d'infliger des souffrances aux victimes.<sup>185</sup> » Dans la trame, ce projet infernal est, dans un premier temps, mis en relief par l'agencement de deux unités lexicales, en

---

<sup>184</sup> Françoise HÉRITIER, *De la violence I*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 327.

<sup>185</sup> *Idem.*, pp. 327-328.



particulier l'adjectif numéral cardinal "mille" (v7) et le substantif pluriel "maux" (v7). En ce qui concerne le numéral, il indique la multitude des pratiques sanglantes mises en œuvre par l'actant source. Quant au nom auquel il est rattaché, il désigne, lui, l'abondance des atrocités délibérément orchestrées par la source sur la cible. Ce qui donne à voir de nombreux "visages" et des "yeux" qui souffrent le martyr ou subissent, par la machette, des blessures irrémédiables. Au surplus, l'astringence de la voyelle claire [i], dans un second temps, rend plus frappant ces pires douleurs à la fois physiques, psychologiques et symboliques. L'affluence de ces voyelles sont, par conséquent, perceptibles à l'intérieur des facteurs linguistiques tels que "était", "brasier", "ininterrompu", "poésie", "illuminait", "mois", "juin", "il", "milliers", "apportions", "mille", "vie", "prenaient", "immense", "éventail", "mille", "visages", "rives", "joie", "folie", "si", "bâtir", "vie", "ciel", "instant", "instant", "poésie". Ensemble, ces voyelles traduisent les calvaires subis par les Tutsi.

Au demeurant, il apparaît que les deux pôles dysphoriques qui catégorisent cette trame sont fondés, d'un côté, sur une valeur d'activation relevant d'un "ethnocide" et, d'un autre, sur une visée entièrement quantitative reposant sur un "supplice".

Cependant, force est de constater que l'actant transformationnel, décrit plus haut, ne reste pas en marge de cette déshumanisation – champ de pertinence ou saisie – dont est victime la couche sociale ciblée et qui désunit, surtout, le peuple rwandais. Dans la trame, il – actant transformationnel – participe au processus de la transformation et est habité d'une valeur de passivation à travers laquelle ressort le rôle pacificateur joué par le Poète face à cette macabre réalité. Autrement dit, cet actant représente symboliquement le Poète et permet de voir son engagement en ce qui concerne le génocide au Rwanda. À cet effet, se perçoit sa détermination, sa ferme volonté à éradiquer, à sa façon, cette expansion meurtrière et d'instaurer, par la parole poétique prise comme actant de contrôle, un climat radieux. D'où l'apparition des versants euphoriques qui dynamisent alors le rythme thymique et se manifestent au moyen de facteurs asymétriques, voire d'énoncés diamétralement opposés à celles que renferment les évaluations dysphoriques.

Ce faisant, l'actant de contrôle dont il est question s'identifie au lexème "poésie" (v2, v16) qui, doublement marqué sur la chaîne discursive, fonctionne comme une charge sémantique charriant une cohorte d'éléments enclin d'euphorisme. De ce fait, le substantif "juin" à travers lequel se percevait un hypogramme à connotation négative dans l'analyse sur la dysphorie renvoie, ici, à une signification assez positive. En ce sens, il se présente

comme une période solsticiale où s'annonce, dans les régions tempérées, une saison chaude bénéfique aux populations. Dans un tel contexte, sa présence fait ressortir les motivations ou les intentions souterraines du Poète, en l'occurrence une guerre lancée contre le chaos, l'indicible, le génocide, la disharmonie sociale. Ainsi, par la convocation du groupe de sémèmes "brasier ininterrompu" (v1), se distingue, non un grand feu dévastateur au Rwanda, mais plutôt un intense foyer de passions, d'incessantes activités mentales tendant à la dénonciation, au rejet de l'épuration et à la refondation des rapports sociaux positifs entre les victimes et les victimaires. Par ailleurs, sur la chaîne discursive, apparaissent des formes de quantification matérialisées par des séries de syntagmes nominaux telles que "cortège de paroles" (v6) et "nos paroles" (v13) qui, sémantiquement et contextuellement, s'opposent aux groupes de mots "milliers de morts" et "mille maux". Dans le cas d'espèce, "les paroles" se muent en des armes idéologiques, pragmatiques et critiques qui se dressent contre le chaos génocidaire et son lot infernal de souffrances. En d'autres termes, "les paroles" de la "poésie" invitent à une action engagée projetée vers le génocide et fustigent les rapports humains qui déstructurent l'harmonie entre les peuples. Au surplus, les catégories antithétiques susmentionnées s'établissent, de façon détaillée, entre les lexèmes "vie" (x2) vs "morts" (v5), "joie" (v12) vs "maux" (v7), "sourires" (v11) vs "folie" (v13), "naissance" (v9) vs "morts" (v5). L'euphorie, à travers cet effet de contraste sémantique, s'observe évidemment à partir du déploiement des sémèmes "vie" (x2), "joie", "sourires", "naissance" et "paroles" (x2) desquels émane la visée qualitative de l'actant transformationnel. Ces facteurs linguistiques présupposent, par conséquent, un idéal existentiel susceptible de redonner aux "yeux" embués de terreurs, aux "visages" terrifiés et, surtout, à "cette foule" traumatisée des lueurs d'espérance, ce faisant ne serait-ce que "peu de chose", peu d'humanisme afin qu'elle vogue de nouveau "sur les rives de la joie".

Il importe de souligner que le monde extérieur, dominé par la dysphorie, met en avant un espace social dévasté par des actes meurtriers de grande ampleur ; alors que le monde intérieur, lui, gouverné par l'euphorie rejette ce désastre, le combat en prônant une défense et une assistance. Mais, par-delà ces dimensions perceptives, s'instaure entre ces deux mondes une proprioception qui préconise un espace social où y règne la cohésion, malgré les divergences de races, d'opinions et de classes. Ainsi, cette proprioception, visiblement euphorique, tient compte, dans la trame, de la proximité de deux entités linguistiques, notamment du verbe "bâtir" (v15) et du syntagme nominal "arc-en-ciel"

(v15). Lesquelles traduisent l'idée de voir se réaliser, dans l'immédiat, l'éradication du génocide au Rwanda, mais aussi sur le continent africain de plus en plus affecté par ces genres de crises. Et, par-dessus tout, se départir de ces multiples conflits en instaurant un climat social et politique marqué par l'union, le rassemblement et l'entente.

Le rythme thymique modal par effet d'enchâssement est, donc, le produit des dynamiques perceptives qui investissent la trame. Vus, alors, les emplacements des différents actants positionnels et des systèmes de valeurs, l'on peut dire que les modalités thymiques qui prennent en charge les pôles euphorique et dysphorique s'élaborent à différents niveaux de ladite trame. Ainsi, avec l'actant de contrôle "poésie", perçu en début et en fin de strophe, ressortent deux visées qualitatives que déterminent l'intéroception et la proprioception ; lesquelles font office de champs euphoriques. Quant aux modalités thymiques relatives aux versants dysphoriques, ils se déploient généralement à l'intérieur de la strophe où reposent une valeur d'activation et une visée quantitative. Par conséquent, ces quatre entités de la perception engendrent, en contexte, des sèmes afférents matérialisés par les éléments /euphorique/ – visée qualitative –, /dysphorique/ – extéroception –, /dysphorique/ – visée quantitative – et /euphorique / – visée qualitative –. Cette configuration donne l'impression de percevoir deux évaluations thymiques de types dysphoriques confrontées à un encerclement, à une constriction, à un enfermement produit par les catégories sémiques euphoriques ; d'où la volonté du Poète ou de l'actant transformationnel d'engloutir l'horreur.

### **3. Les rythmes thymiques modaux par effet d'entrelacement**

Ces typologies rythmiques fonctionnent sur la base d'une alternance sémique par laquelle se distingue un croisement des modalités thymiques. Autrement dit, il s'agit de procéder par un jeu de différences, de contrastes à travers lequel s'observe une fluctuation des deux principales composantes de la thymie. Dans cette perspective, les patrons rythmiques qui gouvernent l'organisation desdits rythmes se combinent suivant la configuration euphorie / dysphorie / euphorie / dysphorie. C'est, par conséquent, au moyen des intersections de ces écarts modaux que se réalise la quintessence sémantique du poème ci-dessous :

Mon Dieu délivrez-nous des hyènes  
des têtes fauves des casseurs de rêves  
car l'éducation n'est pas un piège

inventé sur le chemin des pèlerins  
qui brisent les fondations  
maintenant je sais qu'elle tresse  
la grandeur d'âme et l'auréole de la sincérité  
le lien fondateur qui nous rassemble  
autour de la source Amitié (2011, p. 53.)

Les rapports entre l'homme et la femme dans le monde, en général, et sur le continent africain, en particulier, ne présentent toujours pas un environnement harmonieux. Et ce, parce que la phallocratie, cette traditionnelle idéologie construite autour d'un pouvoir mâle, relègue constamment cette dernière – la femme – à un niveau inférieur, voire à un rang déprécié. Le décryptage du rythme, en relation avec cette généralité, repose, de ce fait, sur une visée ou un flux d'attention axé sur "l'univers social des femmes", d'une part, et sur une saisie ou un champ de pertinence qui relève de "l'épanouissement" de celles-ci dans la société, d'autre part. À cet effet, trois types d'actants transformationnels, notamment "les phalocrates", "la gent féminine" et "l'éducation" investissent le discours poétique susmentionné et permettent, alors, l'examen de deux points de vue manifestant globalement les deux visions thymiques entremêlées.

En premier lieu, la thymie à connotation euphorique émane du sème /Délivrance/ et est mise en lumière par la dynamique de deux actants positionnels dont un actant source perçu comme "le phalocrate" ou "l'homme dominateur" et un actant cible caractérisé par "la gent féminine". Sur la chaîne discursive, ce deuxième actant est perceptible par le biais de deux types de déictiques personnels, en l'occurrence les pronoms personnels "je" (v6) et "nous" (v1 ; v8). Ici, le passage de ces déictiques, d'un singulatif à un collectif, extériorise les conditions communes que vivent non pas une femme mais plutôt l'ensemble des femmes du monde. Et, ces conditions s'assimilent, dans le cas d'espèce, à des discriminations, des harcèlements sexuels, des humiliations, des violences corporelles ou verbales, des interdictions telles le refus à "l'éducation" déterminés par la trop forte influence exercée par l'actant source. Ce dernier, en effet, avec la gradation que donne à percevoir les syntagmes prépositionnels "des hyènes" (v1), "des têtes fauves" (v2), "des casseurs de rêves" (v2) s'identifie à un obstructionniste. Lequel a tendance à contrecarrer, à affaiblir ou à freiner l'épanouissement social des femmes – la saisie –. Cependant, avec la charge sémantique que renferme le sème porteur de la modalité thymique euphorique, c'est-à-dire le sème /Délivrance/, il s'avère que la cible, consciente et soucieuse de cette situation, entreprend une autonomisation vis-à-vis de la source. Deux

faits attestent cette assertion dans la trame. Avec la formule injonctive "délivrez-nous" (v1), empreinte de soumission à cause du substantif "Dieu" (v1), se traduit une demande pressante, urgente de la cible de se libérer de cette emprise désagréable dont elle est victime. Autrement dit, dans un monde faisant face à l'hégémonie masculine, les femmes implorent la protection divine ; laquelle est censée leur fournir des moyens nécessaires pour oblitérer cette prépondérance acerbe. Ainsi, le recours à un actant de contrôle matérialisé par le groupe nominal "l'éducation" (v3) sous-tend un dessein dont l'objectif est de procurer aux femmes des enseignements, des règles de conduite sociales, des formations morales et intellectuelles susceptibles de garantir leur développement en société. Dès lors, elles – les femmes – deviennent des actants transformationnels qui ambitionnent s'insérer dans le tissu social et revendiquer une position plus noble vis-à-vis de la source en se fondant sur un nouvel atout. D'où le sème /délivrance/ qui charrie une visée qualitative porteuse de modalité thymique euphorique.

En second lieu, le point de vue dysphorique porte en grande partie sur la réprobation de l'un des actants positionnels et s'établit au moyen du sème /Condamnation/. En effet, l'actant source sus-déterminé s'oppose formellement à la réalisation de la visée de l'actant cible, c'est-à-dire l'emploi de "l'éducation" qui se présente, en réalité, comme un facteur rassurant pour la sécurité sociale des femmes. En ce sens, l'on distingue des marqueurs discursifs dont le rapport sémantique avec ladite visée semble mettre en avant des parallélismes antithétiques ou asymétriques. Et, cela est perceptible à partir des jonctions que l'on peut établir entre la visée et le syntagme prépositionnel "des pèlerins" (v4), entre la visée et le syntagme nominal "les fondations" (v5), entre la visée et le syntagme nominal "un piège" (v3) et entre la visée et le substantif "rêves" (v2). L'ensemble de ces catégories grammaticales sélectionnées renforcent, en fait, l'idée d'une imperfection de la visée puisque l'actant source s'en sert comme instrument de répression pour entraver l'exécution ou la concrétisation d'une visée qualitative. Ce faisant, avec le syntagme prépositionnel "des pèlerins" (v4) et le syntagme nominal "les fondations" (v5) se perçoit une assimilation de la gent féminine à un être de moindre importance qui doit impérativement se plier aux exigences de la tradition, des coutumes, des croyances ; lesquelles stipulent une entière obéissance et un respect absolu de cette classe sociale au sexe fort. Dans le cas d'espèce, l'on est en face d'une phallocratie. Par ailleurs, ce point de vue, comme l'atteste la troisième jonction, notamment la visée et le syntagme nominal "un piège" (v3), amène à voir "l'éducation" comme un lourd fardeau dont les conséquences

pourraient engendrer de nombreux problèmes dans l'avenir. En d'autres termes l'imperfection de la visée réside dans le fait qu'elle se présente comme un danger permanent susceptible de faire tomber la source de son piédestal. Par conséquent, elle – la source – condamne cet actant de contrôle et interrompt son avancement, sa progression dans l'esprit de la gent féminine. Au surplus, par la présence du dernier rapprochement entre la visée et le substantif "rêves" (v2) s'affiche un écart entre la cible et l'objet visé – l'éducation – ; d'où la mise en place d'un ensemble de pratiques néfastes participant à l'inaccessibilité de la visée en question.

En troisième lieu, comme le veut la configuration du rythme thymique modal par effet d'entrelacement, intervient un second point de vue fondé sur l'euphorie. Ici, cette modalité s'appuie sur le sème /Avantage/ puisqu'il permet de mettre en lumière les valeurs confinées dans la visée – l'éducation –. À cet effet, deux entités grammaticales, en l'occurrence une conjonction de coordination – "car" (v3) – et un adverbe de temps – "maintenant" (v6) – induisent, dans le parcours discursif, cette valorisation du flux d'attention. Respectivement, la première entité investit un champ discursif où prédominent des segments verbaux enclins à générer des contenus phrastiques négatifs. Il s'agit, ici, du déploiement explicite de la séquence linguistique "n'est pas..." (v3) et implicite des autres séquences "[n'est pas] inventé" (v4), puis "[ne] brisent [pas]" qui, en contexte, symbolisent une défense de la visée et la perçoit comme une continuité du préexistant. Quant à la seconde entité, elle apparaît comme l'inductrice d'une prise de conscience et une prise de position à travers lesquelles se répandent les bienfaits de la visée. En ce sens, il est logique que cette visée soit valorisante. Ainsi, la présence des verbes "sais" (v6), "tresse" (v6) et "rassemble" (v8), constamment précédés par des déictiques personnels instables qui forment une gradation ascendante, notamment avec "je" (v6), "elle" (v6) et "nous" – (v8), marquent un aboutissement notable de la saisie – épanouissement sociale de la cible –. Lequel aboutissement s'assimile, au moyen des amplifications susmentionnées, à une expérience personnelle vécue dont les résultats probants attirent l'attention de la communauté féminine. En outre, les groupes sémémiques "la grandeur d'âme" (v7), "l'auréole de la sincérité" (v7) et "le lien fondateur" (v8) charrient les différentes composantes positives dont peut jouir la gent féminine lorsqu'elle emprunte ou lorsque l'on lui permet d'emprunter les sentiers de l'éducation. Par conséquent, l'éducation s'offre à cette gent comme un facteur prestigieux, constructeur de nobles pensées morales et porteur de valeurs susceptibles de l'intégrer – la femme – aux actions de développement

social. En d'autres termes, l'éducation est, dans ce cas, envisagée comme un élément réformateur dans la personnalité de la Femme.

En dernier lieu, il question d'une représentation modale qui s'appuie sur un cadre discursif dysphorique. Mais, bien avant, il sera nécessaire de s'attarder sur le corps sensible à partir duquel peut se lire l'effet thymique de cette dernière étape du rythme par entrelacement. Le corps sensible, ici, n'est pas négatif. Cependant, c'est sa réalisation qui induit cette impression. Aussi est-il évident que l'existence d'un corps sensible présuppose celle d'une extéroception et d'une intéroception, respectivement décrites, sur la chaîne discursive, par la marginalisation féminine et la nécessité de s'en défaire. Ainsi, avec la manifestation de ces deux dimensions perceptives s'instaure, au moyen de la locution prépositionnelle "autour de" (v9), une sorte de synthèse visant à cerner la quintessence herméneutique des différents points de vue, jusque-là, abordés. Ce faisant, la convocation du syntagme nominal "source Amitié" (v9), placé en fin de strophe, se présente alors comme l'institution d'une relation, d'un lien chez la gent féminine, certes, mais également d'un potentiel regroupement où se défend désormais une cause commune. D'où le mouvement féministe qui détermine, dans le cas d'espèce, le corps sensible et s'apparente à une politique visant à la fois la défense des droits fondamentaux de la Femme et la promotion du genre. À *contrario*, la dysphorie s'envisage comme une hostilité ouverte envers ce corps sensible. Ce qui admet, donc, une catégorie sémique traduite par /Antiféminisme/, se rapprochant à cet effet aux réflexions sur les valeurs dysphoriques analysées plus haut.

Il est clair que le décryptage du rythme thymique modal par effet d'entrelacement s'est articulé autour de quatre différents sèmes, en l'occurrence les sèmes /Délivrance/, /Condamnation/, /Avantage/ et /Antiféminisme/. Ce qui donne à voir les modalités thymiques croisées en types euphorie, dysphorie, euphorie et dysphorie.

En somme, l'analyse de trois formes de rythmes thymiques – rythme thymique modal par effet de regroupement, rythme thymique modal par effet d'enchâssement et rythme thymique modal par effet d'entrelacement – a permis de faire ressortir, grâce à la dynamique des éléments du point de vue, la signifiante que renferme le discours poétique de Tanella. Les composantes thymiques s'avèrent, donc, être des mécanismes textuels efficaces tout comme les dispositifs à venir auxquels l'on aura aussi recours pour décrypter les poèmes de l'auteure susmentionnée.

## II. Les graphes sémantiques et la productivité rythmique

Dans cette étude consacrée au dépassement de l'approche rythmique, il va de soi que son extension à plusieurs propriétés de l'organisation du discours poétique est, de plus en plus, investie par de nombreux systèmes sémiotiques. Dans le présent cas, par exemple, il est question d'intégrer au décryptage du rythme un autre outil analytique développé par Louis Hébert dans son essai sur les « machines d'analyse ». Il s'agit, en effet, des graphes sémantiques perçus par celui-ci comme des dispositifs susceptibles de « représenter formellement, rigoureusement, synthétiquement et élégamment une structure sémantique quelconque : mot, texte entier, *topos* (cliché argumentatif ou narratif), personnage, action, image, etc.<sup>186</sup> » Objectivement, les graphes sémantiques apparaissent comme des formalismes, voire des mécanismes théoriques visant, avant tout, la représentation visuelle des sèmes et des cas, c'est-à-dire des différentes relations qui favorisent leur rapprochement ou leur liaison dans une structure discursive. Autrement dit, il est question d'une schématisation de divers liens reliant des sèmes, encore appelés nœuds. Ainsi, le fonctionnement rythmique auquel l'on s'intéresse, ici, est tributaire d'une organisation du mouvement, plus ou moins régulier, que présentent les dynamiques desdits graphes. Deux catégories de relations entre graphes sémantiques focalisent, par conséquent, l'attention de l'analyste, notamment les relations temporelles et celles atemporelles dont les interactions charrient, comme l'on l'indiquait, une productivité du rythme.

### 1. Le rythme par l'interaction des relations temporelles entre graphes

Dans les réflexions sur les graphes sémantiques, la simultanéité, la succession et les traits comparatifs sont les facteurs dominants qui gouvernent les relations temporelles. Le premier, perçu comme une série de segmentation ou une suite de division de composantes discursives en unités distinctes, renvoie à « la relation entre termes dont la position temporelle finale de l'un est antérieure à la position initiale de l'autre.<sup>187</sup> » Quant au second, il s'apparente à « la relation entre termes associés à la même position temporelle initiale et finale et donc à une étendue temporelle (durée).<sup>188</sup> » Autrement dit, il s'agit d'un « rabatement de segments sur les positions d'une temporalité donnée.<sup>189</sup> » En ce qui

---

<sup>186</sup> Louis HÉBERT, *op.cit.*, 2009, p. 223.

<sup>187</sup> *Idem.*, p. 13.

<sup>188</sup> *Ibidem.*

<sup>189</sup> *Idem.*, p. 228.



concerne le troisième facteur, il se caractérise par la dynamique de graphes à travers lesquels se développent des configurations métaphoriques et aussi des retours d'un même et d'un différent. Ce qui, sans aucun doute, génère des rythmes cyclique ou acyclique. Ce faisant, pour le décryptage du poème ci-dessous, l'on se focalise essentiellement sur l'activité perceptive que procurent les facteurs liés à la succession et ceux relatifs aux relations comparatives :

la mère accueillait l'enfant  
comme un hôte de marque  
l'enfant reçut en héritage  
trois gouttes de citron  
sous la langue  
lumière du chemin de la voix

n'oublie pas de garder les portes du silence  
car les paroles ne tombent pas du ciel  
elles sont grains de sable  
saveur de piment fleuve et sel (2011, p. 60.)

Dans ce texte poétique, le flux d'attention du sujet percevant, ici l'assomptif, se focalise sur "la concorde sociale". À cet effet, les deux strophes qui déterminent la trame mettent, chacune, en lumière deux classes de graphes-types ; notamment un graphe-type articulé autour de l'actant transformationnel – "la mère" (v1) – et de l'actant cible – "l'enfant" (v1 ; v3) – et un autre graphe-type axé sur le syntagme nominal "les paroles" (v8). Le premier graphe-type traduit une relation temporelle gouvernée par une succession ou un enchaînement d'actions instaurées par les actants positionnels susmentionnés, alors que le second, lui, s'appuie sur une relation comparative à travers laquelle se distinguent des connexions métaphoriques. Mais, pour mieux cerner les combinaisons potentielles que donnent à voir la dynamique des graphes-types sus-évoqués, sur les plans visuels, deux sortes de représentation s'offrent à l'analyste. D'abord, un schéma synthétique, puis un tableau des principaux graphes-occurrences à partir duquel l'on inventorie, en détail, les différents liens qui unissent les graphes inclus dans les graphes-types :

Schéma 1 : Graphe-type des actants positionnels

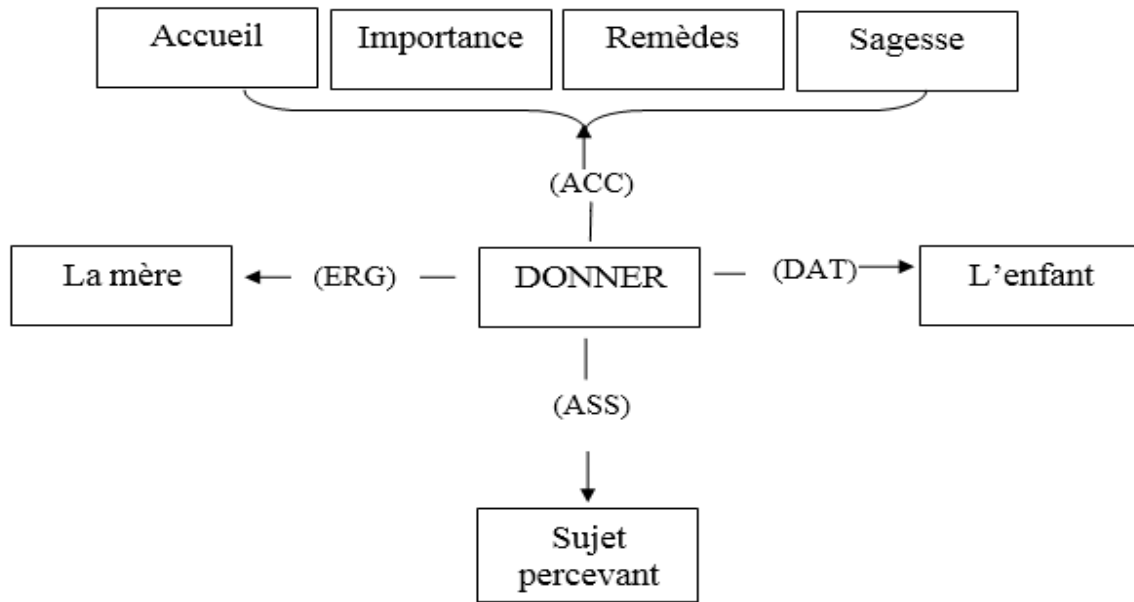
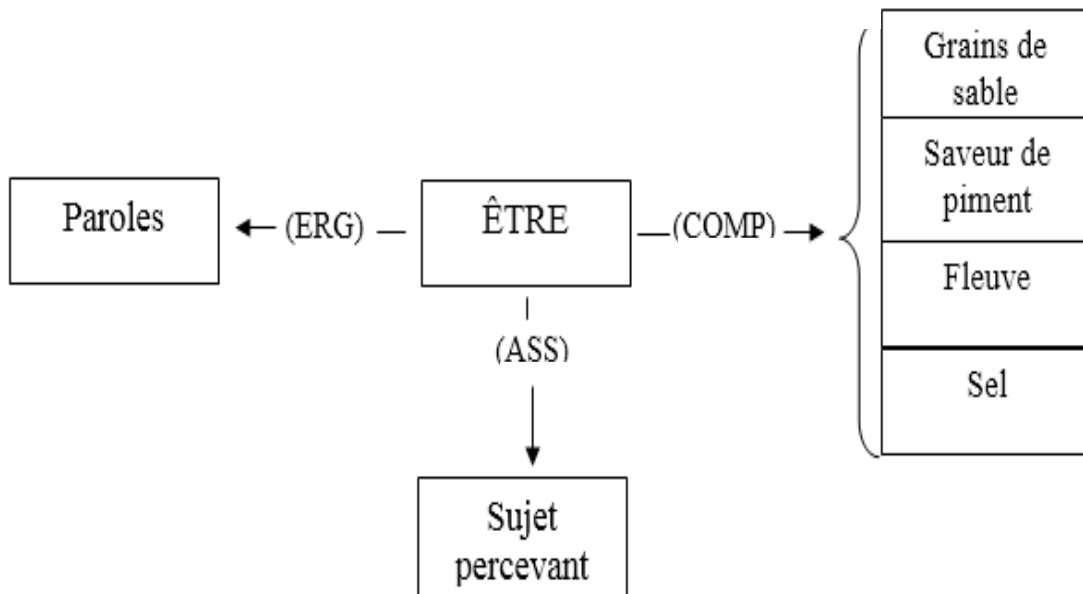


Schéma 2 : Graphe-type du syntagme nominal "les Paroles"



**Tableau 1 : Graphes-occurrences extraits de la strophe 1**

N° DE GRAPHEs	(ERG)	[PROCESSUS]	(ACC)	(DAT)	(ASS)	MODALITÉS THYMIQUES
1	La mère	Donne	Un accueil	À l'enfant	Le sujet de la perception	Euphorique
2	La mère	Donne	De l'importance	À l'enfant	Le sujet de la perception	Euphorique
3	La mère	Donne	Des remèdes	À l'enfant	Le sujet de la perception	Euphorique
4	La mère	Donne	De la sagesse	À l'enfant	Le sujet de la perception	Euphorique

**Tableau 2 : Graphes-occurrences extraits de la strophe 2**

N° DE GRAPHEs	(ERG)	[PROCESSUS]	(COMP)	(ASS)	MODALITÉS FACTUELLES	MODALITÉS THYMIQUES
1	Les Paroles	Sont	Grains de sable	Le sujet de la perception	Vrai	Soit euphorique soit dysphorique
2	Les Paroles	Sont	Saveur de piment	Le sujet de la perception	Vrai	Soit euphorique soit dysphorique
3	Les Paroles	Sont	Fleuve	Le sujet de la perception	Vrai	Soit euphorique soit dysphorique
4	Les Paroles	Sont	Sel	Le sujet de la perception	Vrai	Soit euphorique soit dysphorique

**Commentaire :**

La présence des deux strophes, dans le parcours discursif, laisse entrevoir deux formes de graphes-types – des actants transformationnel et cible et un syntagme nominal – qui, au risque de nous répéter, convergent vers un unique flux d'attention : "la concorde sociale". La productivité rythmique, ce faisant, procède d'un éclatement desdits graphes-types en des graphes-occurrences centrés sur l'irradiation de deux catégories de processus, notamment le verbe "DONNER" et la copule "ÊTRE". À partir de ces graphes-occurrences s'observe des structures phrastiques ou des étiquettes de nœuds, invariables en position

d'ergatif (Erg), de datif (Dat), d'assomptif (Ass), de modalités véridictoires et thymiques et, variables en position d'accusatif (Acc) et de comparatif (Comp). Pour mieux expliciter le flux d'attention susmentionné, il convient, donc, de procéder à une organisation de ces composantes structurelles.

Au niveau de la première strophe, en effet, l'on se rend compte d'une accumulation d'actions dont l'investissement, dans la trame, décrit la gestion d'un patrimoine entre un ergatif – l'agent du procès ou l'actant transformationnel – et un datif – le destinataire ou l'actant cible –. Ainsi, dans les quatre principaux cas de graphes-occurrences retenus, pour cette strophe, se perçoit nettement un déroulement de faits successifs caractérisé par une amplification progressive des structures sémantiques. De la sorte, par l'insertion du verbe "accueillait", au vers 1, entre les étiquettes de nœuds – ergatif et datif – s'établit un rapport de contiguïté à travers lequel l'on détermine des qualificatifs tels "hospitalier" ou "accueillant". Ce qui sous-tend, alors, l'émergence de la proposition logique 1 traduite par « La mère DONNE un accueil à l'enfant ». Au surplus, avec le morphème de comparaison "comme", au vers 2, se réalise une relation bâtie sur la similitude, notamment entre la cible et le syntagme nominal "un hôte de marque" (v2) ; d'où l'importance accordée à ladite cible et la construction de la proposition logique 2 « La mère DONNE de l'importance à l'enfant. » Par ailleurs, avec l'évocation du verbe "reçut", au vers 3, se perçoit un procédé de dilatation qui fait intervenir un substantif "héritage" (v3), un groupe de sémèmes nombrables "trois gouttes de citrons" (v4) et un complément circonstanciel de lieu "sous la langue" (v5). À cet effet, la proposition logique 3 admet l'énoncé « La mère DONNE des remèdes à l'enfant » puisque la transmission de "l'héritage", ici, épouse les traits d'une cérémonie spéciale au cours de laquelle se dessine un processus de guérison. Cependant, loin d'un objet palpable susceptible de procurer à "l'enfant" des biens matériels, cet "héritage", dans le cas d'espèce, s'assimile à une faculté dont le bon usage conduit à la sagesse. Dès lors, la proposition logique 4, perceptible à travers la formule énonciative « La mère DONNE de la sagesse à l'enfant », émane de signifiants linguistiques qui, implicitement, se rattachent au graphe-type de la deuxième strophe, notamment le syntagme nominal "les paroles" (v8). Structuralement, l'on peut unir ce graphe-type au syntagme nominal "chemin de la voix" (v6) et au substantif "lumière" (v6) à travers lesquels transparaissent les caractéristiques intrinsèques symbolisant le bon sens produit par "l'héritage", voire par "les paroles". Ainsi, avec le repérage de ces quatre propositions logiques ou de ces quatre graphes-occurrences, il apparaît clairement que les étiquettes de

nœuds, seulement en position d'accusatif, subissent une variation régulière gouvernée chacune par une modalité thymique constante. D'où la succession des sèmes – 'Accueil', 'Importance', 'Remèdes' et 'Sagesse' au travers desquels se distinguent des contenus sémantiques euphoriques.

Par conséquent, le point de vue adopté par l'assomptif, c'est-à-dire le sujet de la perception, amène, dans une telle situation, à considérer ce legs comme un actant de contrôle. Lequel favorise, ici, le bon accueil, entretient l'importance accordée à autrui, se positionne comme un remède et peut être aussi perçu comme le reflet de la sagesse. En bref, un actant qui englobe les principaux cas du graphe-type de la première strophe. "La concorde sociale", en tant que visée actuelle, est, donc, tributaire des éléments qualitatifs déterminés dans cette réflexion. Cependant, cette visée peut aussi être dominée par l'imperfection si elle s'éloigne des principes auxquels elle se rapporte.

La deuxième strophe, nous l'indiquions plus haut, est fondée sur le mouvement comparatif que génère le graphe-type "les paroles". Mais, bien avant, deux éléments textuels induisent ledit mouvement. D'un côté, un énoncé partiel traduit par "n'oublie pas" (v7) ; lequel, loin de charrier une négation totale, se présente comme une sorte de formule anticipative qui émet des recommandations, des conseils, des mises en garde. Et, d'un autre côté, un connecteur logique, notamment la conjonction de coordination "car" (v8), pouvant être considérée, ici, comme un facteur de cause à effet établi entre les composantes du graphe-type.

Ce faisant, quatre types de propositions métaphoriques, au moyen du processus ÊTRE, ressortent de cette seconde strophe. Chacune des métaphores, en tant que graphes-occurrences, est bâtie sur une mise en relation entre le graphe-type et des éléments du monde extérieur, notamment les "grains de sable" (v9), le "piment" (v10), le "fleuve" (v10) et le "sel" (v10). Déductivement, ces graphes-occurrences, variables en position de comparatif, font intervenir des structures énonciatives telles « Les paroles SONT grains de sable », « Les paroles SONT saveur de piment », « Les paroles SONT fleuve » et « Les paroles SONT sel. » Ainsi, à partir du graphe-type que l'on place en position d'ergatif et qui, dans le cas d'espèce, détermine la réalisation de la visée, émergent deux points de vue dont les orientations manifestent des valeurs contrastées. À cet effet, avec la première proposition logique articulée autour des "grains de sable", "les paroles" peuvent être à la fois une source de division ou de raffermissement de lien puisque ces éléments naturels

sont susceptibles de se désagréger ou de présenter une forme compacte. La seconde proposition logique qui rapproche "les paroles" à une "saveur de piment" joue, à ce niveau, sur l'intensité ou le degré de force pouvant rejaillir de cet ergatif. Autrement dit, plus "les paroles" sont piquantes et plus elles concourent à l'instauration de discordes entre les individus ; moins elles le sont et moins elles stimulent de l'intérêt auprès des autres. Quant à la troisième proposition logique, elle fait état de l'abondance, du flux ou de la trop grande quantité de "paroles" capable de provoquer de la lassitude, du désintéressement ou du découragement. À *contrario*, elles peuvent s'avérer nobles si elles charrient, dans l'ensemble, des contenus attrayants. La dernière proposition logique, elle, plutôt focalisée sur les vertus du "sel", identifie les "paroles" à un conservateur. En ce sens, elles se montrent comme des facteurs vitaux qui servent à garder de meilleurs rapports sociaux. Inversement, son déficit entraîne des altérations.

Par ailleurs, les contrastes qui se font ressentir à travers ces graphes-occurrences découlent de leurs dimensions thymiques partagées entre deux évaluations possibles : « le soit euphorique » ou « le soit dysphorique » tributaires des variations sémantiques perçues dans chaque élément du comparatif. En outre, ces propositions logiques, au niveau des modalités factuelles apparaissent toutes comme « essentiellement vraies » puisqu'en réalité "les paroles" peuvent entacher ou non, embraser ou pas, détériorer ou améliorer le flux d'attention, c'est-à-dire "la concorde sociale". Le sujet percevant invite, par conséquent, à considérer ce graphe-type comme un actant de contrôle sensible dont chacune de ses deux caractéristiques sus-analysées renvoient d'une part, à une visée qualitative et, d'autre part, à une visée quantitative. Le corps sentant, par conséquent, fait de la "parole" l'un des plus précieux "héritages" que l'humanité ait conféré à ses habitants afin que ceux-ci préservent une harmonie, une entente, une cohésion, une stabilité durable entre eux ; d'où le dialogue que bon nombre de politiques ou de diplomates "brandissent" comme une arme de paix. L'interaction des relations temporelles entre graphes, grâce aux particularités de la succession et du comparatif, participe donc à une productivité rythmique en faisant alterner des groupes de propositions logiques.

## **2. Le rythme par l'interaction des relations non temporelles entre graphes**

Selon Louis Hébert, les relations entre graphes sont dites non temporelles lorsqu'elles reposent sur des typologies sémantiques caractérisées par trois sortes de présuppositions, en particulier « la présupposition simple, la présupposition réciproque et

l'exclusion mutuelle.<sup>190</sup> » La première présupposition, encore appelée « dépendance unilatérale » relève d'une « relation uniorientée [où] (A présuppose B, mais pas l'inverse.<sup>191</sup> » La deuxième présupposition, connue également sous l'appellation de présupposition d'interdépendance, se réalise au moyen d'une « relation biorientée [à travers laquelle] (A présuppose B et B présuppose A.<sup>192</sup> » La dernière présupposition, celle qui focalise notre attention, s'apparente à une « relation entre deux éléments qui ne peuvent être présents ensemble.<sup>193</sup> » Autrement dit, cette catégorie de présupposition manifeste les traits d'une figure rythmique dominée par des parallélismes antithétiques ; c'est-à-dire des modèles parallèles structurellement bâtis sur deux facteurs discursifs dont les contenus s'opposent. À partir de la dynamique qui ressort de l'exclusion mutuelle, le rythme qu'il s'agit de décrypter, dans le poème ci-dessous, investit un rapport de disjonction perceptible entre deux classes de graphes :

mon enfance est peuplée de jouets  
où j'ai appris la leçon de l'envol  
voitures en miniature paquebots avions et fusées  
près de mes pas délurés  
dans l'intervalle entre asphalte et chemin de terre  
maintenant je rêve du Temps réel  
qui relie l'air et tous les dieux du ciel  
je suis ovni invisible  
en partance vers des horizons de rêve (2002, p. 137.)

Dans ce discours poétique où le flux d'attention du sujet de la perception se focalise sur une évocation de l'esprit, il se développe deux types d'actions imaginaires que les graphes-types, portés sur des faits antérieurs et postérieurs, synthétisent à travers des graphes-occurrences centrés sur les processus SE RAPPELER et RÊVER. Pour ce faire, l'analyste procède à la réalisation de deux principaux tableaux dont les constituants, aux antipodes d'une réalité tangible, font apparaître différentes propositions logiques axées sur des catégories sémantiques contrastées :

---

<sup>190</sup> Louis HÉBERT, *op.cit.*, 2009, p. 13.

<sup>191</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> *Ibidem*.

**Tableau 3 : Graphes-occurrences extraits du graphe-type :  
"Faits rétrospectifs"**

N° DE GRAPHE	(ERG)	[PRO-CESSUS]	(ACC)	(LOC T)	(LOC S)	(INST)	(FIN)	(BEN)	(RES)
1	Sujet poète	Se rappelle	Objets ludiques	Temps passé	Espace vécu	La pensée	Enfance comblée	Sujet poète	Accompli
2	Sujet poète	Se rappelle	Voitures	Temps passé	Espace vécu	La pensée	Enfance comblée	Sujet poète	Accompli
3	Sujet poète	Se rappelle	Paquebots	Temps passé	Espace vécu	La pensée	Enfance comblée	Sujet poète	Accompli
4	Sujet poète	Se rappelle	Avions	Temps passé	Espace vécu	La pensée	Enfance comblée	Sujet poète	Accompli
5	Sujet poète	Se rappelle	Fusées	Temps passé	Espace vécu	La pensée	Enfance comblée	Sujet poète	Accompli
6	Sujet poète	Se rappelle	Pas ou Marches	Temps passé	Espace vécu	La pensée	Enfance comblée	Sujet poète	Accompli

**Tableau 4 : Graphes-occurrences extraits du graphe-type :  
"Faits prospectifs"**

N° DE GRAPHE	(ERG)	[PRO-CESSUS]	(ACC)	(LOC T)	(LOC S)	(INST)	(FIN)	(BEN)	(RES)
1	Sujet poète	Rêve	Engins de locomotion	Temps futur	L'ailleurs	La pensée	Insatisfaction	Sujet poète	Inaccompli
2	Sujet poète	Rêve	Voitures	Temps futur	L'ailleurs	La pensée	Insatisfaction	Sujet poète	Inaccompli
3	Sujet poète	Rêve	Paquebots	Temps futur	L'ailleurs	La pensée	Insatisfaction	Sujet poète	Inaccompli
4	Sujet poète	Rêve	Avions	Temps futur	L'ailleurs	La pensée	Insatisfaction	Sujet poète	Inaccompli
5	Sujet poète	Rêve	Fusées	Temps futur	L'ailleurs	La pensée	Insatisfaction	Sujet poète	Inaccompli
6	Sujet poète	Rêve	Pas ou Marches	Temps futur	L'ailleurs	La pensée	Insatisfaction	Sujet poète	Inaccompli

**Commentaire :**

Les principaux graphes-occurrences illustrés dans ces deux tableaux font ressortir, chacun, deux imaginaires diamétralement opposés, voire un double univers irréel confronté à une constante contradiction. Ainsi, en position d'ergatif et sous l'apparence d'un déictique personnel "je" (x3) et de ses variantes synonymiques "mon" (v1) et "mes" (v4), l'on remarque un sujet percevant qui donne libre cours à ses pensées en investissant des



dimensions spatio-temporelles bilatérales. L'une – sa pensée – tournée vers des locatifs temporels et spatiaux antérieurs et, l'autre, orientée vers des locatifs temporels et spatiaux postérieurs. Dans la trame, cette subdivision entreprise au moyen des positions locatives, génératrices des différentes étiquettes de nœuds retenus ou des propositions logiques, renferme les composantes des vers 1 à 4, pour l'antériorité, et celles des vers 5 à 9, pour la postériorité. À cet effet, la première section – graphe-type des faits rétrospectifs –, sous les traits d'un flash-back, évoque une période révolue au moyen du groupe nominal "mon enfance" (v1) et de l'emploi du passé composé dans l'énoncé "où j'ai appris la leçon de l'envol" (v2). Ici, comme l'indiquent l'adjectif qualificatif "peuplé" (v1) et l'étiquette de nœud en position de cas final, le sujet poète connaît une "enfance" comblée, pleinement satisfaite à cause de l'abondance des objets ludiques qui l'entourent. Le déploiement des propositions logiques, en général, et la variation de ses contenus en position d'accusatif, en particulier, l'attestent. Précisément, à partir de l'énumération des lexèmes "jouets" (v1), "voitures" (v3), "paquebots" (v3), "avions" (v3), "fusées" (v3) et le groupe de mots "mes pas délurés" par le biais desquels se dénombre un ensemble d'éléments destinés à l'épanouissement du sujet percevant. Lequel sujet montre, ici, en position d'instrumental, une pensée totalement envahie par une remémoration, un souvenir harmonieux. Bref, une pensée qui, comme le montre la constance du résultatif, appartient à une phase existentielle accomplie.

Cependant, avec l'apparition de l'adverbe de temps "maintenant", au vers 6, s'estompe cette propension mentale hermétiquement axée vers le passé pour s'établir un locatif temporel partiellement marqué par un moment présent. De la sorte, avec l'adjonction du syntagme nominal "Temps réel", toujours au vers 6, se traduit un écart d'âge entre une période infantile et une période juvénile. Autrement dit, grâce à l'adverbe sus-indiqué, l'on remarque que le sujet percevant se situe, ici, à une époque de son adolescence et, de nouveau, projette son imaginaire vers une dimension spatio-temporelle où prédominent des faits liés au futur. Outre cela, l'adverbe de temps "maintenant" s'apparente à un facteur linguistique interposé entre les deux graphes-types qui déterminent le déploiement de la double action imaginaire. Il – l'adverbe – met, ainsi, fin à la perception rétrospective pour induire une perception prospective à travers des propositions logiques focalisées sur le processus RÊVER.

Dans le second tableau – graphe-type des faits prospectifs – où l'on illustre, alors, ledit processus, l'analyste procède à une réitération des mêmes composantes textuelles

perçues dans le premier tableau en position d'accusatif. Sauf au niveau de l'étiquette de nœud 1 où le graphe-occurrence assimile l'ensemble desdites composantes à un groupement "d'engins de locomotion", voire à des objets non ludiques. Aussi faut-il ajouter qu'au niveau de ce graphe-type, l'évaluation des propositions logiques repose sur une opération déductive qui ressort d'une équivalence établie entre certains segments phrastiques de la trame. Par conséquent, sont structurellement et sémantiquement rapprochés les syntagmes nominaux "asphalte et chemin de terre" (v5) à l'accusatif "Voitures et Pas ou Marches", les substantifs "air et ciel" (v7) aux étiquettes de nœud "Avions, Fusées et Ovni" et le substantif prépositionnel "des horizons" (v9) au lexème "Paquebots". En fait, ces éléments tirés de la deuxième séquence du poème, précisément des vers 5 à 9, puis mis en relation avec les graphes-occurrences initiaux, charrient des connotations spécifiques rattachées à la réalisation d'un voyage, notamment à ses éventails de possibilités. Chacun d'entre eux se présente, donc, comme un moyen de transport caractérisé par les voies terrestre, aérienne et maritime. En d'autres termes, "l'asphalte et le chemin de terre" font référence aux routes dont l'usage profite aux "voitures" et aux "marches à pied", "l'air et le ciel" à l'aéronautique renvoyant aux "avions, fusées et ovni" et "les horizons", extraits d'un vocabulaire relatif à l'océan, se rapportent à la navigation, aux déplacements des "paquebots". Ce faisant, avec les orientations discursives antithétiques assurées par la cadence des processus SE RAPPELER et RÊVER, l'on a l'impression que le sujet percevant, tel que l'indique l'itération du lexème "rêve" (x2), aspire à un idéal : celui d'immigrer vers d'autres contrées afin d'y trouver fortune ; d'où le bénéfactif. Là, cet idéal, en l'occurrence "l'immigration", s'identifie à une saisie ou un champ de pertinence, le sujet susmentionné, à une cible et la précarité sociale – perçue implicitement –, à une source. Ainsi, pour matérialiser cette entreprise trois éventualités s'offrent à l'actant cible. D'abord, un déplacement par la voie terrestre – "voitures", marches à travers le désert – ; ensuite, un voyage par "avions" qui nécessite une série de démarches à satisfaire pour l'obtention d'un visa ; et enfin, un trajet par la mer à bord d'une embarcation de fortune.

De ce fait, l'on remarque que les graphes-types caractérisés, ici, par une exclusion mutuelle décrivent deux catégories de points de vue. L'une qui extériorise, par le souvenir et le rêve, des objets "en miniature" et des objets "réels" tout en dégagant des dimensions spatio-temporelles délimitées, d'un côté, par la rétrospection et, d'un autre côté, par la prospection. À ce stade, l'exclusion mutuelle qui détermine les graphes relève d'une

séparation, d'une division comme l'atteste Louis Hébert à travers le symbole ( $A \leftarrow | \rightarrow B$ ). Par contre, la seconde catégorie perceptive, elle, émane d'un rapprochement, voire d'une association mentale desdits objets afin de déduire le champ de pertinence précédemment évoqué. Dans le cas d'espèce, l'analyse des graphes par l'exclusion mutuelle aboutit à un croisement, à une rencontre des éléments discursifs qui, auparavant, se dissociait ; d'où le symbole ( $A \rightarrow \leftarrow B$ ).

Au total, la signifiante du discours poétique de Tanella Boni par la productivité rythmique, une fois de plus, a pu se réaliser grâce à l'efficacité des relations temporelles et non temporelles perçues entre différents graphes. Ces graphes, en effet, donnent la possibilité à l'analyste de segmenter et de sérier un poème en plusieurs unités casuelles, puis de le lire comme homogène. Ainsi, au niveau de la temporalité, l'on a fait ressortir des graphes-types en s'appuyant sur une sériation de propositions, notamment à partir de procédés par succession et par relations comparatives. Alors qu'avec la non temporalité, l'on s'est plutôt focalisé sur une dynamique de graphes-types articulée autour d'une dissection de contrastes sémantiques. Outre ces relations entre graphes, bien d'autres caractéristiques linguistiques et sémantiques, toujours chez Louis Hébert, peuvent également participer à l'engendrement du rythme.

### III. Le figuratif, le thématique et l'axiologie dans l'engendrement du rythme

L'objet de ce dernier point est de parvenir à une signifiante du rythme en procédant, de façon singulière, à une exploration simultanée de trois types de contenus sémiologiques, en l'occurrence le figuratif<sup>194</sup>, le thématique<sup>195</sup> et l'axiologie<sup>196</sup>. Sans toutefois spéculer sur les conditions d'émergence de ces trois concepts, encore moins, sur les théoriciens dont les différents travaux ont contribué à mieux les cerner, l'on se contente, ici, de juste énoncer des explications revisitées par Louis Hébert. Ce dernier, en effet, stipule que « le figuratif recouvre tout ce qui évoque le perceptible. À l'opposé, le thématique, lui, se caractérise par son aspect proprement conceptuel.<sup>197</sup> [...] [Quant à] l'axiologie, [elle] repose sur ce qu'on appelle la catégorie thymique, c'est-à-dire

---

<sup>194</sup> Louis HÉBERT, *op.cit.*, 2009, p. 141.

<sup>195</sup> *Ibidem.*

<sup>196</sup> *Ibidem.*

<sup>197</sup> *Ibidem.*

l'opposition euphorie / dysphorie...<sup>198</sup> » Autrement dit, le figuratif, avant tout, se rapporte à tout ce qui découle du monde extérieur, notamment le concret, le matériel. Le thématique, par contre, s'intéresse plutôt à tout ce qui ne peut être saisi par les cinq sens. Par ailleurs, l'axiologie s'apparente à une sorte de marquage des catégorisations thématiques en valeur positive ou négative, voire en évaluation de type euphorie ou dysphorie. En réalité, ces trois notions différemment perçues et apparemment dissociées sont, étroitement liées et peuvent, dans une réflexion donnée, s'interpénétrer pour faire sens. Hébert soutient, pour ce faire, que le figuratif et le thématique, sur une chaîne discursive, participent d'une axiologie. Ou encore, le figuratif mobilise soit le thématique soit l'axiologie. Toutefois est-il que ces trois principaux éléments sont susceptibles d'intervenir concomitamment dans un processus de sémantisation. À l'évidence, il est, donc, clair que leur présence, leur récurrence et leur mouvement, dans un parcours discursif, contribuent à une génération rythmique.

Ce faisant, pour mieux décrypter cette interaction qui suscite un groupement des contenus figuratif, thématique et axiologique dans la productivité du rythme, l'on s'intéresse alors à une approche analytique qui, fondée sur trois sortes de relations, s'attèle à les unir structurellement et sémantiquement. Ce sont, en l'occurrence les relations semi-symboliques<sup>199</sup>, les relations symboliques<sup>200</sup> et les relations sémiotiques<sup>201</sup>.

### 1. Rythme et relations semi-symboliques

Le principe de base des relations semi-symboliques est, selon Louis Hébert, « d'établir une relation entre deux oppositions dont l'une est plus proche du sensible (du perceptible) et l'autre plus proche de l'intelligible (du compréhensible).<sup>202</sup> » En ce sens, la réflexion qu'il incombe d'effectuer, c'est-à-dire un engendrement du rythme au moyen desdites relations, investit, en effet, un mode opératoire qui émane du différentiel ; autrement dit, l'on envisage, ici, une étude rythmique dont les fondements méthodologiques reposent sur des oppositions déduites des composantes sémantiques du figuratif et celles du thématique, parfois étendues à celles de l'axiologie. D'où le rythme

---

<sup>198</sup> Louis HÉBERT, *op.cit.*, 2009, p. 142.

<sup>199</sup> *Idem.*, p. 145.

<sup>200</sup> *Ibidem.*

<sup>201</sup> *Ibidem.*

<sup>202</sup> *Idem.*, p. 146.

par effet de parallélisme antithétique ou asymétrique qu'il convient de décrypter dans le parcours discursif ci-dessous :

je te donne cette histoire de folie humaine  
et d'honneur  
tu la laisseras là où je l'ai trouvée  
aux portes de Gorée

dans le froid et la **nuît** des esclaves  
dont le souffle parcourt le rythme de mon âme  
tous les jours à l'aurore de ma parole  
qui tarde à venir au **jour** (2004, p. 71)

Dans ce poème, la dimension oppositionnelle qui ressort du figuratif réside dans la perception de deux locatifs temporels, en l'occurrence le rapprochement des substantifs opposés "nuît" (v5) / "jour" (v8), à travers lesquels peuvent objectivement se lire des thématiques et des valeurs axiologiques contrastées. Ainsi, sur le plan de l'expression, chacune des composantes de cette opposition figurative correspond respectivement aux thèmes "obscurité" et "lumière". Ce faisant, la figure de la "nuît" est explicitement corrélée, dans la trame, à deux groupes sémémiques, notamment "histoire de folie humaine" (v1) et "nuît des esclaves" (v5). Celle du jour, par contre, met implicitement en exergue des présupposés énonciatifs parmi lesquelles se perçoivent des substantifs tels "paradis", "clarté". Au surplus, l'axiologie des figures – nuit et jour – et thèmes dégagés – obscurité et lumière –, au regard de ces différents contrastes peut être formulée de sorte que les structures linguistiques "nuît", "obscurité", "folie humaine", "esclaves" soient considérées comme dysphoriques ; et, inversement, soient euphoriques les unités lexicales "jour", "lumière", "paradis" et "honneur". En résumé, le parallélisme asymétrique auquel l'on se réfère s'articule, dans le cas d'espèce, autour d'un couplage de figures opposées au moyen desquelles l'émergence du thématique et de l'axiologie intègre également une dynamique différentielle.

Par ailleurs, en ce qui concerne le plan du contenu, la présence du lexème "Gorée" (v4) n'est pas sans importance dans cette trame où coexistent un sujet de la perception et un actant cible. L'un est matérialisé par un déictique personnel "je" (x2) et, l'autre, un interlocuteur, assimilé au peuple et déterminé par des pronoms personnels "tu" (v3), "te" (v1). Ce faisant, l'entité discursive susmentionnée – "Gorée" – implique, d'une part, une dénomination géographique rattachée au réel – île de Gorée – et investit, d'autre part, une

dérivation hypogrammatique qui sous-tend une saisie ou un domaine de pertinence limité à l'esclavage des Noirs. L'on remarque, à cet effet, que le sujet de la perception s'approprie, alors, la triste "histoire" de cette île pour véhiculer des visées distinctes, conformes aux constituants des oppositions analysées ci-haut. En d'autres termes, la récurrence contrastive convoque le figuratif "nuit", le thématique "obscurité" et la dimension axiologique "dysphorie" pour évoquer la visée quantitative ; alors que la visée qualitative, à *contrario*, est tributaire de la corrélation d'un figuratif, d'un thématique et d'une axiologie respectivement manifestés dans les contenus sémantiques "jour", "lumière" et "euphorie". La première visée, à l'évidence, fait de ce locatif spatial – Gorée – le siège des ténèbres, des barbaries, des enfers, de l'intolérance en raison du marquage des syntagmes prépositionnels "des esclaves" et "de folie humaine". Lesquels syntagmes, inscrits dans l'ordre du sensible, déterminent les incidences négatives de la traite négrière. La seconde visée, plutôt ancrée dans une valeur de passivation, souligne le caractère symbolique de cette île. En ce sens, avec la convocation du lexème "honneur", au vers 2, le sujet de la perception oriente l'analyste vers un monde intéroceptif à partir duquel peut être mis en avant des sèmes comme /le pardon/, /la tolérance/, /la fraternité/.

Au surplus, la proprioception qui se réalise dans ce parcours discursif relève, certes, de la réunion des oppositions homologuées – figuratif, thématique, axiologie –, mais, surtout de la perception d'un parallélisme morphosyntaxique où les segments linguistiques mis en relation véhiculent une éthique. Ainsi, les éléments dont la succession, plus ou moins régulière, génère ce modèle parallèle sont, ici, le fait des substantifs "honneur" (v2), "souffle" (v6) et "parole" (v7). À ceux-ci s'impose généralement une valeur d'activation déduite du champ de pertinence qui décrypte, au mieux, la dépréciation émanant des contrastes entre les éléments du contenu mentionnés ci-dessus. Or, contextuellement, il revient que le sujet de la perception est déterminé à transformer positivement les "nuits" traumatisantes des "esclaves" en "des jours" heureux. Et ce, malgré les embûches qui émaillent la voie de "l'honneur" et dont les effets néfastes sur la "parole" nuisent à l'actant cible – le peuple – et le poussent à l'amertume. Autrement dit, il – le sujet de la perception –, au moyen de l'actant de contrôle qu'est la "parole", souhaite donner, au peuple, un "souffle" nouveau susceptible de faire triompher le bien sur "Gorée", autrefois hanté par le mal.

## 2. Rythme et relations symboliques

Louis Hébert soutient que « lorsqu'une relation s'établit de terme à terme, on parle de relation symbolique.<sup>203</sup> » En effet, les relations symboliques, dans l'analyse du figuratif, du thématique et de l'axiologie, reposent sur la présence d'une figure qui, elle, engendre un thème ou un hypogramme matriciel ; lequel, avec l'orientation discursive, est susceptible de sous-tendre un aspect des modalités axiologiques. Il est, donc, évident que le rythme envisagé, dans le cas d'espèce, s'inscrit, non dans un mouvement contrastif, mais dans une dynamique interprétative où les contenus sémiqes desquels il – rythme – découle intègrent un mouvement unilatéral. Autrement dit, la valeur qui émane de la figure est incluse dans le thématique puis l'axiologie :

j'ai perdu la dernière marche  
et l'escalier de **l'histoire**  
afin que mes sens affrontent  
la palabre des jours éphémères  
sur la zébrure du chaos

le temps de nuit est notre champ  
cultivé au présent  
mais **l'histoire** grelotte de mémoire  
au large de **Gorée**

je cherche les portes du silence  
où retrouver toutes les nuits  
qui me séparent de toi (2004, pp. 49-50)

Dans le discours poétique susmentionné, la corrélation de deux figures complémentaires participent, en contexte, à la génération de relations symboliques. Ce sont, en effet, les lexèmes "histoire" (x2), qui réfèrent à un événement antérieur, et le substantif "Gorée", renvoyant à une dénomination géographique – déjà relevé et étudié dans la précédente analyse –. Le flux d'attention relatif à ces figures corrélées met en relief un thématique en conformité avec un fait passé, en l'occurrence une politique d'asservissement et d'exploitation systématique des Noirs, perpétrée sur l'île de "Gorée". Il s'agit, par conséquent, d'un hypogramme matriciel qui soulève la problématique de

---

<sup>203</sup> Louis HÉBERT, *op.cit.*, p. 146.

"l'esclavage". Le décryptage du rythme marqué, dans le présent cas, par une valeur d'activation investit alors des mondes de perception subdivisés, ce faisant, en trois séquences perceptives qui charrient une extéroception, une intéroception et une proprioception.

La première séquence – l'extéroception – se perçoit sous un angle rétrospectif. Ici, le sujet de la perception, matérialisé par le pronom personnel "j'" (v1) et sa variante synonymique "mes" (v3), rappelle un épisode tragique de "l'histoire" du peuple africain. Au risque de nous répéter, ce dernier relate "l'histoire de Gorée" qui, pour l'actant cible susmentionné – le peuple africain –, traduit un passé extrêmement douloureux. Cette douleur est, en effet, mise en exergue par des procédés analogiques, notamment des métaphores à travers lesquelles ladite "histoire" est assimilée au groupe sémémique "zébrure du chaos" (v5) et aux énoncés figuratifs qui varient en nombre, en l'occurrence le substantif "nuit" (v6) mue, par la suite, en un syntagme nominal "les nuits". Dans l'ensemble, le sujet de la perception extériorise, par la rétrospection, un bouleversement social, un trouble qui a considérablement endeuillé, humilié et laminé l'Afrique. De ce fait, l'activation, ici, valorisé par ses souvenirs, sa "mémoire", entraîne, donc, une déchéance de la société africaine, d'où la perception d'une dimension axiologique dysphorique.

La seconde séquence – l'intéroception – s'affiche, sur la chaîne discursive, dans une perspective de contemporanéité. Dans le cas d'espèce, à l'évocation de "l'histoire de Gorée", en particulier des pensées orientées vers un passé excessivement chargé d'horreurs, de maux difficiles à endurer, se mêlent des réactions somatiques chez le sujet et l'actant indiqués ci-dessus – perceptible à partir de l'adjectif possessif "notre" (v6) –. Ainsi, la contemporanéité est, ici, marquée par la présence du locatif temporel manifesté par un syntagme prépositionnel "au présent" (v7) et, lesdites réactions, par des postures mémorielles faiblement focalisées sur un oubli et corrélées à des perceptions sensorielles qui apparaissent comme les ressentis des outrages dus à "l'esclavage". L'organisation de plusieurs structures énonciatives atteste cela. D'abord la convocation, au vers 3, du lexème "sens" à travers lequel l'on peut aisément distinguer des sens en mouvement chez deux actants positionnels, en l'occurrence la vue, le toucher, puis l'ouïe du sujet de la perception et des actants cibles. Ensuite, les groupes verbaux déterminés par les énoncés "mes sens affrontent", dans "afin que mes sens affrontent" (v3) et "l'histoire grelotte", dans "mais l'histoire grelotte de mémoire" (v8). Enfin, des groupes de sémèmes traduits par "des jours éphémères" (v4) et "le temps de nuit" (v6). D'un point à un autre, s'observent des signifiants linguistiques connotés, structurellement rattachés au champ de pertinence ou à la



saisie sus-décrite – l’esclavage –. Les différents "sens" ainsi énumérés mobilisent, ce faisant, une visée quantitative, voire l’étendue des atrocités de la traite négrière vécues, relatées et dont les vestiges, jusque lors visibles sur l’île de "Gorée", en sont d’authentiques preuves. À cet effet, les actants positionnels – sujet de la perception et actants cibles –, loin de s’abstenir de cette vision lugubre qu’ils "affrontent", sont partagés entre deux réactions émotives. L’une tournée vers une joie moins étendue à cause de l’hommage rendu aux esclaves et, l’autre, plutôt orientée vers une grande affliction, du fait de la déshumanisation subie par ces mêmes esclaves, en général, et les Africains dont l’image a été souillée, en particulier. D’où la présence des figuratifs "**jours éphémères**" et "**temps de nuit**" qui charrient et justifient à la fois la courte durée de l’euphorie et la perpétuelle dysphorie ; mais également un acte de sinistre mémoire qui engendre, chez lesdits actants, un "grelottement" du corps et de la pensée. Par conséquent, il ressort de cette séquence discursive axée sur une intéroception, le décryptage d’un outrage mémoriel qui tend à rendre compte de l’oubli d’un passé douloureux et de l’instauration des valeurs de passivation dans la pensée des victimes et à l’égard des actants sources – esclavagistes –.

La dernière séquence, par ailleurs, investit un monde proprioceptif. Elle attire, ce faisant, l’attention de l’analyste vers une sorte de dimension mnémotechnique, à travers laquelle le sujet de la perception, au moyen de représentations mentales pris comme actants de contrôle, souhaite explorer l’ensemble des faits sur l’esclavage des Noirs. Autrement dit, certaines constructions énonciatives, dans le cas d’espèce, donnent l’impression que "l’histoire de Gorée" est tronquée ; elle ne rend pas compte de toutes les réalités tragiques vécues par le Noir au cours de cette sinistre époque. En effet, dans le parcours discursif, la succession plus ou moins régulière, de trois contenus sémiques justifie cette assertion. Il s’agit, ici, des sèmes /perte/, /quête/ et /découverte/ dont les référents respectifs, dans la trame, sont matérialisés par : "j’ai perdu la dernière marche" (v1), "j’ai perdu l’escalier de l’histoire" (v2) ; "je cherche les portes du silence" (v10) ; "où trouver toutes les nuits[ ?]" (v11)". "La dernière marche" et l’escalier de l’histoire", des énoncés métaphoriques, s’apparentent aux différentes étapes de l’évolution, du déroulement de la traite négrière. Ainsi, l’on les perçoit comme des figuratifs qui, en rapport avec le verbe conjugué "perdu", stipulent une disparition, une dissimulation de certains épisodes importants et accablants de ladite traite. En ce sens, l’évocation, toujours métaphorique, de la structure expressive "les portes du silence" atteste, certes, la passivité des Noirs, mais aussi les épisodes susmentionnés qui, jusque lors, sont restés méconnus pour de nombreux africains. D’où la quête du sujet de la perception à vouloir découvrir, comme l’indique le figuratif "nuits"

amplifié par un adjectif indéfini "toutes", l'ensemble des horreurs qui, moralement et physiquement, ont offensé les esclaves noirs et leurs descendances. Par conséquent, avec l'extéroception et l'intéroception qui valorisent, chacune, des souvenirs partiels et des réactions somatiques relatifs à l'esclavage, la proprioception envisage que soit dissipé tout équivoque sur la question.

Au regard des différents mondes de perception décryptés, il ressort que les figures qui les gouvernent et engendrent, à l'occasion, des thématiques et des facteurs axiologiques similaires s'inscrivent, ici, dans une valeur d'activation. Le rythme engendré par la dynamique des relations symboliques a, donc, été le fait de deux termes – histoire et Gorée – dont les déploiements sémantiques et contextuels ont favorisé la présente réflexion.

### 3. Rythme et relations sémiotiques

Louis Hébert, concernant ce dernier type de relation – les relations sémiotiques – explique que l' : « on parle de relation sémiotique [...] si la relation va d'un terme à une opposition (dans un même texte, la figure des pleurs pourra relever dans un cas de l'euphorie (pleurs de joie), dans un autre de la dysphorie.)<sup>204</sup> » La productivité rythmique tributaire des relations sémiotiques se réalise, par conséquent, lorsque la présence d'un signe, d'un lexème, dans un parcours discursif sous-tend à la fois deux réalités thymiques contrastées – l'euphorie et la dysphorie – :

j'étais venue ici pour explorer les ruelles de Gorée  
pour dire ma part de mémoire  
[...]

et voici que mon esprit m'emporte  
parmi les vents du jour  
que mon cœur saigne encore  
des blessures infligées aux femmes et aux hommes  
de **bonne volonté**

mais la **bonne volonté** ne suffit pas  
pour changer le monde  
la **bonne volonté** n'est pas illuminée  
elle avance les mains nues  
par-delà **bien et mal**  
elle n'est pas ravageur du monde

---

<sup>204</sup> Louis HÉBERT, *op.cit.*, p. 146.

sa source coule ailleurs hors volonté de puissance (2004, pp. 95-96)

Dans le poème ci-dessus convoqué, le sujet de la perception, déterminé par le déictique personnel "j'" (v1) et ses variantes synonymiques "ma" (v2), "m'" (v3) et "mon" (x2), porte un flux d'attention particulier sur un contenu figuratif. Lequel contenu, en fait, est matérialisé par la réitération de syntagmes nominaux "bonne volonté" (x3) dont les apparitions, sur la chaîne discursive, relèvent d'un parallélisme sémantique à cause de la récurrence d'une même catégorie grammaticale, à des intervalles faiblement irréguliers. Ces syntagmes, par ailleurs, dénotent une saine disposition à bien faire une chose ou à agir selon la volonté d'autrui. Cependant, lesdits syntagmes, toujours sur la chaîne discursive, induisent, une opposition manichéenne du fait de leurs rapports aux lexèmes contrastifs "bien et mal" et des oppositions thématiques et axiologiques auxquelles ils renvoient, en contexte. Autrement dit, ils charrient deux principales valeurs que sont la passivation et l'activation. Le champ de pertinence, par ailleurs, à l'instar des deux précédentes réflexions – relations semi-symbolique et symbolique –, investit la question de "l'esclavage". Le locatif spatial "Gorée" (v1) dont la présence suppose, ce faisant, un hypogramme matriciel, en est, donc, la parfaite illustration.

En premier lieu, la valeur de passivation est, ainsi, mise en rapport avec le figuratif "bonne volonté". Elle prend en compte le sujet de la perception et des actants transformationnels, en l'occurrence des "femmes" (v6) et des "hommes" (v6) qui, loin d'être des esclaves, s'apparentent à des personnes venues commémorer à "Gorée", île symbolique et touristique, la mémoire desdits esclaves. Le parallélisme morphosyntaxique déterminé, alors, par des groupes verbaux "explorer les ruelles de Gorée" (v1) et "dire ma part de mémoire" (v2), respectivement introduits par les prépositions "pour" qui, dans le cas d'espèce, marque le but, l'intention ou le dessein corrobore cette assertion. À cet effet, les différentes actions posées par ces actants positionnels, c'est-à-dire l'hommage aux esclaves, le pèlerinage sur l'île sus-indiquée, les manifestations non violentes contre une résurgence de cette ignominieuse pratique – l'esclavage –, traduisent aisément l'inclination de ces derniers à militer pour un monde de justice, de paix et d'équité. Cette "bonne volonté", extériorisée, par conséquent, par des "mains nues" sous-tend une posture sociale empreinte de pacifisme où lesdits actants se résignent certainement à l'histoire de "Gorée" et, surtout, aux pires sévices endurés par les victimes, comme l'atteste la présence du syntagme prépositionnel "des blessures infligées" (v6). Au surplus, il est question, d'une

protestation pacifique, notamment d'une manifestation de l'indignation qui s'effectue sans agressivité. Ce faisant, cette propension des actants positionnels à vouloir honorer la mémoire des victimes de l'esclavage et militer pour une proscription du commerce des Noirs, inscrite, ici, dans une compétence modale du "vouloir-faire" passif, est, certes, louable mais, insuffisante. Et ce, parce que ces mouvements sociaux qui devraient logiquement lénifier les douleurs morales et psychologiques des différents actants intensifient, au contraire, des représailles contre ces derniers. D'où, l'amertume du sujet de la perception manifestée dans la structure énonciative "mon cœur saigne" (v5) et au moyen duquel émerge la valeur d'activation ; laquelle se mêle à la "bonne volonté" et se déploie, dans la trame, par une affluence de négations.

La valeur d'activation qui découle, en second lieu, de ce parcours discursif, est d'abord mise en relief par la conjonction "mais" (v8) dont la valeur adversative, explicitement marquée induit, par la suite, une alternance de structures linguistiques qui dénaturent la passivité contenue dans la composante figurative "bonne volonté". Ce sont, en effet, les segments textuels "ne suffit pas" (v8), "n'est pas illuminé" (v10), "n'est pas ravageur" (v13) à travers lesquels l'on découvre un abaissement des performances modales caractérisées par le "vouloir-faire" et le "pouvoir-faire" des actants positionnels ; en l'occurrence leur volonté et leur capacité à "changer le monde". En d'autres termes, l'on suppose que les partisans de "bonne volonté" que le sujet de la perception, au moyen d'un procédé métaphorique, assimile à des manifestants aux "mains nues" – politique de la non-violence –, doivent plutôt faire l'expérience des luttes aux "mains armées" pour espérer se faire entendre, par-delà, se rendre justice. Loin de prôner une visée qualitative, la "révocation" d'une "bonne volonté" valorisée, de plus, par une activation apparaît, pour plus d'un, comme une vertu, un moyen efficace pour atteindre un objectif.

Il est, alors, évident que le figuratif "bonne volonté" entraîne, dans cet univers discursif, une relation sémiotique traduite par deux orientations interprétatives. L'une, en rapport avec une axiologisation dominée par l'euphorie, valorise un refus de la violence et stipule, au contraire, un triomphe social marqué par des armes comme, par exemple, le dialogue. L'autre, rattachée à un champ plus ou moins dysphorique, promeut une violence qui, à l'époque actuelle, semble être l'option adéquate, voire la meilleure voie pour s'imposer et se faire comprendre dans la société. En ce sens, la "bonne volonté" dont usent les actants positionnels – sujet de la perception et actants transformationnels – est toujours confrontée à l'échec parce que "sa source, hors volonté de puissance, coule ailleurs". En

somme, sa seule valeur de passivation – la bonne volonté – ne peut prétendre à une quelconque mutation sociale positive.

À l'issue de ces trois chapitres, il ressort des différentes réflexions menées que le rythme, dans le discours poétique de Tanella Boni, émerge de plusieurs dispositifs sémiotiques. Le premier chapitre, en effet, s'est articulé autour d'une productivité rythmique fondée sur les méthodes sémiotiques de Michaël Riffaterre. À ce niveau, les typologies de conversion et les interprétants lexématiques, en plus des agrammaticalités par déplacement, par distorsion et par création de sens ont nourri l'activité interprétative. Le second chapitre, par contre, s'est plutôt appuyé sur les concepts sémiotiques de Jacques Fontanille dans l'engendrement rythmique. La question du style, de l'intertexte et des passions selon les conceptions de ce théoricien ont permis, à la fois, de générer le rythme et d'organiser la signifiante du discours poétique sus-évoqué. Quant au dernier chapitre, notamment conditionné par les propriétés sémiotiques de Louis Hébert, il rend compte d'une dynamique rythmique qui met en exergue des catégories sémantiques. Il s'agit, ce faisant, des composantes thymiques, des graphes sémantiques et des contenus figuratif, thématique et axiologique.

Deux réalités intrinsèques se dégagent, par conséquent, desdites réflexions. La première recèle de la diversité ou de la variété des matrices et des hypogrammes que l'on arrive à percevoir, dans le discours poétique de Tanella Boni, à partir des différents flux d'attention des sujets de la perception. Autrement dit, ledit discours s'élabore à partir d'une dynamique de l'imaginaire de la poétesse susmentionnée et contribue à l'émergence d'une pléthore de rythmes et de points de vue. La deuxième réalité concerne, notamment, les esquisses d'analyse du rythme. Son fonctionnement, d'ailleurs, particulier s'insère dans une logique de dépassement ou de renforcement des démarches méthodologiques préexistantes. L'on peut aisément conclure que les procédés qui concourent à la signifiante du rythme peuvent, dorénavant, reposer sur une organisation discursive émanant à la fois des principes sémiotiques et, à l'occasion, recourir à la poétique. Mais, au-delà, elle est susceptible de s'étendre à bien d'autres domaines théoriques. Ainsi, dans la troisième partie de ce travail, l'on envisage intégrer, à l'approche rythmique, en plus des concepts sémiotiques et poétiques, des constituants de l'imagination

matérielle de Gaston Bachelard, en l'occurrence les quatre éléments de la matière – air, eau, feu et terre – dont la perception rend compte d'une dynamique d'images à structurer.

TROISIÈME PARTIE :

**ISOTOPIES, DYNAMIQUES  
MATÉRIELLES ET FONCTIONNEMENT  
RYTHMIQUE**

Dans la seconde partie de la présente thèse, nous avons analysé le rythme au moyen des images poétiques, notamment des procédés sémiotiques de Michaël Riffaterre, de Jacques Fontanille et de Louis Hébert. La troisième partie, quant à elle, envisage illustrer la pratique signifiante du rythme à partir des isotopies ; lesquelles se meuvent, en effet, dans un imaginaire reposant sur les éléments naturels que sont l'air, l'eau, le feu et la terre –. Il s'agit, par conséquent, d'une analyse rythmique qui prend en compte, à la fois, des mécanismes sémiotiques et des dispositifs empruntés au domaine de la psychanalyse de Gaston Bachelard. Ainsi, la combinaison des isotopies et des quatre éléments de la matière modifie, voire amplifie la présente perception du rythme dont la sémantisation est engendrée par des rêveries spécifiques. D'où l'émergence d'une rythmanalyse, c'est-à-dire d'une génération rythmique mise en lumière par des vibrations qui animent la poétique de Tanella Boni. Cependant, que recouvre le concept d'isotopie ?

La notion d'isotopie s'emploie dans le champ de la physique-chimie pour désigner les éléments de même numéro atomique, mais de nombre de masse différent. Algirdas Julien Greimas a emprunté à cette science ce concept pour l'introduire dans l'analyse sémantique en lui conférant une signification spécifique, relativement à ce domaine. Dans ses *Essais de sémiotique poétique*, Greimas définit l'isotopie comme « toute itération d'une unité linguistique.<sup>205</sup> » L'isotopie s'identifie, donc, à une itérativité, à une redondance, c'est-à-dire la répétition d'un même sème sur la chaîne discursive.

Pour le théoricien sus-indiqué, l'analyse du discours doit reposer sur le concept opératoire d'isotopie, lequel peut apparaître à n'importe quel niveau du texte et, ce faisant, assurer la transmission de l'information : « L'isotopie est un critère destinée à éliminer les ambiguïtés : c'est elle qui permet de surmonter les obstacles qu'oppose à la lecture le caractère polysémique du texte manifesté.<sup>206</sup> » En un mot, l'isotopie rend homogène le discours en levant ses ambiguïtés.

Les isotopies s'organisent, donc, dans le discours afin de rendre compte de la signification. Joseph Courtés avance, à cet effet que : « Lorsque nous voulons procéder à l'analyse sémantique d'un texte, nous n'avons sur la main que les sèmes qui le

---

<sup>205</sup>Algirdas Julien GREIMAS, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, p. 12.

<sup>206</sup>*Idem*, p. 82.



constituent<sup>207</sup> » En d'autres mots, le texte ou le discours est formé d'un ensemble de sémèmes épars produit par un imaginaire errant. Ceux-ci procèdent d'une organisation particulière du texte, par leur analogie ou leur opposition. C'est ce réseau de relations, voire cette interconnexion de différents sémèmes rattachés à un sème commun que l'isotopie met en lumière. En outre, les sémèmes comportent chacun, le trait sémique qui établit leur lien, leur union contextuelle.

Le fonctionnement des isotopies tel que décrit s'inscrit, par conséquent, dans la dynamique d'une organisation d'éléments hétérogènes. C'est pourquoi, en privilégiant l'isotopie et la psychanalyse de la matière dans la génération du rythme, l'on indique le moyen par lequel ils engendrent un "rythme isotopique" dont la signifiante est à élucider. Pour atteindre cet objectif, il est opportun d'articuler la démarche analytique autour de trois principaux chapitres. Ainsi, un premier chapitre est intitulé « Isotopies sémiologiques, épanchements des figures lexématiques liées à "l'eau" et implications rythmanalytiques. » Celui-ci procède d'une approche rythmique dont la signifiante s'organise sur la base d'une dynamique sémique en rapport avec le noyau sémique qu'est la matière aquatique. Le second chapitre, « Isotopies sémantiques et rythmanalyse des éléments de la terre », explore une organisation du rythme fondée sur une redondance ou une itération de classèmes relatifs à la matière terrestre. Le troisième chapitre : « Rythmes thymiques et isotopies de l'expression et du contenu liées à "l'air" et au "feu" », prend en compte une productivité rythmique fondée, certes, sur une axiologisation, mais, surtout sur une activité isotopique dominée à la fois par une transcription phonétique d'éléments textuels et par une double lecture ou interprétation ; d'où la perception des plans de l'expression et du contenu.

---

<sup>207</sup> Joseph COURTÉS, *Analyse sémiotique du discours, de l'Énoncé à l'Énonciation*, Paris, Hachette, 1991, p. 193.

## Chapitre I : Isotopies sémiologiques, épanchements des figures lexématiques liées à /l'eau/ et implications rythmanalytiques

Dans le présent chapitre, il s'agit d'intégrer l'isotopie sémiologique et l'imagination matérielle de l'eau à la productivité rythmique. Dans cette perspective, la sémantisation du rythme qu'il incombe d'analyser est tributaire du fonctionnement des isotopies sémiologiques des éléments de la matière sus-indiqués.

En sémiotique, le concept d'isotopie sémiologique est, selon le Groupe d'Entrevernes, une « isotopie assurée par la redondance et la permanence des catégories nucléaires, c'est-à-dire des sèmes nucléaires.<sup>208</sup> » En d'autres termes, l'isotopie sémiologique permet de rapprocher plusieurs sèmes nucléaires à un noyau sémique. Elle donne, donc, une cohérence ou un "plan commun de sens" aux parcours figuratifs – le plan du discours – dont les figures s'assemblent et se rejoignent dans le parcours discursif. L'objectif, ici, est de rendre compte de la cohérence<sup>209</sup> du discours poétique de Tanella Boni. Pour y parvenir, l'on procédera à un décryptage du rythme généré par les isotopies sémiologiques, d'où le rythme isotopique de l'eau rattachée aux représentations maternelles, à la "morale" et à la violence, constitués, ainsi, en parcours sémémiques de ladite eau.

---

<sup>208</sup> Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes. Introduction-Théorie-Pratique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979, p. 24.

<sup>209</sup> Une approche autre de cette catégorie isotopique permet d'aborder les questions de cohésion, cohérence et congruence. Fontanille avance, alors, qu' « une manière peut être plus économique d'aborder ces questions [consisterait] à considérer les trois termes, cohésion, cohérence et congruence comme autant de manière différente d'assembler les parties pour en faire un tout. La notion d'isotopie (littéralement : même topos) remplit grosso modo cet office. » (Jacques Fontanille, *op.cit.*, p. 15). Par conséquent, la notion d'isotopie sémiologique, pour Fontanille, permet une élucidation ou un raffermissement des mécanismes interprétatifs tels que la répétition, voire la redondance d'une même valeur sémantique qui rend les éléments d'une phrase, d'un vers ou d'une trame poétique compatibles. En somme, l'isotopie sémiologique, telle que l'on la perçoit à travers ses définitions, se rapporte à un redoublement expressif des sèmes nucléaires ayant un sens commun et, donc, destiné à éliminer toutes les ambiguïtés. Et ce, tout en permettant de surmonter les obstacles qu'oppose, à la lecture, le caractère polysémique du discours manifesté.

## I. Rythmes et parcours sémémiques de l'eau liés aux représentations maternelles

Dans la poésie de Tanella Boni, la rêverie sur l'eau fonctionne comme une force imageante dont la dynamique développe des axes sémantiques très variés. Les images poétiques émanant de cet élément matériel mettent en lumière des réalités sociales et des sentiments humains, tels que l'amour maternel. L'approche matérielle de l'eau envisagée, ici, conduit à la perception de l'amour, compris comme sentiment permanemment actif qui se trouve au cœur même de toute intention humaine. Cette eau, au risque de nous répéter, apparaît telle une "créature-abri", une "créature-nourriture" incarnée dans la figure maternelle. Cette figure est prise en compte par le parcours sémémique que les lexèmes "filial", "maternité" et "nourricier" réalisent. Il importe de s'intéresser d'abord au parcours sémémique de la filiation.

### 1. Rythme et parcours sémémique de la filiation

L'eau, dans son approche matérielle, oriente généralement l'analyste vers la perception d'une matrice qu'est l'amour. Autrement dit, ces deux entités – eau et amour – sont complémentaires. Ainsi, l'amour manifesté dans le parcours sémémique de l'eau lié aux représentations maternelles se déploie selon plusieurs réalisations virtuelles. Ici, la "filiation" ou "l'amour filial" apparaît comme l'un des traits sémémiques que l'on dégage de la macrostructure susmentionnée. Et toujours, selon Gaston Bachelard, « l'amour filial est le premier principe actif de la projection des images, c'est la force projetante de l'imagination, force inépuisable qui s'empare de toutes les images pour les mettre dans la perspective humaine la plus sûre : la perspective maternelle.<sup>210</sup> »

La filiation se perçoit, en effet, comme le premier sentiment qui se greffe à tout rapport parental établi selon un lien de parenté. Elle est, donc, insécable, malgré le flot d'agitations émotive et affective susceptible de conduire à une éventuelle dislocation sociale ou familiale. En ce sens, le discours poétique de l'Ivoirienne Tanella Boni apparaît comme une illustration, dans la mesure où l'eau qui y est représentée symbolise à la fois ladite filiation et la solitude :

---

<sup>210</sup>Gaston BACHELARD, *Op.cit.*, p. 133.

ces mots-auréole dansent  
 autour d'un puits de silence  
 là où j'habite  
 depuis l'aube de ma naissance  
 le paysage où je cueille mes rêves  
 où j'arpente mes avenues  
 mes chemins de nulle part  
 mes déserts mes montagnes  
 mes grains de sable  
 en mouvements ininterrompus  
 dans l'attente d'une voix mienne  
 éclairée au grand jour (2002, p. 40.)

L'eau, dans ce passage, est déterminée par les substantifs "puits" (v2) et "désert" (v8) qui, métonymiquement, réfèrent au sème /liquide/, notamment son existence, pour l'un et son absence, pour l'autre. Elle – l'eau – motive, à cet effet, une matrice, notamment "la filiation", dont l'émergence sous-tend une interprétation isotopique, voire un parcours sémémique de ladite matrice. La productivité rythmique susceptible d'émaner de la dynamique dudit parcours intègre, ce faisant, deux horizons perceptifs. L'un, caractérisé par les composantes d'une lecture heuristique qui repose sur la perception euphorique de cette "filiation" et, l'autre, par celles d'une lecture herméneutique à travers laquelle se distingue un champ de pertinence dominé par une "filiation fragmentée". Il est, donc, question de procéder au décryptage d'une productivité rythmique qui s'appuie, certes, sur l'organisation du sémème pris comme matrice, mais investissant, par la suite, une interprétation contrastée ; d'où la mise en perspective de deux visées distinctes qu'il convient d'interpréter au moyen d'une analyse componentielle des unités textuelles "puits" et "déserts". Respectivement, la première, fait ressortir la formule componentielle /trou/ + /circulaire/ + /creusé/ + /nappe/ + /eau/ et, de la seconde, se perçoit la structure /espace/ + /aride/ + /vide/ + /manque/ + /eau/ + /abandon/.

Ainsi, la première dyade investit le champ de "la filiation" et émerge, de ce fait, de la présence du lexème "puits". Ici, la visée qualitative, source d'euphorie, mobilise un sujet de la perception caractérisé par le déictique personnel "je" (x2) et ses variantes synonymiques "ma" (v4) et "mes" (x6). Le flux d'attention de celui-ci, dans la trame, se focalise, de prime abord, sur la périphérie du locatif spatial "puits", en l'occurrence ses traits pertinents – /nappe/ et /eau/ – autour duquel peut se lire l'existence d'une nappe aquifère qui rassemble et procure de la joie à des actants sources et cibles, implicitement perçus. À ce niveau, les aspects de la "filiation" qui se construisent dans l'espace

susmentionné sont marqués par deux sortes de contenus sémémiques. L'un décrit à partir des syntagmes nominaux "ma naissance" (v4), "mots-auréoles" (v1), "voix mienne éclairée" (v11) ; et l'autre, par la cadence de verbes tels que "dansent" (v1), "habite" (v3), "cueille" (v5), "arpente" (v6). Les syntagmes nominaux, d'un côté, mettent en exergue des énoncés à travers lesquels se profilent une idée de naissance, mais aussi de joie ou de grande gaieté, en relation avec la venue au monde sus-évoquée. De ce fait, "le puits", lieu où les hommes s'approvisionnent en eau, devient un espace de rencontre, de retrouvailles autour duquel cette joie de "naissance", en l'occurrence la "naissance" du sujet de la perception, y est relatée et momentanément célébrée par sa mère ; comme l'indique la séquence textuelle "voix mienne". La "filiation", pour ainsi dire, émane de cette disposition sociale à extérioriser, par la réjouissance autour de l'eau, les marques d'un attachement ou des rapports existant entre des actants positionnels d'une même communauté. La cadence verbale, d'un autre côté, investit les mouvements corporels qui justifient, en plus de la bonne humeur, le regard de tendresse ou d'amour que l'ensemble des parents porte sur le sujet de la perception. Lequel sujet bénéficie d'un logement et de la liberté de se mouvoir par des promenades, des activités ludiques.

Par contre, dans une seconde dyade caractérisée par la présence du substantif "déserts", l'on remarque un champ de perception dominé par une visée quantitative. En effet, l'analyse componentielle décrite plus haut à partir dudit lexème procède plutôt à la description d'une raréfaction de l'eau du "puits", notamment d'une "fragmentation de la filiation". À cet effet, les traits pertinents qui déterminent ladite analyse sont définis par les sèmes /espace/, /aride/, /vide/, /manque/, /eau/, /abandon/ et peuvent, dans la trame, être rattachés aux structures linguistiques "puits de silence" (v2), "mes déserts mes montagnes" (v8), "mes grains de sable" (v9) "mouvements ininterrompus" (v10). Dans le cas d'espèce, l'on a l'impression que ces entités discursives connotent une séparation, un retrait et, au surplus, un abandon du sujet de la perception dans cet espace aride, asséché, dépourvu d'eau. En outre, l'évocation du lexème "montagnes" suppose une métaphore de la famille soudée qui, par la suite, subie une dislocation, une déstructuration, perceptible à travers la succession des formules énonciatives "grains de sable", "puits de silence" et "déserts". En d'autres termes, la périphérie du "puits" qui symbolisait, auparavant, la cohésion familiale ou communautaire est mue en un "désert" où s'instaure le "silence". Ce "silence", combiné avec le syntagme prépositionnel "dans l'attente d'une voix mienne" (v11), renforce une idée d'abandon du sujet de la perception et sous-tend, surtout, un champ de pertinence

manifesté, à la fois, par "la sécheresse" et par "la mort" des actants sources et cibles – la mère du sujet de la perception et la communauté à laquelle il appartient –.

Au total, deux principales lectures du rythme et du parcours sémémique de la filiation ont permis de dégager la signifiante du parcours discursif convoqué plus haut. La première lecture fait état d'une filiation à partir de laquelle émane une visée qualitative des liens de parenté. La seconde, au contraire, s'inscrit dans une perspective de dysphorie et explore une saisie orientée vers une visée quantitative. Il ressort, alors, différentes orientations du sémème susmentionné, orientations rendues possibles grâce à l'imagination matérielle de l'eau, particulièrement l'eau maternelle et l'eau féminisée. Par ailleurs, les représentations maternelles de l'eau dégagent bien d'autres sémèmes dont les manifestations dynamiques produisent un rythme qu'il convient de décrypter.

## 2. Rythme et parcours sémémique de la maternité des eaux

Dans le discours poétique de Tanella Boni, le parcours sémémique des eaux lié aux représentations maternelles s'organise, également, autour d'indices organiques qui font de l'eau une entité primitive. La dynamique de celle-ci – eau – procure à l'être humain, en proie à des instabilités sociales, un état de plénitude à travers l'expressivité de figures ou de symboles.

Aborder les aspects du caractère maternel des eaux, suivant la psychanalyse bachelardienne, revient à considérer la substantialité de l'eau primitive. C'est-à-dire sa capacité à se manifester sous les apparences d'un « organe du monde<sup>211</sup> », d'un aliment qui garantit à des sujets une certaine vitalité, qui leur octroie un optimisme susceptible de créer un climat social paisible. Ainsi, pour justifier cette aptitude de l'eau à conditionner le bien-être social, Bachelard n'hésite pas de la rapprocher au "lait maternel"<sup>212</sup> perçu comme un élément nutritif essentiel pour l'homme. Dans cette perspective, Gaston Bachelard, continue pour dire : « Si maintenant nous poussons plus loin notre enquête dans l'inconscient, en examinant le problème dans le sens psychanalytique, nous devons dire que toute eau est un lait. Plus précisément, toute boisson heureuse est un lait maternel.<sup>213</sup> »

En effet, tout liquide se conçoit comme une eau et, par conséquent, comme un lait, qui, « dans l'ordre de l'expression des réalités liquides, [est] le premier substantif, ou, plus

---

<sup>211</sup>Gaston BACHELARD, *Op.cit.*, p. 18.

<sup>212</sup>*Idem.*, p. 135.

<sup>213</sup>*Ibidem.*

précisément, le premier substantif buccal.<sup>214</sup> » L'extrait de texte suivant met en lumière les caractéristiques de l'eau ci-dessus mentionnées :

Et toi tu étais pleinement là  
dans l'air et dans le rire  
buvant l'eau de vie à gorge déployée  
semant paroles d'espérance (2010, p. 33.)

Deux éléments de prédication servent, ici, à déterminer la présence de "l'eau". Il s'agit, évidemment, du lexème "eau" (v3) et du verbe "boire" qui, lui, est représenté sous la forme du gérondif "buvant" (v3). Ainsi, dans la combinaison desdits éléments – "buvant l'eau" –, en vertu de la redondance du sème /liquidité/ qui les réunit, l'on devine l'existence de l'eau, alors, véhiculée dans le parcours discursif susmentionné. Laquelle eau charrie une visée qualitative du fait de sa capacité à pérenniser la vie, notamment à s'instaurer comme un liquide vital. Ce faisant, quelques actants positionnels servent, par conséquent, à la manifestation de cette catégorie de visée. Ce sont, entre autres, les pronoms personnels, "tu" (v1) et "toi" (v1), qui représentent l'actant cible, le syntagme nominal "eau de vie" (v3) sous-tendant un actant de contrôle en relation avec l'eau nourricière, le groupe de sémèmes "paroles d'espérance" (v4), à travers lequel ressort une sorte d'actant transformationnel et, à l'évidence, un actant source, implicitement perçu mais repérable à partir de l'interpellation véhiculée dans le premier vers, en l'occurrence "et toi tu étais pleinement là" (v1). Le flux d'attention, alors, porté, ici, sur "la naissance d'un nouveau-né", notamment celle de l'actant cible, s'inscrit dans la dynamique d'un euphorisme valorisé par un déploiement de structures binaires. Dans le cas d'espèce, lesdites structures se réalisent à partir d'association de lexèmes dont "pleinement // là", "dans l'air // dans le rêve", "gorge // déployée", "paroles // d'espérance". La première entraîne l'idée d'un locatif spatial d'où l'on perçoit une totale présence de l'actant cible ; la seconde, principalement constituée de syntagmes prépositionnels, donne une impression de jubilation ; la suivante, ce renforcement jubilatoire ; la dernière, les conséquences de ces allégresses que l'on conçoit, ce faisant, comme un actant transformationnel qui modifie positivement "l'être de l'actant cible".

La portée nutritive de l'eau, précisément, son assimilation, ici, au lait maternel, mobilise, à cet effet, un espace dans lequel l'action de boire "l'eau de vie" assure la

---

<sup>214</sup> Gaston BACHELARD, *Op.cit.*, p. 135.

réalisation d'un processus d'épanouissement social. "L'eau de vie", dans le parcours sémémique de la maternité des eaux, insinue, donc, sur le plan métaphorique, un lait nourricier, un lait maternel, un aliment vital dont la consommation relève d'une semence de croissance sociale. D'où l'évocation du vers final "semant paroles d'espérance" à travers lequel la présence du gérondif "semant" combinée au syntagme nominal "paroles d'espérance" oriente l'activité perceptive vers la visée énoncée plus haut. Par ailleurs, l'analyse de cette portée nutritive de l'eau fait ressortir des performances et compétences modales parmi lesquelles se distinguent /l'être/ et /le faire/ de l'actant cible en plus de son /pouvoir faire/ et son /devoir être/.

L'isotopie sémiologique des représentations maternelles fondé sur le parcours sémémique de la maternité des eaux s'organise, par conséquent, autour du sème /liquide/ inclus dans la figure du lait. Il garantit la croissance humaine grâce aux substances caloriques qu'il contient. De ce fait, son impact social est indéniable : il symbolise à la fois l'"espérance", la "finesse" et la "force", contribuant ainsi à instaurer un climat de concorde sociale.

### 3. Parcours sémémique de l'eau nourricière

La précédente analyse évoquait le caractère lacté et vital de l'eau primitive. Nous projetons, dans ce point, une image de l'eau qui présente ses valeurs nourricières. L'eau, en effet, dans sa dynamique maternelle est considérée comme une substance nourrissante et vivifiante. Autrement dit, « l'eau [...] est un aliment complet.<sup>215</sup> » qui « désaltère l'homme.<sup>216</sup> » Ainsi, une psychanalyse de l'imagination matérielle montre que

toutes les valeurs substantielles, tous les mouvements humains valorisés montent sans difficulté au niveau cosmique. De l'imagination du lait à l'imagination de l'Océan, il y a mille passages que le lait est une valeur d'imagination qui trouve en toute occasion un essor.<sup>217</sup>

Ici, l'on retiendra surtout que l'eau est un lait et le lait est une eau. Tous les deux permettent à l'existence humaine d'assouvir leur soif et deviennent ainsi les plus grandes valeurs maternelles élémentaires. Par conséquent, l'eau, dans sa spécificité primaire ou matérielle, se développe dans un contexte où il est considéré dans son aspect nutritif.

---

<sup>215</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 136.

<sup>216</sup> *Idem.*, p. 142.

<sup>217</sup> *Idem.*, p. 141.



L'eau, en tant qu'une image nourricière, favorise, alors, l'émergence d'une vie heureuse, d'un bonheur :

sur cette terre hospitalière  
qui part en lambeaux  
je t'apporte une jarre d'eau  
que je pose près de la porte  
je ne sais plus si mon geste a un sens pour toi  
unealebasse d'eau pour le voyageur qui part  
unealebasse d'eau pour l'étranger qui vient  
tu n'as pas oublié l'eau de l'humanité  
au seuil de la rencontre fraternelle  
tu n'as pas oublié que nous sommes  
les premiers étrangers arpenteurs de la Terre (2002, p. 45.)

Le parcours sémémique de "l'eau nourricière" dont la dynamique génère une productivité rythmique repose sur deux réalités distinctes. En premier lieu, un effet de contraste ou un parallélisme antithétique contenu dans les segments textuels "terre hospitalière", extrait du vers "sur cette terre hospitalière" (v1) et "en lambeaux", perceptible dans le vers "qui part en lambeaux" (v2). L'un, caractérisé par un syntagme nominal, rime avec une valeur de passivation, alors que l'autre, déterminé par un syntagme propositionnel, se rapporte à une valeur d'activation. Autrement dit, l'écart différentiel qui dissocie ces deux entités discursives impose, à la trame, un flux d'attention partagé entre un espace social à la fois accueillant et décadent, en l'occurrence un champ de pertinence où l'espérance de résidence est moins envisageable ; encore moins, la stabilité d'une étreinte passionnée entre les actants cibles – les hommes –. En outre, cette opposition structurellement bâtie sur les syntagmes susmentionnés est, dans le cas d'espèce, accentuée par la présence de deux principaux verbes ayant en commun le sème /déplacement/, notamment les verbes "partir" et "venir". Dans la trame, lesdits verbes, respectivement précédés par le pronom relatif "qui", se perçoivent au moyen des énoncés "terre hospitalière **qui part**" (v2), "voyageur **qui part**" (v6) et "étranger **qui vient**" (v7). "Part" (x2) et "vient", syntaxiquement rattachés, pour le premier à un locatif spatial – terre – et, pour le second, aux actants cibles – voyageur et étranger – connotent, ce faisant, une instabilité qui pousse les actants cibles à une errance. En d'autres termes, ces deux verbes traduisent une valeur d'activation, notamment des profondeurs du désespoir, de la déchéance et confirment l'idée de déstructuration sociale évoquée *supra*. Le sème /déplacement/ confirme, par conséquent, l'idée d'un "voyageur qui part", de "l'étranger qui

vient" et de cette "humanité" où des personnes "oublié[es]", c'est-à-dire menacées, sont condamnées à une fuite éternelle.

En second lieu, pour apaiser cette conflagration inquiétante qui instaure une dysphorie sociale, l'eau, dans sa dimension maternelle, apparaît comme un actant de contrôle, précisément comme une entité salvatrice dont les propriétés vitalisent et réconfortent l'existence menacée. Ainsi, les syntagmes nominaux "une jarre d'eau" (v3), "unealebasse d'eau" (x2) et "l'eau de l'humanité" (v8), contribuent à déterminer, par l'itération de la matière aquatique, la signifiante de l'eau comme une « substance de vie.<sup>218</sup>» À cet effet, ces signifiants linguistiques rattachés à ladite matière surimposent, au parcours discursif, son objectivité nutritionnel parce qu'elle sert de boisson énergisante, de boisson de régénération organique à l'individu ; lequel, dans le cas d'espèce, est confronté à la mobilité sans fin décrite plus haut.

Au surplus, au-delà de ces fuites et mouvements divers, parfois nécessaires à l'homme en quête de bien-être (car lui permettant de satisfaire à ses besoins vitaux), l'eau se présente aussi comme un facteur médiateur qui consolide une visée qualitative, notamment "la rencontre fraternelle". De ce fait, l'on constate, dans la dynamique textuelle, un agencement de marqueurs discursifs dont la terminologie connote des sèmes afférents à l'imagination matérielle, notamment celle liée aux représentations maternelles. Il s'agit, en effet, de syntagmes nominaux déjà convoqués – "une jarre d'eau", "unealebasse d'eau" (x2), "l'eau de l'humanité" – qui interagissent comme des symboles maternels renvoyant à « des seins qui [donnent] à toutes les créatures *des atomes gras*.<sup>219</sup> » Les lexèmes "alebasse" et "jarre" sont, ici, des variantes synonymiques des "seins", par leur forme arrondie. Autrement dit, selon Gaston Bachelard, « le sein est arrondi parce qu'il est gonflé de lait [et] l'eau [apparaît comme] un lait prodigieux.<sup>220</sup> » Le sein, par ailleurs, est un « symbole de maternité [...]. Lié à la fécondité et au lait, qui est la première nourriture, il est associé aux images d'intimité, d'offrande, de don et de refuge.<sup>221</sup> » De ce qui précède, l'itérativité de l'eau salvatrice contenue dans les objets arrondis que sont la "jarre" et la "alebasse", laisse entrevoir l'optimisme des hommes devant les crises sociales auxquelles ils sont en proie.

---

<sup>218</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 13.

<sup>219</sup> *Idem.*, p. 137.

<sup>220</sup> *Ibidem.*

<sup>221</sup> Jean CHEVALIER & Alain GHEERBRANT (dir), *op.cit.*, Tome 4, 1975, p. 167.

La dynamique du parcours sémémique de l'eau nourricière est, donc, mis en lumière par des catégories de signifiants linguistiques dont l'organisation engendrent une productivité de traits pertinents reliés à des symboles relatifs à la mère, à l'amour et à pérennisation de l'existence. Ces reprises susmentionnées produisent un rythme qui, en définitive, fournit les indices de la signifiante du discours poétique de Tanella Boni.

## II. Rythme et isotopie sémiologique de /l'eau/ lié au sémème "morale"

Les dispositifs mis au point par Gaston Bachelard pour décrypter les éléments primitifs, en l'occurrence ceux en rapport avec l'eau, prennent également en compte la question de la morale et la perçoivent comme une « psychologie des métaphores étonnamment diverses et multiples de l'eau.<sup>222</sup> » Cette psychologie, en effet, se présente sous les traits d'une approche manichéenne de l'eau dont les manifestations relèvent « de l'eau pure et de l'eau impure<sup>223</sup> » ; voire, d'une « balance morale [qui] penche sans conteste du côté de la pureté, du côté du bien<sup>224</sup> [ou encore du côté de l'impureté, du côté du mal.] » L'eau primitive est, ainsi, valorisée ou dévalorisée en fonction des jugements, des propensions phoriques qui la caractérisent. Par ailleurs, la morale, ici, se rapporte à un sémème qui découle des isotopies sémiologiques de l'eau. Elle favorise, ce faisant, une analyse discursive au moyen du rythme qu'elle produit, puis une signifiante qui se fonde essentiellement sur des perceptions éthiques ambivalentes. La signifiante qui en émerge dépend, à cet effet, d'une opération tensive que Claude Zilberberg<sup>225</sup> met en relief à travers les différentes variations de l'intensité et de l'extensité. Il s'agit, en un mot, de l'axiologisation de la morale et du rapport au monde de l'eau. L'approche du rythme organisée, donc, autour du parcours sémémique de la morale, amène l'analyste à scinder la réflexion en trois parties distinctes que prennent en compte les sémèmes caractérisés, d'abord, par "l'eau et les interdictions", ensuite, par "la jouvence ou la lustration contenue dans l'eau" et, enfin, par "la pureté et de la purification naturelle par l'eau".

---

<sup>222</sup> Gaston BACHELARD, *loc.cit.*, p. 159.

<sup>223</sup> *Idem.*, p. 161.

<sup>224</sup> *Ibidem.*

<sup>225</sup> Claude ZILBERBERG, « Précis de grammaire tensive », *Tangence*, Rimouski/Trois-Rivières (Québec), 70, automne, 2002, pp. 111-143.

## 1. Rythme et isotopie sémémique de l'eau et des interdictions

Dans son ouvrage *L'Eau et les rêves*, Gaston Bachelard soutient l'idée selon laquelle la morale dépend des caractères spécifiques que présente la matière élémentaire matérialisée par l'eau. Cette morale, en effet, fonde ses valences sur des valeurs empiriques déterminées par de multiples métaphores qui, sous des points de vue divergents, inscrivent l'eau, au risque de nous répéter, dans un contexte de pureté ou d'impureté. À cela, Michèle Pichon ajoute que

la pureté de l'eau rêvée par l'imagination ne se réfère pas à la connaissance rationnelle. C'est une valorisation étrangère à l'hygiène et à la chimie, qui repose sur une expérience visuelle et sensorielle. [...] Au regard de l'inconscient, l'impureté est nocive de multiples manières et l'eau impure est accusée de tous les méfaits. Elle est une substance *active* du mal.<sup>226</sup>

Dans le cas d'espèce, l'eau pure et l'eau impure, porteuses de valeurs morales apparaissent, certes, comme des substances, mais, surtout, comme des forces évocatrices qui signifient suivant des inclinations dichotomiques ; en l'occurrence, des forces orientées vers le bien ou le mal. Ainsi, dans le discours poétique de Tanella Boni, notamment dans l'extrait de texte ci-dessous, l'eau "rêvée" suscite une interprétation discursive dont les différentes orientations sémantiques se focalisent sur l'une des inclinations susmentionnées :

j'ai rêvé d'un autre monde  
ouvrant ses portes à ceux de mon âge  
j'ai pêché mes bagages en vue du voyage  
que je voulais secret  
je regardais les couleurs de la mer  
les yeux des frères et sœurs me fixaient  
sur le seuil de la porte  
[...]  
j'étais poisson et coquillage dans la mer  
je saluais le soleil au lever du jour  
je plongeais au large de ma mémoire  
[...]  
vagues en furie et pêche miraculeuse  
maintenant je quitte la barque du jour  
pour le voyage de demain (2002, p. 135.)

---

<sup>226</sup>Michèle PICHON, « L'eau et les rêves », Quelques clefs pour la lecture, pp. 14-15, [www.gastonbacherlard.org](http://www.gastonbacherlard.org), consulté le 16 Août 2017.

La productivité rythmique, dans cet extrait de texte poétique, découle de la dynamique d'un hypogramme matriciel articulé autour du phénomène de l'immigration. Ici, cet hypogramme, repérable à partir d'une présupposition discursive, émerge des énoncés structurellement bâtis au moyen du segment textuel "j'ai rêvé" (v1) que l'on associe à des syntagmes prépositionnels comme "(j'ai rêvé) **d'un autre monde**", "(j'ai rêvé) **du voyage** que je voulais secret", "(j'ai rêvé) **de la mer**". Dans le cas d'espèce, le verbe "rêvé", le syntagme nominal "un autre monde" et les substantifs "secret", "mer" sont les signes essentiels qui, en contexte, permettent alors la supposition de l'hypogramme susmentionné. Ainsi, le sujet de la perception, également perçu comme un actant source, investit la trame à partir du déictique personnel "je" (x8) et de ses variantes synonymiques "mon" (v2), "mes"(v3), "ma" (v10), puis donne à voir une configuration de l'eau liée à la fois au flux d'attention traduit par le phénomène de l'immigration et au sémème "interdiction" ; lesquels, par conséquent, procèdent à l'émanation de valences qu'il convient de décrypter.

L'eau, par ailleurs, est représentée par l'océan dont les différents segments textuels qui permettent de le déterminer subdivisent le parcours discursif en trois strophes distinctes et charrient, ainsi, trois domaines de pertinence. La première strophe se situe, en effet, des vers 1 et 7. Ici, l'on considère le syntagme nominal "la mer"(v5) comme l'entité textuelle explicite en rapport avec ledit océan. La seconde strophe part des vers 8 à 10 et mobilise les substantifs tels "poisson" (8), "coquillage" (v8), "mer" (v8), "large" (v10) pour évoquer, également, le champ océanique. La troisième strophe concerne les trois derniers vers du poème (v11-v13) et fait ressortir deux lexèmes relatifs à l'eau marine, notamment "vagues" (v11) et "barque" (v12). Les domaines de pertinence qui émanent, alors, de ces trois strophes sont dominés par une valeur d'activation et évoquent, respectivement, "l'idée d'immigration clandestine", "l'idée de concrétisation de ladite immigration" et "l'idée d'obstacles" susceptibles de rendre plus difficile cette traversée par la mer.

Ainsi, en premier lieu, le domaine de pertinence caractérisé par "l'idée d'immigration clandestine" est, de prime abord, mis en exergue au moyen de trois principaux verbes dont l'amplification génère un processus de concrétisation allant de la pensée à la matérialisation. Il s'agit des verbes "rêver", "pêcher" et "regarder" respectivement intégrés, dans la strophe, par le passé composé (x2) et l'imparfait dans les séquences énonciatives "j'ai rêvé" (v1), "j'ai pêché" (v3), et "je regardais" (v5) ; lesquelles supposent, tour à tour, une projection mentale orientée vers "un autre monde", une action de prendre puis d'emporter des "bagages" et une action de fixation de l'étendue

"de la mer". La visée du sujet de la perception, notamment ce périple qu'il envisage, est, certes, qualitative mais, aussi, menacée par des dangers. Ici, lesdits dangers découlent de la présence d'actants transformationnels – "frères et sœurs" – dont les expressions somatiques indiquent, en effet, une anxiété mêlée à la tristesse. D'où l'assimilation du sujet de la perception à des actants cibles, en l'occurrence des personnes de son "âge" qui, animées par les mêmes intentions, ont sûrement eu des fins tragiques. Le syntagme nominal "les yeux" (v6) suivi du prédicat "me fixaient" (v6) attestent, alors, cette expression somatique évoquée ci-dessus et donnent l'impression que les actants transformationnels véhiculent, de la sorte, une mise en garde à l'endroit du sujet de la perception. Autrement dit, ils rejettent la visée de l'actant source – le sujet de la perception – et soutiennent le fait que cette visée est périlleuse, voire imparfaite. Par conséquent, l'on constate que la catégorie sémantique, ici, perçue prend en compte une intensité et une extensité en relation avec la gradation du flux d'attention du sujet de la perception – l'immigration clandestine –. En d'autres termes, l'on déduit que plus sa visée est intense – intensité tonique de la visée – et, plus, surgit, son imperfection – étendue de la saisie –. La première strophe inaugure, dès lors, le parcours sémémique de l'eau rêvée et des types d'interdictions qui en découlent. Dans le présent cas, il s'agit des risques de l'immigration clandestine par la voie océanique.

Les deuxième et troisième strophes déterminent, en second lieu, la dimension dysphorique liée à l'imperfection de la visée. En effet, dans la combinaison de ces deux strophes, un syntagme prépositionnel focalise l'attention de l'analyste, en l'occurrence le segment textuel "dans la mer", perceptible dans "j'étais poisson et coquillage dans la mer" (v8). Ici, l'on sous-tend que le sujet de la perception devient un actant cible dont le corps subit une immersion ou s'enfonce dans les fonds marins. À ce niveau, l'évocation de la manifestation de la mer – "vagues en furie" (v11) –, dans la troisième strophe, combinée à un locatif spatial – "au large" (v10) – et aux énoncés métaphoriques – "j'étais poisson et coquillage" (v8) –, attestent cette assertion. Il s'agit, entre autres, d'abord, de la furie des vagues qui stipule une violence de la mer, ensuite d'une présupposition spatiale en rapport avec l'éloignement, la distance de la côte et, enfin, des entités marines qui, contextuellement, renvoient à une sorte de noyade. La connotation valencielle que l'on peut déduire, alors, de cette chaîne discursive investit une décadence relative à un affaiblissement, voire à une disparition de l'intensité tonique de la visée quantitative conjuguée à une détente dysphorique – le déploiement de l'étendue –. En d'autres termes, l'on retient que la démesure de la visée du sujet de la perception se confronte à des actants

de contrôle – vagues en furie – qui, par conséquent, empêchent la réalisation du flux d'attention – l'immigration clandestine –. Le recours à l'énoncé métaphorique susmentionné suppose, donc, la "mort" de cette ambition, mais aussi la mort physique du sujet de la perception. Ce faisant, le parcours sémémique de l'eau et des interdictions relève des risques en rapport avec la valeur d'activation que stipule l'hypogramme matriciel représenté plus haut. En somme, il convient que l'eau, ici, la mer, est caractérisée par le mal, puisqu'elle étouffe, empêche la concrétisation d'un rêve.

## 2. Rythme et isotopie sémémique de la jouvence et de la lustration

Dans la psychanalyse bachelardienne, le rêve de la rénovation est aussi lié à l'imagination matérielle de l'eau, en l'occurrence de l'eau fraîche. « L'eau fraîche, [avance Bachelard], réveille et rajeunit le visage où l'homme se voit vieillir, où il voudrait tant qu'on le voie. [...] [Elle] redonne des flammes au regard.<sup>227</sup> » En effet, l'eau, du point de vue de l'imagination matérielle, guérit pour la simple raison que l'impression de fraîcheur qu'elle procure suscite en l'homme une énergie, une vitalité. C'est pour cette raison que Bachelard attribue à cette entité primitive des vertus thérapeutiques en ces termes : « On attribue à l'eau des vertus qui sont antithétiques des maux du malade. L'homme projette son désir de guérir et, rêve de la substance compatissante.<sup>228</sup> » Dans ce contexte, l'eau fraîche, à travers ses diverses représentations littéraires, devient le symbole de la purification des êtres humains. De cette fonction de l'eau fraîche, il ressort qu'elle est considérée comme une lustration, c'est-à-dire une purification rituelle qui pourrait procéder d'une aspersion ou d'une fumigation purificatrice.

Par conséquent, les images qui développent une telle conception de l'eau fraîche constituent un complexe que Bachelard nomme "le complexe de la Fontaine de Jouvence". À ce complexe, en effet, est associée l'idée d'une espérance de guérison dont il est possible d'élucider la signification dans l'extrait de texte poétique suivant, au moyen d'une rythmanalyse :

j'ignore quelle fête tu prépares pour ton voyage  
rappelle-toi nos mots infinis  
par-delà le silence de ton visage illuminé

---

<sup>227</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, pp. 166-167.

<sup>228</sup> *Idem.*, p. 168.

je sais que ce jour la poésie  
prendra la relève pour l'éternité  
la fontaine exaucera mes mots mes prières

car ses eaux ont effleuré mes mains  
la fontaine t'accompagnera  
par les eaux en partance  
de l'autre côté de l'ultime voyage (2010, p. 20.)

Le flux d'attention, dans le parcours discursif ci-dessus, porte sur une hydrothérapie, c'est-à-dire sur un emploi de l'eau à des fins thérapeutiques. Ici, la productivité rythmique qui émane dudit flux se déploie suivant deux mondes de la perception, en l'occurrence un monde extérieur ou extéroceptif duquel apparaît une visée qualitative et un monde intérieur ou intéroceptif investit, en apparence, par une visée quantitative. Le premier, l'extéroceptivité, met en évidence deux actants positionnels, notamment le sujet de la perception, repérable par le pronom personnel "je" (x2) et ses variantes synonymiques "mes" (x2), puis un actant cible que l'on perçoit au moyen des déictiques personnels toniques "tu"(v1), "toi" (v2) et, également, leurs variantes synonymiques "ton" (x2), "t'" (v8). Ce faisant, la jouvence se présente alors comme la visée qui émerge de ce monde perceptif. Ainsi, l'eau qui permet de la déterminer – la jouvence – émane, dans le cas d'espèce, de l'itération de structures linguistiques parallèlement bâties, notamment les couples de syntagmes nominaux "la fontaine ; ses eaux" (v6 ; v7) et "la fontaine ; les eaux" (v8 ; v9), auxquels peut, structurellement se rapporter le groupe de sémèmes "ton visage illuminé" (v3). Ici, le recours à une analyse componentielle des substantifs "fontaine" et "illuminé" permet d'obtenir respectivement les formules sémiques /eau/ + /vive/ + /jaillir/ + /terre/, pour l'un, et /éclairage/ + /lumière/ + /vive/, pour l'autre. Avec le sème /vive/ que se partagent les deux substantifs sus-analysés, il apparaît, par conséquent, une prise en compte "des eaux de fontaine" comme des actants de contrôle qui, en contexte, manifestent une grande énergie vitale pour l'actant cible. Autrement dit, "la fontaine" est, dans cette trame, le symbole des "eaux fraîches" qui, en somme, procurent à l'actant précédemment cité un resplendissement intense, un épanouissement rejaillissant sur son "visage". Ainsi, le principe de gradation ou d'amplification de l'intensité et de l'extensité s'identifie au mouvement tensif que génère l'analyse rythmique imposée, ici, par l'extéroceptivité. L'accroissement de la visée qualitative stipulée par "la fontaine" se conjugue avec un important déploiement du rayonnement somatique que connaît l'actant cible.



Par ailleurs, avec l'intéroception ou le monde intérieur, se dégage, nous le disions, une visée quantitative apparente à travers laquelle émerge un champ de pertinence manifesté par "un état de santé critique", chez la cible. Une structuration de segments textuels, dans le cas d'espèce, réfère alors à cette assertion. D'abord, le groupe de mots "le silence de ton visage" (v3), ensuite, le syntagme prépositionnel "de l'autre côté" (v10) et, enfin, le syntagme nominal "l'ultime voyage" (v10). L'ensemble de ces segments textuels, en effet, connotent l'idée d'une absence de dynamisme corporelle qui, par conséquent, donne l'impression à l'analyste que l'actant cible tend, peu à peu, vers une mort inévitable. La lustration, pour ainsi dire, se présente, dès cet instant, comme l'actant de contrôle dont la compétence modale – pouvoir-faire – est susceptible de régénérer les cellules défectueuses de la cible. L'on constate, donc, que ladite lustration s'effectue, dans la trame, au moyen d'un rituel que mettent en évidence deux catégories sémantiques. En premier, la présence de l'eau fraîche traduite par les signifiants linguistiques "la fontaine" et "eaux" ; puis, en second, des présuppositions somatiques, notamment des gestes perçus dans le marquage du groupe verbal "ont effleuré" (v7) et du syntagme nominal "mes mains" (v7). Au surplus, cette lustration, symbolisée alors par un rituel, conçoit "la fontaine" ou "les eaux" comme une entité divine vers qui l'on adresse des prières. Le verbe "exaucer", conjugué, ici, à un temps du futur – "exaucera" (v6) –, combiné, par la suite, aux séquences énonciatives successives – "mes mots mes prières" (v6) – l'attestent. Par conséquent, le principe tensif s'inscrit, en apparence, dans un mouvement de décadence à travers laquelle la visée atone de la lustration entraîne une baisse de la guérison – l'étendue – ; alors que, dans un mouvement d'amplification, une visée tonique de la lustration charrie, au niveau de l'étendue ou de la saisie, une guérison de l'actant cible, voire une "éternité".

Le parcours sémémique de la jouvence et de la lustration fait, donc, ressortir le caractère positif de l'eau fraîche, en l'occurrence le bien qui se dégage d'elle, à travers "la fontaine" et que l'on considère, ce faisant, comme l'un des manifestations de la morale ; tout comme la pureté et la purification naturelle qui feront l'objet de l'étude ci-dessous.

### **3. Rythme et isotopie sémémique de la pureté et la purification naturelle**

La pureté, de même que la purification naturelle à laquelle l'on s'intéresse dans la présente réflexion ne sont pas essentiellement rattachées à l'hygiène. Autrement perçu, leur approche dans l'imagination matérielle ne tient aucunement compte des qualités objectives que présente l'eau. En ce sens, Michèle Pichon avance qu'« à l'eau est demandée une

pureté active et substantielle de sorte que, par la purification, on participe à une force rénovatrice.<sup>229</sup> » En effet, l'eau recèle une puissance dite intime. Elle peut, alors, purifier l'être, redonner à une âme pécheresse ou à une entité souillée, « la blancheur de la neige<sup>230</sup> » Elle peut aussi être un facteur d'impureté, de souillure ; d'où son caractère dialectique. Gaston Bachelard soutient alors que :

Sur le thème dialectique de la pureté et de l'impureté de l'eau, on peut voir la loi fondamentale de l'imagination matérielle agir dans les deux sens [...] : une goutte d'eau pure suffit à purifier un océan ; une goutte d'eau impure suffit à souiller un univers. Tout dépend du sens moral de l'action choisie par l'imagination matérielle : si elle rêve le mal, elle saura propager l'impureté, elle saura faire éclore le germe diabolique ; si elle rêve le bien, elle aura confiance en une goutte de la substance pure, elle saura en faire rayonner la pureté bienfaisante.<sup>231</sup>

Pour Gaston Bachelard, tout ce qui coule est, en effet, une eau. La "goutte" à laquelle celui-ci fait allusion, ici, peut être assimilée à toute sorte de liquide ; par exemple, "le sang" qui, en général, esquisse un symbolisme multiple et riche de contradictions :

des mots de feu ont pris la relève  
mots de cendres mots de flammes  
qui racontent le conte moderne  
des enfants d'Icare venus d'Afrique  
ils avaient la traversée dans le sang  
ils ne sont ni héros ni martyrs  
enfants des ruelles éternelles des jeux sont-ils  
ils parcourent la paix dans la main  
les chemins du royaume d'enfance (2002, p. 150.)

Un hypogramme matriciel se profile sur cette chaîne discursive à travers la présence de deux signifiants linguistiques, notamment un syntagme prépositionnel déterminé par l'énoncé "des enfants d'Icare" (v4) et un locatif spatial caractérisé par le segment textuel "d'Afrique" (v4). En effet, ces facteurs renvoient, d'une part, au mythe d'Icare, déjà analysé dans une réflexion antérieure, et d'autre part, figure "le phénomène d'immigration clandestine" qui, également, a fait l'objet d'une précédente étude. Cependant, l'intérêt de la présente interprétation réside dans l'importance que l'on attribue au "sang" (v5), perçu comme un produit de la matière aquatique duquel recèle, certes, un

---

<sup>229</sup> Michèle PICHON, *op.cit.*, p. 15.

<sup>230</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 163.

<sup>231</sup> *Idem.*, p. 164.

parcours sémémique de la pureté et de la purification générateur de rythme, mais, surtout, sa visée qualitative en relation avec le sémème "morale". Deux points de vue permettent, alors, de réaliser cette interprétation. L'un, organisé autour d'une extéroception, se focalise sur la valeur d'activation qui engendre l'expansion du "sang" et, l'autre, en rapport avec l'intéroception, met en relief la valeur de passivation liée au "sang", en l'occurrence, sa dimension sacrale qui purifie l'eau.

Ainsi, au niveau du monde extéroceptif, le parallélisme synonymique généré par la succession des séquences textuelles "des mots de feu" (v1), "mots de cendres" (v2), "mots de flammes" représente, ici, un enchaînement sémantique qui oriente l'analyste vers un champ de pertinence dominé par "le pathétique". En effet, l'énoncé les "enfants d'Icare", dans la trame, apparaît comme le symbole des jeunes africains qui, touchés par l'immigration clandestine, ont péri dans les fonds marins de façon prématurée. Les séquences successives susmentionnées connotent, alors, cette fin tragique, souvent précédés de terribles affres. La redondance du substantif "mots" renforcée par des structures lexicales chaque fois nouvelles – de feu, de cendres, de flammes – instaure, par conséquent, le caractère permanent de cette vive douleur, de cette mort sanglante qui vicie quotidiennement la vie des jeunes migrants africains lors de leur "traversée". Alors, « comme le feu, le sang brûle, fume, dévore.<sup>232</sup> » Dans le cas d'espèce, "le sang" qui, normalement, est censé participer, ici, à une quelconque purification se mue en un élément de dysphorie dont la vision et l'expansion dans la mer contribuent à faire des migrants africains des actants cibles ; en l'occurrence, comme stipulé dans parcours discursif, des "martyrs", des sacrifiés.

Cependant, au niveau de l'intéroception, l'on découvre cette visée qualitative relative au "sang" ; visée par laquelle émerge à la fois sa fonction purificatrice et sa capacité à faire des "enfants d'Icare" des actants cibles perçus comme des symboles de pureté. Jean-Paul Roux, à ce niveau, affirme que « le sang du martyr demeure imputrescible pour l'éternité.<sup>233</sup> » Sur la chaîne discursive, c'est, en effet, à partir du syntagme nominal "le conte moderne" (v3) structurellement rapproché à la récurrence des groupes sémémiques "enfants d'Icare" (v4), "enfants des ruelles éternelles" (v7), "enfants des jeux" (v7) et "du royaume d'enfance" (v9) que découlent ces valeurs de passivation du "sang" décrites ci-dessus. Ainsi, le qualificatif "moderne" pris, alors, comme un locatif

---

<sup>232</sup> Jean-Paul ROUX, *Le sang. Mythes, symboles et réalités*, Saint- Armand-Montrond, Fayard, 1988, p. 45.

<sup>233</sup> *Idem.*, p. 132.

temporel associé au lexème "conte" souligne, de ce fait, la relation de "la traversée" à une époque contemporaine par les actants cibles – les enfants – dont les différentes caractéristiques, dans la trame, relèvent de la naïveté – Icare –, puis de la candeur, de l'innocence ; comme l'indique les activités divertissantes, ludiques auxquelles ils s'adonnent. Par ailleurs, lesdites activités connotent, chez ces actants, une bonne humeur et supposent, par conséquent, la pureté du "sang" qui émane d'eux ; puisqu'avec Jean-Paul Roux l'actant cible, ici, « la victime doit être parfaite, au mieux de sa santé et au meilleur de son âge.<sup>234</sup> » La purification naturelle par le "sang" dépend, ce faisant, de la pureté du sang et de la vigueur que dégagent les "enfants d'Icare" disparus dans la méditerranée.

Il est, donc, donné de découvrir, dans le cas d'espèce, la valeur de passivation qui ressort du sang à travers la disparition précoce des jeunes migrants africains ; d'où l'amplification d'une visée qualitative qui contribue à interpeller la communauté internationale sur la situation des jeunes africains désœuvrés ou désenchantés qui ambitionnent avoir un meilleur avenir par le phénomène d'immigration.

### **III. Rythme et isotopie sémiologique de l'eau liée à la violence**

Derrière cette apparence euphorique que présentent, de façon générale, les quatre éléments, et spécifiquement l'eau, se forme un aspect dysphorique fortement caractérisé par des crises de violence ou d'agressivité émanant des soubresauts de tous ordres. Par conséquent, l'eau violente ou l'eau violentée par les actions d'autrui engendre une dynamique discursive porteuse de rythme et de significations qu'il serait intéressant de décrypter dans les deux points suivants, notamment les productivités rythmiques générées par le parcours sémémique des caractères offensifs de l'eau et le parcours sémémique de l'héroïsme lié à l'eau.

#### **1. Rythme et parcours sémémique des caractères offensifs de l'eau**

L'aspect offensif de l'eau auquel se consacre la présente étude procède d'un complexe qui rend compte de l'ambivalence des sentiments d'un sujet menant une lutte acharnée et perpétuelle dans le but de posséder un bien. Il s'agit, en d'autres termes, du « complexe de Swinburne<sup>235</sup> » présenté, en substance, comme un discours contrastif où

---

<sup>234</sup> Jean-Paul ROUX, *op.cit.*, p. 240.

<sup>235</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 189.

l'obsession et le sadisme, le plaisir et le masochisme s'entremêlent afin de décrire un contexte social empreint de répulsion et d'attraction, de joie et de douleur. Dans cette perspective sémiotique, le rythme générateur de signifiante sur lequel se focalise notre attention investit le parcours discursif à travers une dynamique tensive permettant la mise en lumière dudit complexe :

pendant ce temps des mots fleuves jaillissent  
de parallèles qui vont prendre feu  
se détruire se séparer à jamais  
le jeu politique ouvre sources et haine enfouies  
dans les entailles de passions millénaires  
car la course au pouvoir est le chemin le mieux partagé  
quand le citoyen disparaît des rues de la ville  
l'homme politique lui conte les merveilles de la nuit à  
venir  
quand il aura pris le pouvoir il sera le plus belle homme de  
la Terre  
c'est un conte d'enfant qui nous remet la Terre à l'endroit (2002, p. 156.)

L'eau, dans le présent extrait de texte poétique, apparaît sous la forme d'un fleuve que l'analyste perçoit dans un sens connoté, notamment dans son importante étendue spatiale mise en relation avec des paroles qui se répandent en abondance. Autrement dit, le syntagme prépositionnel "des mots fleuves" (v1) est, ici, le segment textuel qui détermine la matière aquatique et se confond, dans le cas d'espèce, à la compétence modale des actants sources, c'est-à-dire à leur savoir-faire et à leur vouloir-être. Ce faisant, le complexe de Swinburne qui se profile dans ledit extrait convoque, d'une part, quatre actants transformationnels dont l'interaction charrie une dynamique interprétative et, d'autre part, l'émergence d'une productivité rythmique investie par un phénomène d'antonymie discursive. Il s'agit, entre autres, des actants sources précités, des actants cibles, de la visée et des actants de contrôle. Ceux-ci sont respectivement représentés, dans la trame, par les différents syntagmes nominaux tels que "l'homme politique" (v8), "le citoyen" (v7), "le pouvoir" (v6) et "le jeu politique" (v4) combiné aux "mots fleuves" (v1). Les actants sources qui, par conséquent, peuvent se muer en actants de contrôle ou user de façon excessive des composantes desdits actants, présentent alors les caractéristiques dominants du complexe sus-évoqués en étant pour les actants cibles à la fois attractifs et répulsifs.

Dans un premier cas, les articulations discursives qui permettent, donc, de soutenir les manifestations aquatiques fondées sur le complexe de Swinburne procèdent à la prise en compte d'une relation politique établie entre la source – les politiques – et la cible – les populations –. Cette relation, en effet, est fortement investie par l'actant de contrôle "mots fleuves" qui stipule, comme l'on le soutenait plus haut, un "déversement" de propos excessifs obnubilant, par leurs flots, la conscience des actants cibles. Ainsi, la structure chiasmique que manifestent les contenus phrastiques croisées, en l'occurrence "le citoyen [...] des rues de la ville" (v7) et "l'homme politique lui conte les merveilles" (v8) insiste sur ce rapport du "vouloir-gouverné à être-gouverné", du "vouloir-dominé à être-dominé" à travers l'influence du premier sur le second. Ce chiasme, ici, se construit alors à partir d'une permutation de positionnement syntaxique qui procède par une substitution du substantif "citoyen", présent dans le vers A, par le pronom personnel tonique "lui" postposé au syntagme nominal "homme politique", dans le vers B. L'on perçoit, de ce fait, un rapprochement entre ces deux entités sociales, d'un côté, et, d'un autre côté, les tentatives de persuasion de "l'homme politique" perçues au moyen du prédicat "conte" et des groupes syntaxiques supplémentaires "les merveilles de la nuit à venir". Autrement dit, "les mots fleuves", suivant cette catégorie chiasmique, émanent, par conséquent, du déploiement sémantique que suggère le verbe "conter", certes, mais, surtout, de son accentuation à travers les intentions de l'actant source – l'homme politique" –. Tout comme les caractéristiques de l'eau que suggère le complexe de Swinburne, il se perçoit, ici, des "paroles fleuves" qui, au moyen d'une abondance de merveilleux "contes", tentent de plonger les actants cibles dans un univers de bonheur excessif.

Dans un second cas, le jeu antonymique qui génère le rythme s'inscrit dans un champ de pertinence où domine "la manipulation des masses", notamment une démagogie à travers laquelle les politiques, pour atteindre "le pouvoir", tentent d'exercer une influence sur l'opinion et la conduite des populations. Ainsi, cette course au "pouvoir" occasionne, ici, l'émergence de deux antagonistes politiques dont les actions sociales opposées charrient également la présence de deux classes de partisans. Sur la chaîne discursive, cette assertion est justifiée par le marquage du substantif "parallèles" (v2) ; lequel est, en effet, perçu comme une entité textuelle en apparence porteuse des dédoublements d'actants qui figurent la dynamique antonymique. Autrement dit, de ce substantif se dégage, à travers des parallélismes syntaxiques, la présence d'"homme politique", la présence de "citoyen" et la présence de "jeu politique" et "de mots fleuves" face auxquelles s'opposent les mêmes

actants positionnels. Par ailleurs, l'on a l'impression que dans cette trame, le sujet de la perception met en évidence un climat social où les actes politiques opérés en vue d'acquiescer "le pouvoir" évoluent dans un contexte antithétique. Les "mots fleuves", renforcés par le prédicat "jaillissent", apparaissent, dans le cas d'espèce, comme l'ultime moyen pour satisfaire les visées des groupes antagonistes susmentionnés. Ils participent, à cet effet, à l'instauration d'une valeur d'activation, notamment d'une rupture qui se perçoit par le biais d'un rythme binaire structurellement bâti. Ainsi donc, le substantif "parallèles" qui, de façon sous-jacente, induit la perception des différents actants opposés implique des structures binaires comme : "parallèles // qui vont prendre feu" ; parallèles // qui vont se détruire" ; "parallèles // qui vont se séparer à jamais" ; "le jeu politique // qui ouvre haines enfouies" ; "le jeu politique // qui ouvre les entailles". Suivant cette binarité successive, l'on remarque, ainsi donc, que ce « poème trouve un accent dramatique, on sent qu'il est l'écho multiplié d'un instant valorisé où se sont noués [...] le bien et le mal de tout un univers.<sup>236</sup> » En d'autres termes, la poétique de Swinburne relève l'image d'une société en voie de dislocation du fait des supposées manifestations aquatiques qui ressortent de la métaphore contenue dans le syntagme nominal "mots fleuves".

La dynamique tensile que souligne, par conséquent, ce parcours discursif est fondée sur le déploiement d'un actant de contrôle – "mots fleuves" – dont les variations ou les réglages modaux au niveau de sa visée et de sa saisie engendrent une schématisation uniquement focalisée sur l'amplification. D'où la perception d'une montée de l'intensité de la visée conjugée à une augmentation de l'entendue de la saisie.

## 2. Rythme et parcours sémémique de l'héroïsme lié à l'eau

La réflexion sur l'imagination matérielle de l'eau, nous l'avons remarqué, donne à découvrir de nombreux hypogrammes matriciels qui, au risque de nous répéter, se présentent comme des idées ou des clichés à caractère référentiel. Ils sont, généralement, mis en exergue par des éléments linguistiques, explicites ou non. Dans la poésie de Tanella Boni, par exemple, l'hypogramme matriciel "héroïsme", susceptible d'être rattaché à la rêverie sur l'eau, engendre de multiples significations, eu égard à son caractère ambivalent.

L'héroïsme, en effet, se définit comme un courage exceptionnel manifesté par une entité vivante face à l'adversité, au danger ou à la souffrance. Et, cet "héroïsme", en ce qui

---

<sup>236</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 192.

concerne le présent point, prend en compte la question des flux migratoires dont la perception est, par conséquent, tributaire de deux manifestations distinctes émanant des travaux de Bachelard, notamment le complexe de Swinburne, précédemment étudié, et le mythe d'Icare, qui a fait l'objet d'une analyse antérieure. Ces deux réalités – ce complexe et ce mythe – caractérisées, donc, par une ambivalence sémantique génèrent, de ce fait, un rythme dont la productivité repose sur des formes de violences liées à l'eau, en l'occurrence une métaphore du masochisme associée au sadisme des eaux :

aujourd'hui  
des mots d'enfants ont troublé le bleu du ciel  
ils indiquent le sens de l'ombre en plein jour  
car les enfants d'Icare regardent les étoiles  
ils choisissent l'étincelle en lieu et place du soleil (2002, p. 159.)

Les représentations de l'eau, dans l'extrait de texte poétique convoqué ci-dessus, relèvent de la présence de deux présupposés linguistiques. D'un côté, le syntagme nominal "le bleu du ciel" (v2) dont l'élément chromatique qui s'y trouve rappelle la couleur de la mer en apparence calme et, d'un autre côté, le prédicat "ont troublé" (v2) connotant l'altération de la limpidité marine. L'un réfère au complexe de Swinburne à cause de son aspect paisible qui, en réalité, dissimule de nombreux dangers ; et, l'autre, au mythe d'Icare du fait de ces conséquences néfastes structurellement rattachées au syntagme nominal "les enfants d'Icare" (v4). Ce faisant, le flux d'attention relatif au parcours sémémique de l'héroïsme à travers lequel se réalise la productivité rythmique s'articule autour desdits présupposés et mobilise un domaine de pertinence traduit par l'immigration clandestine.

En effet, le parallélisme sémantique qui s'élabore sur un mode de répétitions des lexèmes "enfants" (v2 ; v4) et de leur variante synonymique, le déictique personnel "ils" (v4), impose une valeur d'activation de laquelle s'extériorisent les entités sociales essentiellement concernées par le domaine de pertinence sus-déterminé. Ces "enfants" dont l'évocation répétée souligne alors une forme d'insistance apparaissent, ici, comme des êtres confrontés à de terribles souffrances afin d'atteindre un objectif, notamment une visée qualitative portant sur l'atteinte des côtes européennes au moyen de la mer. Cependant, comme l'indique l'énoncé verbal "ont troublé", la mer s'identifie, dans le présent cas, à une espèce de bourreau, de sadique qui « flagelle l'homme [et le] rejette au rivage.<sup>237</sup> »

---

<sup>237</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 192.



Autrement dit, l'homme représente "les enfants" masochistes, conscients des risques liés à l'immigration clandestine, et la flagellation par la mer concerne la mort de ces derniers, généralement, occasionnée par des noyades, des chavirements de navires de fortunes, la décimation par des mammifères marins. Au surplus, le complexe de Swinburne se matérialise par la violence de l'eau troublée, alors que le mythe d'Icare émerge de la disparition précoce desdits "enfants" comme l'indique la métaphore suggérée par l'unité phrastique "ils choisissent l'étincelle" (v5). Cette métaphore sous-tend, dans le cas d'espèce, une espérance de vie discontinuée.

L'héroïsme relève, ce faisant, de cette mort prématurée due à « la colère de l'océan<sup>238</sup> », d'une part, et, d'autre part, une mort qui touche ces actants cibles – les enfants – en instaurant une axiologisation caractérisée par la dysphorie – la mort comme acte héroïque –. En somme, ces actants sont des « héros des eaux violentes.<sup>239</sup> » parce qu'ils tentent de braver l'hostilité des mers pour réaliser une visée qualitative. Cependant, l'intensité de leur visée – leur détermination – ne recèle toujours pas une valeur de passivation ; d'où leur décadence souvent perçue comme un hommage à tous les jeunes africains animés par le désir d'immigrer vers l'Europe.

Bien vrai que la totalité de la réflexion sur l'imagination matérielle de l'eau ne touche exhaustivement pas l'ensemble des théories développées par Gaston Bachelard, l'on peut quand même convenir que l'eau est à la fois un mystère considérée comme « la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt...<sup>240</sup> » En effet, Bachelard montre, ou plutôt, rêve l'eau à travers plusieurs caractéristiques.

La première demeure le caractère liquide de l'eau. Cette "liquidité", sur les plans heuristique et herméneutique, ne s'inscrit pas dans une subjectivité, une imagination formelle mais, se rattache à une imagination créatrice, dynamique, d'où émane une signifiante mise en évidence par des énoncés poétiques.

La deuxième caractéristique présente l'eau comme un « langage [qui] veut couler [ou] coule naturellement<sup>241</sup> » ; d'où l'impression que la poésie conçoit un profond langage

---

<sup>238</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 194.

<sup>239</sup> *Idem.* p. 185.

<sup>240</sup> *Idem.*, p. 209.

<sup>241</sup> *Idem.*, p. 210.

mécanique perçu sous les traits d'une « parole sans ponctuation, [coulante].<sup>242</sup>» Autrement dit, l'activité poétique est, par essence, une correspondance entre la parole et l'énergie aquatique ; énergie apparaissant comme l'élément premier au sein duquel la poésie tire ses sources ou puise les germes de ses images. C'est bien la raison pour laquelle les analyses réalisées sur certains poèmes ont souvent eu pour fondement les complexes, les mythes, les schèmes relatifs à la matière aquatique.

Le troisième aspect, notamment les théories de Bachelard concernant la fluidité, donne à voir l'eau comme une matière primitive imprégnée de mystères. Ceux-ci laissent apparaître parfois des traits irréférentiels de l'eau qui, normalement, échappent à la connaissance humaine ou semblent être méconnus d'elle. C'est toute la quintessence du propos suivant de Gaston Bachelard qui, pour aborder cette réalité inconnue dissimulée par et dans l'eau, dit : « le saut dans l'inconnu est un saut dans l'eau.<sup>243</sup> » Yagué Vahi, quant à lui, assimile cet inconnu à la profondeur abyssale des eaux : « la face cachée de "l'eau" se trouve dans le lit de sa profondeur. [...] C'est un "inconnu" dont la découverte pose d'énormes difficultés<sup>244</sup> ».

Les différentes descriptions des caractéristiques de l'eau relèvent, donc, d'un entrelacs de faits. L'eau, sous l'angle de la psychanalyse bachelardienne impose, alors, à l'analyste un point de vue ou une multiplicité de points de vue extériorisés par une énonciation poétique en acte, une praxis énonciative. En somme, la dynamique matérielle de l'eau participe à la génération d'un rythme soumis à une sémantique du continu. Et, c'est bien en référence à cette sémantique que l'on a pu esquisser une réflexion sur les isotopies sémiologiques de l'eau. Dans cette perspective, le noyau stable de l'eau, en l'occurrence le sème /liquidité/, s'est cristallisé sur la chaîne discursive en s'irradiant et offrant à l'analyste une diversité de sens à construire en contexte.

---

<sup>242</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 212.

<sup>243</sup> *Idem.*, p. 188.

<sup>244</sup> Yagué VAHI, « Figures lexématiques de l'imagination matérielle dans le discours poétique de Jean-Baptiste Tati Loutard : cohésion, cohérence et congruence » in *Revue du CAMES*, Burkina Faso, Nouvelle série B. Vol. 015, (2<sup>o</sup> semestre). N°13-2011, p. 21.

## Chapitre II : Isotopies sémantiques et rythmanalyse des éléments de la terre

Dans le précédent chapitre, il a été question de proposer une rythmanalyse essentiellement fondée sur l'isotopie sémémique et l'imagination matérielle relative à l'eau. Le chapitre-ci explore l'isotopie sémantique et l'élément primitif "terre" desquels découlent des itérativités linguistiques qui réalisent et charrient une signifiante du rythme susmentionné. Par ailleurs, les isotopies sont dites sémantiques parce qu'assurées « par la redondance des catégories classématiques.<sup>245</sup> » Ces isotopies reposent sur des principes d'immanence qui facilitent la perception des récurrences de catégories sémiques.

En d'autres termes les isotopies sémantiques s'articulent autour d'une totalité signifiante où s'alternent des catégories majeures et mineures. Alors que les premières – catégories majeures – regroupent les secondes – catégories mineures –, les secondes, elles, sont placées de façon hétérogène dans l'univers discursif afin d'aboutir aux premières. Ainsi, les isotopies sémantiques se fondent sur une réduction de la polysémie textuelle – catégorie mineure –, tout en assurant au discours, la cohérence et la cohésion ; les deux notions étant perçues comme des guides d'une lecture homogène dudit discours. La cohérence, à cet effet, symbolise l'herméneutique littéraire. La cohésion relève de la grammaire du texte qui se manifeste suivant un ensemble de préceptes grammaticaux imposant une dépendance réciproque de liaisons logiques des facteurs linguistiques.

En somme, l'approche interprétative des isotopies sémantiques procède d'une redondance des catégories sémiques permettant, par conséquent, de rendre compte d'une cohésion textuelle. Cette cohésion, qui émane des isotopies classématiques, telle que nous l'envisageons dans la présente étude, repose sur des rêveries de l'intimité matérielle relative à la "terre" dont la perception conduit à spécifier le rythme. Par ailleurs, les isotopies classématiques des matières terrestres qu'il convient d'analyser apparaissent sous la forme de figures variées dont les traits décrivent parfaitement les aspects de la condition

---

<sup>245</sup> Groupe D'ENTREVERNES, *op.cit.*, p. 123.

humaine. Selon Gaston Bachelard, les « images de la matière terrestre, elles, s'offrent à nous en abondance dans un monde de métal et de pierre, de bois et de gommages ; elles sont stables et tranquilles...<sup>246</sup> ». De ce fait, Bachelard finit par conclure que les matières terrestres favorisent une dialectique – du dur et du mou – ; dialectique au fondement de la création poétique. Il soutient, par la suite, que « la dialectique du *dur* et du *mou* commande toutes les images de la matière intime des choses. [...] *Dur* et *mou* sont les premiers qualificatifs que reçoit la résistance de la matière, la première existence dynamique du monde résistant.<sup>247</sup> »

Ainsi, sur la base de ces acquis théoriques, l'étude se fera en trois différents points qui visent la mise en lumière de la productivité du rythme au moyen des isotopies sémantiques et des matières terrestres. Il s'agit, par conséquent, d'articuler la réflexion autour des matières de l'adversité, de la volonté incisive des matières de la dureté et des images de la pétrification.

## **I. Rythme et isotopies sémantiques des métaphores de la dureté liées aux matières de l'adversité**

Les travaux de Gaston Bachelard relatifs à la "terre" valorisent la volonté qui ressort de cette matière primitive. De la volonté se forgent, alors, des moyens d'une « véritable *dynamologie psychique*<sup>248</sup> », d'une énergie d'où découlent des « pulsions dominantes.<sup>249</sup> » Objectivement, l'essence de la matière terrestre est cette volonté qui fait de la résurgence des forces un principe, une norme fondamentale non négligeable :

Ainsi la matière nous révèle nos forces. Elle suggère une mise en catégories dynamiques de nos forces. [...] Nous jouissons par avance de l'efficacité de notre volonté. [...] Les matières diverses, déployées entre les pôles dialectiques extrêmes du *dur* et du *mou* désignent de très nombreux types d'adversités.<sup>250</sup> »

De ce qui précède, la matière terrestre manifeste toujours une dualité formelle : la dureté et la mollesse. La perception de ces éléments de la matière aide à construire de multiples formes de résistances, apparaissant, dans le cas d'espèce, comme une

---

<sup>246</sup> Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, (1<sup>er</sup> édition, Librairie José Corti, Paris, 1947), présente édition, Tunis, Cérès éditions, 1996, p. 5.

<sup>247</sup> *Idem.*, p. 23.

<sup>248</sup> *Idem.*, p. 26.

<sup>249</sup> *Idem.*, p. 25.

<sup>250</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 29.

"psychologie du contre" ; mieux, une forme d'adversité. À ce sujet, Bachelard soutient que « l'imagination matérielle et dynamique nous fait vivre une adversité provoquée, une psychologie du *contre* qui ne se contente pas du coup, du choc, mais qui se promet la domination sur l'intimité même de la matière.<sup>251</sup> »

La rêverie sur la terre se développe, ainsi, dans un processus d'instabilité complexe – dureté et mollesse – et esquisse des formes de violences dues à des provocations, des offenses, des stigmatisations de toute espèce. Dans le discours poétique de Tanella Boni, ces formes de violence sont prises en compte par trois éléments de la matière terrestre, à savoir le fer, le bois dur et la pierre.

En outre, que la matière terrestre soit représentée par le fer, le bois ou la pierre, l'image rêvée met toujours en perspective une jouissance. Or, les situations malheureuses qui se dégagent desdites matières émergent du fait que « dans l'adversité humaine, tout échec, si minime qu'il soit, *rebute* l'introverti.<sup>252</sup> » Un ensemble de facteurs typiques autorisent, donc, les matières de la dureté à réunir deux tendances pleines d'importances. Par ailleurs, en ce qui concerne la présente réflexion, lesdites tendances se manifestent par la perception d'isotopies classématiques génératrices de rythme mettant en exergue des volontés de dominations sociales.

### 1. Rythme et isotopie sémantique liée au fer

Dans l'extrait de texte poétique ci-dessous, le classème "fer" induit une configuration discursive prédominée par un flux d'attention porté sur l'adversité. Cette configuration, en effet, apparaît sous la forme d'une catégorie majeure qui charrie un rythme dont la signifiante relève de la redondance de plusieurs catégories mineures :

[...]  
Coups de canon intempestifs  
et toute velléité de résistance  
brisée dans l'œuf  
avec le spectre d'un rayon de lune

fleurissaient prisons et barbelés  
à l'ombre de contreforts  
et de grands arbres (2011, p. 37.)

---

<sup>251</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 27.

<sup>252</sup> *Idem.*, p. 39.

Le classème 'fer', pris comme une catégorie majeure, recèle, ici, de la présence de trois catégories mineures incarnées par le déploiement du syntagme nominal "coups de canon" (v1) et les substantifs "prisons" (v5), puis "barbelés" (v5). Le premier suppose, dans le domaine militaire, l'évocation d'une pièce d'artillerie de gros calibre et les seconds s'inscrivent dans le champ lexical de l'univers carcéral. À cela, s'ajoute également la subdivision du poème en deux grandes strophes à partir desquelles s'extériorisent, d'un côté, une impression de guerre et, d'un autre, une incarcération. L'un comme l'autre induit, donc, une valeur d'activation et permet l'émergence d'un domaine de pertinence focalisé, dans l'ensemble, sur des dislocations sociales ; d'où une productivité rythmique qui investit un parcours discursif contrastif.

En effet, les éléments textuels à travers lesquels la dynamique contrastive participe à la signifiante du rythme mettent en relief des actants positionnels dont les uns sont explicitement convoqués et, les autres, de façon implicite. Par conséquent, les actants source et cible, ici, découlent des visées qui se répandent, certes, dans la trame, mais dépendent, surtout, des actions que dégagent des prédicats et syntagmes. Ce faisant, le groupe nominal "velléité de résistance", au vers 2, investit une visée qualitative mise en rapport avec des actants sources, probablement des résistants, armés ou non armés, en lutte contre un système politique oppressant. Cependant, avec l'évocation, au vers 2, du substantif "velléité", dont le sens se combine à celui de l'énoncé "résistance brisée dans l'œuf" (v2 ; v3), l'on souligne que l'organisation discursive instaurée véhicule une neutralisation, un écrasement de ladite résistance, dès ses origines et, surtout son incapacité à perdurer. Aussi les actants de contrôle matérialisés par le syntagme nominal "coups de canons" relèvent-ils des moyens utilisés pour dompter les actants cibles – les résistants – qui, auparavant étaient des actants sources – à l'origine de la résistance –. Par ailleurs, avec le prédicat "fleurissaient", au vers 5, la visée quantitative est traduite, comme l'on l'indiquait, par l'incarcération d'actants cibles. Laquelle incarcération se manifeste par l'évocation d'actants de contrôle matérialisés par les substantifs "prisons" et "barbelés", perceptibles au vers 5.

Au surplus, l'ensemble des actants positionnels dont l'interaction génère des rapports contrastifs ou antithétiques, précisément entre des actants transformationnels et leurs différentes visées, s'appuie sur la dynamique des catégories mineures du classème "fer" – canons, prisons et barbelés – pour mieux faire ressortir, ici, l'adversité mise en

question. Autrement dit, les tentatives de dominations sociales que connotent les réflexions sur le "fer" sont tributaires, dans le cas d'espèce, des divergences idéologiques à partir desquelles émanent des conflits et des emprisonnements.

## 2. Rythme et isotopie sémantique liée au bois dur

Dans l'imagination matérielle relative à la "terre", le "bois" apparaît comme un sous-élément primitif dont la symbolique est polysémique. En ce sens, il dégage une sémantique plurielle que l'on peut catégoriser suivant des aspects spécifiques. Le "bois", notamment le "bois dur", catégorie majeure qui polarise l'attention de l'analyste, s'inscrit dans un contexte d'adversité essentiellement dominé par une dépréciation de valeurs sociétales. Bachelard soutient que « son image [celui du bois dur] psychanalyse toute dureté renfrognée.<sup>253</sup> » En d'autres mots, le "bois dur", dans la présente réflexion, représente un classème dont la perception métaphorique, en rapport avec l'adversité, indique une dévalorisation ou un effritement de certains prestiges sociaux. La signifiante de cet effritement, en effet, émane du décryptage d'un rythme généré au moyen d'une répétition ou d'une redondance de catégories sémiques :

Mon Dieu délivrez-nous des hyènes  
des têtes fauves des casseurs de rêves  
car l'éducation n'est pas un piège  
inventé sur le chemin des pèlerins  
qui brisent les fondations  
maintenant je sais qu'elle tresse  
la grandeur d'âme et l'auréole de la sincérité  
le lien fondateur qui nous rassemble  
autour de la source Amitié (2011, p. 53.)

Le classème "bois dur", dans ce poème, relève de deux présupposés textuels. Le premier, en référence au substantif "Dieu" (v1), dérive d'une œuvre ou d'un instrument en bois empreint de la religiosité chrétienne, en l'occurrence une croix perçue comme un objet symbolique qui représente le supplice du Christ, selon les Écritures saintes. Le second, quant à lui, se dégage du lexème "piège" (v3) et s'identifie à un dispositif, souvent en bois, que l'on utilise soit pour la capture soit pour l'élimination des hommes ou des animaux. Considérant, alors, la texture de ces deux matières, l'on peut avancer qu'il s'agit bel et bien

---

<sup>253</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 78.

d'une matière de la dureté, notamment de "bois dur" dont la présence, ici, participe à la dynamique d'une trame où peut se construire une productivité rythmique, toujours dominée par des effets antithétiques.

À cet effet, le champ de pertinence, ici, repose sur une valeur sociale dysphorique, notamment une "éducation" scolaire négativement perçue par des actants sources. Ceux-ci, suivant un fonctionnement discursif où se manifeste l'énumération, se distinguent à travers une succession de syntagmes prépositionnels caractérisés par "des hyènes" (v1), "des têtes fauves" (v2), "des casseurs de rêves" (v2) et entravent, par conséquent, l'épanouissement d'actants cibles. Lesquels actants cibles, en contexte, s'identifient à une gent féminine confrontée à la suprématie masculine, voire à la phallocratie. En d'autres termes, il émerge, de la trame, une réprobation de "l'éducation" des femmes. En ce sens, "le bois dur", symbolisé par les dérivations sémantiques des substantifs "Dieu" et "piège", apparaît comme un actant de contrôle au moyen duquel se déploie une visée quantitative. Ainsi, le contenu sémantique qui ressort, dans un premier temps, du substantif "Dieu" mobilise des valeurs d'activation matérialisées par des supplices, des calvaires, des souffrances morales, des tourments ; lesquels, alors, s'imposent comme des facteurs concourant à l'endiguement de l'éducation scolaire chez la femme.

En outre, la perception de parallélismes asymétriques structurellement bâtis sur des assertions empreintes de négativité justifie, dans un second temps, la dérivation sémantique qui émane du lexème "piège". Il s'agit, par conséquent, des structures linguistiques "l'éducation est un piège", "l'éducation brise les fondations", "l'éducation ne tresse pas la grandeur d'âme", "l'éducation n'est pas un lien fondateur", "l'éducation ne rassemble pas". Ainsi, "le piège", à l'instar du lexème "Dieu", s'apparente à l'une des entités qui font obstacle à "l'éducation" et, de ce fait, est caractérisé par des segments textuels où s'affichent des verbes auxiliaires et des prédicats qui charrient une imperfection. Il s'agit, pour le premier, de l'auxiliaire ou de la copule "être", aux formes affirmative et négative, dans "[...] est piège" et "[...] n'est pas un lien fondateur" ; et, pour le second, charriant toujours des formes affirmative et négative, des prédicats "brise", "ne tresse pas", "ne rassemble pas". Le "bois dur", alors, incarné dans les diverses manifestations du "piège" véhicule, dans le cas d'espèce, une adversité, une forme de résistance face à laquelle le champ de pertinence susmentionné – la réprobation de l'éducation" – donne l'impression de s'immobiliser, de s'embourber.



Par ailleurs, l'ensemble des catégories grammaticales sélectionnées pour décrypter les différents aspects du classème "bois dur", objet de la présente réflexion, renforcent l'idée d'une imperfection de la visée à travers des présupposés sémantiques. Et, ce parce que l'actant source s'en sert – le bois dur – comme un instrument de répression virtualisé pour entraver l'exécution ou la concrétisation d'une visée qualitative – l'éducation –.

### 3. Rythme et isotopie sémantique liée à la pierre

Gaston Bachelard, dans la dialectique de l'énergétisme imaginaire, avance que « l'homme veut creuser la terre, percer la pierre, tailler le bois.<sup>254</sup> » Dans cet énoncé, deux lexèmes à caractère primitif focalisent l'attention de l'analyste. Ce sont les substantifs "terre" et "pierre". En effet, le processus naturel d'où émerge la "pierre" fait de la "terre" un facteur incontournable. Car, c'est de sa formation temporelle, de son durcissement au fil du temps que la "pierre" se constitue. En ce sens, elle – la "pierre" – symbolise l'action humaine substituée à l'énergie créatrice. Comme telle, elle est multidimensionnelle. Dans la présente réflexion, elle apparaît sous la forme d'une matière terrestre de l'adversité. Ainsi, en tant que classème ou catégorie majeure, elle y connote des termes grammaticaux dont la redondance, en relation avec la servitude et la cruauté humaines, génère du rythme :

ici Jo Ndiaye a donné la parole  
aux murs du silence qui disent le temps  
des horreurs oubliées

et les murs lavés à l'eau de mer  
immense et noire  
égrènent à l'infini les mots passage et traversée  
de l'homme à la bête de somme

et les murs incrustés de pierres  
content encore les cris et les prières  
du seul porteur d'espérance (2004, p. 13.)

Dans ce poème visiblement subdivisé en trois différentes strophes, le classème "pierre" s'identifie à une unique entité textuelle qui s'irradie dans la trame. Il s'agit, en

---

<sup>254</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 35.

effet, du substantif "murs" (x3) apparaissant, ici, comme une catégorie mineure. Laquelle, en ponctuant le début des vers 2, 4 et 8, fait figurer un hypogramme relatif à "l'esclavage" ou "la traite des Noirs". Par ailleurs, cette catégorie, "les murs", réfère à un locatif spatial, notamment "les murs" de l'île de Gorée, à partir duquel l'on peut évoquer "la maison de Gorée" ; un impressionnant édifice bâti pour servir les intérêts des esclavagistes – les actants sources –. La productivité rythmique repose, de ce fait, sur une dynamique interprétative où prédomine des visées quantitatives, des valorisations négatives ou des points de vue dominés par la négativité et reliées, certes, au classème "pierre", mais, plus précisément, aux catégories mineures "murs".

Ainsi, apparaît, dans l'organisation de ce poème, des équivalences structurales et sémantiques déduites à partir de segments textuels tels : "Murs du silence" ; "Murs des horreurs" ; "Murs lavés à l'eau de mer" ; "murs immense(s) et noir(s)" ; "Murs incrustés de pierres". L'actant transformationnel, en effet, au moyen de ces sous-classèmes – "murs" – dont les marquages sus-énumérés s'inscrivent dans un contexte de dysphorie ou d'imperfection, évoque l'élaboration d'une importante bâtisse d'où ressort une dérive sociale. Autrement dit, ces "murs" symbolisent des dispositifs carcéraux mis en place pour incarcérer des actants cibles – des esclaves – confrontés, par ailleurs, à de pires sévices corporels. Les substantifs "horreurs", "traversées", "mer", "cris", "bête de somme", "passage" que l'on soustrait, alors, des équivalences indiquées *supra* apparaissent comme des signifiants linguistiques à travers lesquels les catégories mineures, dans le cas d'espèce, participent à la décadence des Noirs pris comme des esclaves.

Par conséquent, cette orientation sémantique accentue la virulence que connote, pour ainsi dire, la matière de la dureté représentée par "les murs" et renforce l'idée selon laquelle ladite matière, malgré l'énergie créatrice qu'elle est susceptible de valoriser, présente, bien souvent, des signes de l'adversité. En d'autres termes, sa perception – murs –, ici, contribue à mettre en relief une pratique déplorable – détention des esclaves – à travers laquelle les actants sources portent gravement atteinte à la dignité de l'Homme, particulièrement à celle du Nègre. En somme, l'adversité que charrie le classème "pierre" et, notamment ses catégories mineurs "les murs" investit un anéantissement total de l'être humain.

## II. Rythme et isotopie sémantique des matières de la dureté liés aux volontés incisives

Dans la présente étude, en se fondant sur une approche de la "terre" dominée par sa valeur dépréciative, l'on peut avancer que cette matière primitive apparaît comme un outil qui « éveille le besoin d'agir *contre* une chose dure.<sup>255</sup> » La "terre" induit un contexte disjonctif, introduit dans un cadre disharmonieux où, déjà, s'observent des rivalités, des agressions, des volontés de suprématie. Par ailleurs, les matières de la dureté et leurs volontés incisives portent les germes d'un « sadisme [...] tourné vers un objet sans défense humaine<sup>256</sup> » et construisent un univers poétique particulier que Bachelard nomme univers du *contre*. Ici, ce lexème impose la perception d'une imagination dynamique qui établit une confrontation « de la main nue et de la main armée.<sup>257</sup> » Cette confrontation peut aussi être assimilée à une opposition du fort et du faible, du soumis et de l'insoumis, de la victime et du victimaire. Dès lors, les rêveries sur la terre tiennent compte des rêveries dites outillées relative à la dynamique du *contre*, à la primauté des instincts sadiques.

Dans le discours poétique de Tanella Boni, cette donnée incisive se développe grâce à une itération de sèmes en relation avec les matières terrestres. Laquelle itération crée un rythme dont la signifiante est à élucider suivant les trois principaux classèmes que sont les "blessures", la "mort" et la "crainte".

### 1. Rythme et isotopie sémantique liée aux "blessures"

Dans le discours poétique sur lequel porte notre réflexion, le classème "blessures" désigne, certes, une lésion, une atteinte morale, physique et psychologique. Mais, lorsqu'il intègre l'imaginaire matériel, au moyen des matières de la dureté, il procède de l'incision volontaire engendrant ainsi un rythme à partir de la dynamique et de l'organisation de ses catégories mineures. L'extrait de texte poétique suivant est un exemple particulier de cette organisation dynamique du classème "blessures" :

car il y a la main qui donne et celle qui reçoit  
là-bas dans le désert d'Irak  
comme hier en Afghanistan

---

<sup>255</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 43.

<sup>256</sup> *Idem.*, p. 45.

<sup>257</sup> *Idem.*, p. 44.

la main tendue enchaîne dans un même geste  
la victime et le bourreau (2004, p. 103.)

L'analyse rythmique dont l'engendrement repose sur la dynamique du classème "blessures", tient, en effet, compte des orientations sémantiques qui ressortent de la catégorie mineure "main". Celle-ci, dans la trame, est triplement convoquée, notamment de façon explicite avec le syntagme nominal "la main", aux vers 1 et 4, et, par une variation synonymique traduite par le déictique démonstratif "celle" (v1). Ainsi, ladite catégorie, c'est-à-dire "main", se rapproche de la matière primitive "terre" et y est, alors, considérée comme un formant au moyen duquel émerge une rêverie des « solides stables<sup>258</sup>», en l'occurrence de la chair et des « os<sup>259</sup> ». Dans le cas d'espèce, l'on s'intéresse à sa capacité à concevoir des « matières *exactes* répondant à des besoins bien définis.<sup>260</sup> » Et, lesdits besoins investissent, ici, un champ de pertinence dominé par "la guerre" ou "des relations étatiques déstructurées" du fait des hypogrammes matriciels que sous-tendent les locatifs spatiaux "Irak" (v2) et "Afghanistan" (v3), notamment "les attentats terroristes du 11 Septembre 2001", puis "l'invasion des deux espaces susmentionnés par les États-Unis". En clair, l'évocation des catégories mineures "main" détermine, en ce sens, la création d'engins de guerre, de machines de destruction dont la perception implique un soutien logistique qui dynamise la productivité rythmique du classème "blessure".

Cette valeur d'activation dans laquelle s'inscrivent les classèmes et sous-classèmes indiqués *supra* met en relief une binarité d'éléments discursifs focalisés sur une imperfection. Dans un premier cas, l'on observe les parallélismes morphosyntaxiques établis entre les groupes sémémiques "la main qui donne et celle qui reçoit" et "la main tendue enchaîne". Il s'agit, ce faisant, de la prise en compte du substantif "main" comme un actant source, au fondement des relations sociales, certes, mais, surtout, un actant de contrôle susceptible d'occasionner de profondes lésions offensantes ou des déchirures morales, physiques, psychologiques. Les prédicats "donne", "reçoit" et "enchaîne" véhiculent implicitement cette dysphorie en rapport avec "la main". Dans un second cas, se perçoit un parallélisme sémantique ou synonymique structurellement bâti à travers les segments textuels "là-bas dans le désert d'Irak" et "[là-bas dans le désert d']

---

<sup>258</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 50.

<sup>259</sup> *Ibidem.*

<sup>260</sup> *Ibidem.*

Afghanistan". Ici, au moyen des deux hypogrammes précédemment évoqués, l'on pressent fortement le déploiement du classème objet de la réflexion, mais, également, les dispositifs mis en œuvre, par le biais des "mains" pour instaurer une visée quantitative. Il est question, pour ainsi dire, de l'ensemble de l'armement – aviations militaires, navires de guerres, armes d'assaut légères et lourdes – dont disposent les belligérants, c'est-à-dire les États-Unis et leurs alliés, d'un côté, puis, d'un autre, l'Irak et l'Afghanistan. Dans un dernier cas, la binarité investit un énoncé contrastif que traduit la structure phrastique "la victime et le bourreau". Dans le cas d'espèce, l'on s'intéresse aux conséquences néfastes qui émanent des attentats terroristes contre les États-Unis et aux différents conflits inter-armés susmentionnés et dont les causes relèvent des outils de guerre élaborés au moyen de la catégorie mineure "main".

En définitive, le champ de pertinence imposé par la trame recèle de la dynamique qui découle des catégories mineures "main", trois fois évoquées, et de ses implications sémantiques en rapport avec un classème charriant uniquement des visées quantitatives. "La main", en ce sens, symbolise, donc, la monstruosité, le sadisme parce que "les besoins exacts" auxquels elle s'intéresse ne concerne qu'un contexte disharmonieux.

## 2. Rythme et isotopie sémantique liée à la "mort"

Les matières terrestres qui ont une ferme volonté d'incision charrient des formes de "létalités". En ce sens, la "létalité" peut être perçue comme un état de non-vie dont le processus de réalisation dépend d'une action provoquée par des matières mortelles. Dans d'autres cas, cette létalité peut aussi être prise en compte par une matière inerte dont l'expressivité produit des significations variées :

car dans la classe du monde  
le tableau noir manque de couleur  
et le bon Dieu n'a pas d'éponge  
pour effacer les noms des morts en sursis (2004, p. 97.)

Le présent extrait s'inscrit dans un même champ de pertinence que la précédente analyse, notamment un contexte conflictuel où les États-Unis d'Amérique s'opposent à deux pays du Moyen-Orient – Irak et Afghanistan –. Ici, deux signifiants linguistiques déterminent la perception des matières de la dureté. Il s'agit des syntagmes nominaux "la classe" (v1) et "le tableau noir" (v2). Ils font, en effet, partie intégrante de la catégorie des

matières terrestres caractérisées par des « solides plastiques – qui prennent la dureté en séchant – poteries, vernis, colles...<sup>261</sup> » ; et doivent, par ailleurs, leurs résistances au simple fait qu'ils se composent de matériaux qui durcissent au contact avec l'air et le degré élevé de chaleur. Cependant, l'étude-ci se focalise sur le second indice textuel – "le tableau noir" – autour duquel gravitent plusieurs sous-catégories mineures renvoyant au classème "mort" et dont la visée est caractérisée par l'imperfection.

En effet, le syntagme nominal, "le tableau noir", renferme deux réalités susceptibles d'être interprétées diversement. D'une part, le groupe nominal "le tableau" et, d'autre part, le qualificatif "noir". En premier lieu, le "tableau" réfère à une réalité formelle et référentielle, à la fois, solide et plastique qui, dans les travaux relatifs aux matières de la dureté, est représenté comme le symbole par excellence de toutes les métaphores de l'agression. Laquelle agression, dans le cas d'espèce, découle du spectacle macabre qu'offrent au regard de l'analyste, les présupposés spatiaux ou l'évocation implicite des hypogrammes que suggèrent les dénominations géographiques "États-Unis", "Irak" et "Afghanistan". En second lieu, il est question d'une réalité plutôt idéologique que chromatique mettant en lumière l'adjectif qualificatif "noir". Autrement dit, la configuration syntaxique, élaborée au moyen d'une asymétrie, est traduite par l'unité phrastique "le tableau noir manque de couleur" (v2) et connote, à la fois, deux phénomènes distincts où se confond une présence et une absence de "couleur". L'une – la présence de couleur – investit le monde extéroceptif que véhiculent les visées quantitatives ressortant des hypogrammes susmentionnés – les guerres –. L'autre – l'absence de couleur – relève de l'amplification de la visée et de la saisie due au nombre pléthorique des actants cibles, notamment l'abondance "des morts" évoqués par le sujet de la perception. Au surplus, la perception de parallélismes synonymiques particuliers qui se déploient, dans la trame, sous la forme de différentes catégories mineures telles que "manque" (v2), "n'a pas" (v3) et "effacer" (v4) renforcent sémantiquement cette idée d'absence contenue dans la catégorie majeure "tableau noir", en relation avec le classème "mort" et la sensation visuelle déterminée par le substantif "couleur". "Le tableau noir" renvoie, ce faisant, à une absence de vie, à une absence d'amour, à une absence de joie, à une absence d'actants cibles ; et, objectivement, à l'extermination des êtres humains dans les zones géographiques énumérées plus haut.

---

<sup>261</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 50.

### 3. Rythme et isotopie sémantique liée à la "crainte"

Les théories de Bachelard relatives aux métaphores de la dureté peuvent aussi être mises en rapport avec les phénomènes psychanalytiques renvoyant à "la crainte". "La crainte", en effet, se présente comme un sentiment de vague appréhension qui modifie les perceptions, les sentiments, les aptitudes et attitudes des hommes face à une situation particulière. Ses équivalences sémantiques sont, entre autres, les sémèmes "inquiétudes", "anxiété", "angoisse", "phobie". Cet ensemble terminologique inscrit, par conséquent, "la crainte" dans un registre thymique prédominé par la dysphorie ; d'où cette assertion de Bachelard : « toute création doit surmonter une anxiété.<sup>262</sup> » La création, ici, se rapporte à la matière terrestre, solidifiée ou pas, mais qui doit impérativement se « dénouer d'une angoisse<sup>263</sup> » contrariante.

De fait, le discours poétique dont les différents mouvements discursifs sont dominés par le phénomène psychanalytique de "la crainte" génère des catégories sémiologiques dont l'organisation dépend du rythme :

les quatre points cardinaux dessinent  
la fracture du temps  
faute d'homme porteur de dignité humaine (2004, p. 104.)

L'approche rythmique tributaire de la dynamique d'isotopies sémantiques liées à la "crainte" repose, dans le poème ci-dessus, sur des présupposés discursifs rattachés à l'élément primitif "terre". En d'autres termes, la matière terrestre est, ici, pressentie par la présence du syntagme adjectival "les quatre points cardinaux" (v1) et du lexème "homme" (v3). L'un relève, sur la terre, des repères conventionnels d'orientation correspondant au Nord, au Sud, à l'Est et à l'Ouest ou permet de déterminer les emplacements spécifiques à partir desquels l'on perçoit la situation géographique des autres points de l'horizon. L'autre, en effet, prend en compte deux formes d'éléments qui découlent de la composition de la terre, notamment « le dur et le mou<sup>264</sup> » à travers lesquels apparaissent en filigrane le corps humain et ses composantes. Dans le cas d'espèce, il est question des objets durs tels le squelette, les dents, les ongles et des objets mous comme la chaire, les cheveux... –. La

---

<sup>262</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 153.

<sup>263</sup> *Ibidem.*

<sup>264</sup> *Idem.*, p. 17.

terre, puisque l'on la retrouve dans les deux contenus discursifs qui sous-tendent sa présence, s'identifie, alors, à la matrice sur laquelle porte le flux d'attention de l'analyste.

Ainsi, sur la chaîne discursive, émergent plusieurs actants positionnels dont l'interaction charrie un rythme généré par des facteurs antithétiques. La première manifestation antithétique procède des parallélismes contrastifs qui s'élaborent entre les segments textuels "les quatre points cardinaux" (1) et "faute d'homme" (3). D'un côté, il s'agit de l'ensemble des repères géographiques évoqués ci-dessus et qui, à l'évidence, regorge d'êtres humains, "d'hommes". D'un autre côté, l'accentuation du syntagme nominal "faute d'homme" implique une absence, une inexistence d'humains qui induit, sûrement, un préjugé. D'une part, l'idée de présence humaine reliée à la terre sous-tend une valeur de passivation du fait de la visée qualitative que le sujet de la perception, ici, envisage rehausser, en l'occurrence la "dignité humaine" (v3). D'autre part, le champ de pertinence orienté vers l'inexistant laisse entendre, chez le sujet de la perception, une incapacité des "hommes" à réaliser la visée qualitative susmentionnée ; d'où l'instauration d'une valeur d'activation à travers laquelle se distingue une "fracture" de la terre.

La seconde manifestation antithétique se construit à partir de deux énoncés. Celle, relative à "dessinent la fracture du temps" (v1 ; v 2), donne à voir une représentation graphique de la rupture ou d'une cassure violente touchant, à la fois, les dimensions spatiales et temporelles. Et l'autre, en rapport avec "porteur de dignité humaine" (v3). Implique un acte susceptible d'instaurer ou de restaurer "la dignité humaine", peut-être outragée.

Par conséquent, le classème "crainte" s'identifie, dans le cas d'espèce, à un actant de contrôle qui entrave la transformation de l'imperfection d'une visée en une visée qualitative. En outre, l'inaptitude des "hommes" à surmonter ce champ de pertinence traduit par la décomposition ou la dislocation de la terre relève, donc, de leur "crainte" du changement social ; d'où l'instauration d'une "fracture" de la terre qui perdure et dans laquelle ils – les hommes – semblent s'abandonner.

Les matières de la dureté qui ont contribué à la réflexion sur le rythme ont, tour à tour, fait usage de classèmes traduits par "les blessures", "la mort" et "la crainte" ; chacun d'entre eux, au moyen des catégories mineures perçus dans les trames, a confirmé l'idée maîtresse véhiculée, ici, notamment la volonté incisive de la terre manifestée sous plusieurs formes.



### III. Rythme et images de la pétrification ou de la rêverie pétrifiante

La signifiante du discours poétique de Tanella Boni, dans la continuité des précédentes analyses, explore toujours la productivité rythmique au moyen des isotopies classématiques. La présente réflexion s'appuie, de nouveau, sur une dynamique des matières de la dureté et de leur volonté incisive, notamment celles que Bachelard classe parmi les rêveries putrides. Leurs décryptages, à partir des classèmes générateurs de rythmes, dépendent, ce faisant, de trois facteurs qui émanent de la matière primitive terrestre, en l'occurrence les images du froid, la statue ou l'être immobilisé et la minéralisation du froid.

#### 1. Rythme et isotopie sémantique liée aux " images du froid "

Les rêveries pétrifiantes matérialisées par les images du froid se manifestent, généralement, par des « métaphores [...] violentes et crues. [...] Elles vivent d'instincts dans un univers paralysé. Elles font mourir les pierres.<sup>265</sup> » Ces images rêvées s'élaborent sous une forme dialectale et donnent l'impression d'un manque de vie où s'y ajoutent des facteurs répugnants. Cette dialectique permet de produire un discours poétique où abondent des « marques cadavériques<sup>266</sup> » et, surtout, des « amas d'instruments de chirurgie énormes, des scies colosses, de bistouris démesurés, de sondes hyperboliques, d'aiguilles monumentales, de clefs de trépan titanesques...<sup>267</sup> » L'énoncé poétique ci-dessous illustre au mieux les aspects sus-indiqués :

mes nuits sont froides et peuplées  
de toutes les horreurs du monde

car la montagne de la vie ne compte plus  
ses sources ensevelies  
parmi les décombres de la mort (2004, p. 105)

Les images pétrifiantes à travers lesquelles le classème "froid" concourt à la productivité rythmique se démarquent, dans le parcours discursif, par l'évocation de trois

---

<sup>265</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 218.

<sup>266</sup> *Ibidem.*

<sup>267</sup> *Ibidem.*

principales catégories mineures, notamment les syntagmes nominaux "les horreurs du monde" (v2), "ses sources ensevelies" (v4) et "les décombres de la mort" (v5). Ces catégories, en effet, relèvent d'un champ de pertinence que le sujet de la perception traduit par "un chaos social", voire "une déchéance humaine". En outre, ces trois entités textuelles énumérées *supra* qui charrient les émanations du classème "froid" investissent des équivalences sémantiques d'où ressortent les différentes caractéristiques de la stupeur. Autrement dit, ces trois syntagmes nominaux se rapportent à des structures énonciatives dont les visées quantitatives impliquent des métaphores en relation avec un univers où figure l'inertie. Ainsi, avec le premier syntagme nominal, "les horreurs du monde" (v2), se distingue une présupposition somatique – la vue – à travers laquelle intervient, chez le sujet de la perception, la vision d'une atmosphère sociale jonchée "d'horreurs". Ces "horreurs", en fait, symbolisent les violences, la force brutale, extrême qui, comme des actants de contrôle dysphoriques, participent à l'instauration d'un climat social totalement décadent. Dans le second syntagme nominal traduit par l'énoncé "ses sources ensevelies", le qualificatif "ensevelies" connote, ici, toute la charge sémantique émanant dudit syntagme. En ce sens, il – le qualificatif – met également en relief un présupposé somatique – l'émotion – mais qui, cette fois, polarise, chez le sujet de la perception, son affect envahi par une grande tristesse. Et ce, du fait de la déliquescence, de la décrépitude accélérée "de la vie" humaine. Laquelle "vie", assimilée, dans le cas d'espèce, à "la montagne", stipule, dans ce contexte-ci, une détérioration, une dégradation de l'existence humaine comme le traduit, d'ailleurs, la négation contenue dans le segment textuel "ne compte plus" (v3). Quant au dernier syntagme nominal, matérialisé par l'évocation de "les décombres de la mort", il se rapporte à la présupposition somatique initiale et provoque la perception d'une sérieuse avalanche des pertes en vie humaine.

Par conséquent, les images du froid qui dynamisent ce parcours discursif mobilisent des catégories mineures dont les orientations sémantiques relèvent de la ruine de l'existence humaine, d'un côté, et de l'éprouvé du sujet de la perception, de l'autre. Le rythme mis, alors, en exergue rend compte d'une configuration sémantique fondée sur des métaphores que recèlent les catégories mineures reliées au classème "froid".

## **2. Rythme et isotopie sémantique liée à "la statue ou à l'être immobilisé"**

Les travaux de Bachelard sur "la statue" ou "l'être immobilisé", à l'instar des images du froid, permettent d'élaborer un discours poétique, de construire un monde

pétrifié, prédominé par une « volonté mauvaise de projection d'hostilité.<sup>268</sup> » L'œuvre poétique est, alors, perçue comme une « vie soudainement suspendue [...]. C'est l'instant même de la Mort, un instant qui ne veut pas s'écouler, qui perpétue son effroi et qui, en immobilisant tout, n'apporte pas de repos.<sup>269</sup> » En ce sens, la question de "l'être immobilisé" implique l'insensibilité d'actants sources face à une forte douleur ; d'où la perception d'une « *furie muette, une colère pétrifiée, bloquée soudain dans son excès.*<sup>270</sup> ». Ce qui, par conséquent, engendre un discours poétique fortement marqué d'images épouvantables, d'horreurs à la limite de la stupéfaction ou d'un vif étonnement.

Ainsi, "l'être immobilisé" ou "la statue" apparaît comme un classème susceptible de charrier plusieurs interprétations et de générer des affects divers. Dans le cas d'espèce, à travers la dynamique de ce classème, se déploie des sous-composantes classématiques dont l'organisation détermine un rythme insistant, plus particulièrement, sur les tensions qui catégorisent les relations sociales :

Le père rappelé à l'ordre  
 blessé au flanc par une arme à feu  
 le père roué de coups  
 de mots ignés le père roué le père bastonné  
 le père déchiré de toutes parts  
 le père entendit entre deux fleuves de colère  
 la voix uniforme en concert avec la voix civile  
 pendant qu'il veillait le fil tenu de la vie du fils

le père thésaurisant les miettes de sa vie paupières  
 closes  
 entre rigoles de la mort et de rivières de la vie  
 le père capta le murmure de l'homme-hyène  
 à l'autre homme le père entendit  
*à achever à l'arme blanche près de la poubelle  
 loin de mes yeux* (2011, p. 81.)

Dans ce poème, le décryptage du rythme en rapport avec la dynamique du classème "statue immobilisée" repose sur la présence d'une entité textuelle spécifique qui se déploie dans ledit poème. À cet effet, le flux d'attention du sujet de la perception est essentiellement focalisé sur le syntagme nominale "le père". De ce fait, il – le sujet de la perception – insiste sur ledit syntagme au moyen d'une cadence d'apparition effrénée et

<sup>268</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 221.

<sup>269</sup> *Idem.*, p. 222.

<sup>270</sup> *Idem.*, p. 213.

constante du syntagme susmentionné ; lequel est alors considéré comme un actant cible exposé à d'incessants sévices corporels, inhumains dirait-on, provenant d'un actant source – le victime, le tortionnaire – que met en relief les groupes de sémèmes "la voix uniforme" (v7) et "l'homme-hyène" (v12). Par conséquent, le domaine de pertinence, ici, est décrit par un espace d'atrocité, d'insouciance, de monstruosité qui ne vise qu'un unique actant de la perception identifiable à partir d'un procédé anaphorique structurellement bâti, où l'actant cible se perçoit comme un actant immobilisé face à la barbarie humaine. Il s'agit, ce faisant, des déductions discursives "le père" brimé, "le père" brutalisé, "le père" souffrant. Dans cette logique, la trame met en relief plusieurs signes, notamment des catégories mineures, qui corroborent cette activité perceptive orientée, à l'évidence, vers la furie, la stupeur et la désolation. Il s'agit, d'une part, de la succession ou de l'expansion des participes passés "rappelé", "blessé", "roué", "ignés", "déchiré", "bastonné" dont le noyau sémique commun évoque l'agressivité. D'autre part, le syntagme nominal "une arme à feu", au vers 2, agit comme un actant de contrôle ou une matière de la dureté animée d'une volonté incisive, au moyen duquel s'exerce l'agression contre "le père". En plus, le syntagme prépositionnel, "de coups", et la locution adverbiale, "de toutes parts", attestent l'ampleur des dégâts physiques causés sur l'actant cible – le père –.

Par ailleurs, avec le déploiement des lexèmes "père" (x8), "blessé" (v2), "colère" (v6), "concert" (v7), "veillait" (v8), "miettes" (v9), "paupières" (v9), "rivières" (v11), "hyène" (v12), "près" (v14), "mes" (v15), l'on dénote une importante itération de sons ; notamment des assonances en [ε] dont le fonctionnement affichent des inflexions expressives étroitement rattachées aux conséquences du champ de pertinence susmentionné. Autrement dit, la dynamique perceptive dans laquelle se situent lesdites assonances indique, sémantiquement, l'une des catégories mineures liée au classème, objet de la réflexion. En effet, ces sons qui, en réalité, recèlent des voyelles non arrondies, favorisent un rythme dont la signifiante stipule une manifestation caustique et prolongée de la douleur corporelle. La visée qui ressort, donc, de cette fréquence d'apparition régulière de voyelles en [ε] s'observe comme une déshumanisation de la figure paternelle ; laquelle figure ploie sous le joug d'une violence acerbe, immonde dont elle ne peut s'en départir. En ce sens, le pullulement du son [ε], sur la chaîne discursive, suppose des pleurs, des gémissements et des lamentations dues à ces souffrances indéfiniment renouvelées qui affectent gravement l'actant cible.

Au surplus, dans la structure des assertions "le père rappelé", "[le père] blessé", "le père roué" (x2), "le père bastonné", "le père déchiré", sont pressenties de longs et pénibles tourments perpétrés par l'actant source. Par conséquent, l'image du "père", ici, subit une désacralisation puisqu'elle est, du point de vue intéroceptif, en disharmonie avec le commandement divin qui, dans les Écritures saintes, exige impérativement le respect d'un "père". Ainsi, l'actant cible ne bénéficie ni de traitements de faveur ni de respects ; bref, son être, immobilisé tel une statue, est torturé. De la sorte, le point de vue que l'on adopte, dans le cas d'espèce, présente cette visée dépréciative comme un sacrilège et les « métaphores [...] violentes et crues <sup>271</sup> » qui en émergent se réalisent à partir des rapports antagoniques opposant la figure du barbare représentée par l'actant source contre celle du brimé symbolisé par l'actant cible.

### 3. Rythme et isotopie sémantique liées aux rêveries pétrifiantes et à la minéralisation du froid

La présente réflexion sur le froid envisagée, ici, dans la perspective d'une rêverie pétrifiante, tient compte « des images de la pétrification qu'il serait très naturel de rapprocher des images du gel, des images du froid.<sup>272</sup> » À cela, s'ajoute le fait que « l'imagination du froid est très pauvre. On s'en tire avec des raideurs et des blancheurs – neige et glace –, on essaie par le métal de donner un abord froid.<sup>273</sup> » Le froid, dans ce contexte, ne véhicule que des éléments qui immobilisent la vie de tout être. Cette vie immobilisée s'effectue suivant une détérioration, une altération des éléments naturels relatifs aux métaphores terrestres. L'image du froid symbolise, donc, une existence des matières de la dureté dépourvue, dénuée de valeurs.

Le poème ci-dessous permet, ainsi, de mettre en lumière la signifiante du classème "minéralisation du froid" et le rythme qu'il engendre :

Là-bas commence l'hiver  
tu n'as pas vu la fin de l'automne  
les arbres n'ont plus de feuilles  
seul le vent siffle et tourbillonne (2010, p. 26.)

---

<sup>271</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 217.

<sup>272</sup> *Idem.*, p. 241.

<sup>273</sup> *Ibidem.*

Le classème susmentionné dont la dynamique de ses composantes procède à une productivité rythmique tient compte, dans ce parcours discursif, de la présence du syntagme nominal "l'hiver" (v1). Lequel syntagme suscite, alors, l'émergence de deux dimensions perceptives ; l'une focalisée sur une extéroception et, l'autre, une intéroception. Le monde extéroceptif dénote, en effet, un champ de pertinence investit par un phénomène climatique, notamment une période hivernale où se répand une intense fraîcheur, souvent létale ; d'où l'imperfection de la visée. Ce caractère létal, ce faisant, relève de la convocation de trois prédicats qui donnent à découvrir le processus d'évolution ou les manifestations de la période hivernale. L'organisation discursive, en ce sens, rapproche les verbes "commence" (v1), "siffle" (v4) et "tourbillonne" (v4) et dégage, de ce fait, un développement progressif de ladite période. Ainsi, considérée comme la saison la plus "froide", "l'hiver" présente les caractéristiques de la létalité au moyen du sifflement et du tourbillonnement perçus, par conséquent, comme des actants de contrôle. L'un – le sifflement – émane de l'émission des sons aigus et désagréables qui proviennent de la dynamique hivernale. L'autre – le tourbillonnement – découle de la masse d'air intense et irrésistible à travers laquelle s'observe toute la férocité de "l'hiver". Par ailleurs, l'actant cible, dans la trame, transparaît à partir du groupe nominal "les arbres", au vers 4 et charrie la perception d'une volonté incisive de la période à travers la combinaison de deux segments textuels, en l'occurrence la négation contenue dans "n'ont plus" (v3) et le syntagme prépositionnel "de feuilles" (v3). Ensemble, lesdits segments orientent le point de vue vers une valeur d'activation et mettent en exergue les stigmates de "l'hiver" sur des matières terrestres – les arbres –. Il se réalise, de ce fait, des formes de dégradation, de détérioration qui s'inscrivent dans une perte totale des "feuilles" de ces "arbres".

Bien au-delà de cette perception extéroceptive, se dégage une intéroception où la productivité rythmique due à la dynamique du classème "minéralisation du froid" procède par des présupposés ou des suppositions métaphoriques. En effet, la perversité qui ressort du phénomène climatique matérialisé par "l'hiver" provoque l'émergence d'un champ de pertinence porté sur "l'hibernation". Lequel champ connote un état d'inaction, d'inactivité, de passivité. Ce faisant, la métaphore indiquée *supra* assimiler la matière terrestre – "les arbres" (v3) – à un actant cible, certes, comme évoqué plus haut, mais, surtout, à la même matière terrestre perçue, cette fois-ci, comme des êtres humains confrontés à la dureté du froid. Il s'extériorise, donc, l'imperfection d'une visée ou une visée quantitative caractérisée par la volonté de décimation des actants cibles que révèle, dans le cas

d'espèce, le phénomène climatique "hiver". Dans la trame, cette assertion est tributaire du marquage de l'adjectif d'unicité "seul". Lequel permet de démontrer l'ampleur et la dominance du classème "froid" à travers un espace social où il y règne en maître absolu.

Trois principaux éléments de la matière terrestre combinés à une seule catégorie d'isotopie – les isotopies classématiques – ont permis l'engendrement rythmique. Il s'agit des isotopies sémantiques des métaphores de la dureté liées aux matières de l'adversité, des isotopies sémantiques des matières de la dureté rattachées aux volontés incisives et des isotopies sémantiques en rapport avec les images de la pétrification ou de la rêverie pétrifiante. Ce qu'il y a lieu de retenir, c'est que la signifiante du rythme opérée au moyen de l'articulation de ces deux champs analytiques – les isotopies sémantiques et l'imagination matérielle de la terre – repose essentiellement sur une interaction d'actants positionnels et une dynamique interprétative de catégories majeure et mineure toujours prédominés par des valeurs d'activation. Autrement dit, le décryptage du rythme, dans ce second chapitre, s'est focalisé sur un point de vue prenant uniquement en compte qu'une axiologisation orientée vers la dysphorie. Ce faisant, le processus de sémantisation du rythme que l'on vise, dans le discours poétique de Tanella Boni, peut aussi se réaliser au travers de bien d'autres formes d'isotopies et d'éléments primitifs.

## **Chapitre III : Rythmes, isotopies de l'expression et du contenu liées à "l'air" et au "feu"**

Ce troisième chapitre s'intéresse à la signifiante d'un rythme qui repose principalement sur l'agencement des isotopies de l'expression et du contenu en rapport avec l'imagination matérielle. En effet, dans cette dernière étape du travail, la sémantisation du rythme relève entièrement d'un rapport établi entre la dynamique des isotopies sus-indiquées et des éléments primitifs que sont "l'air" et "le feu" ; d'où la rythmanalyse qui traverse les champs interprétatifs. Il est, donc, question de considérer les différents signes phoniques – redondance, répétition, itération – dont les cohérences apportent des valeurs thymiques et une signification plurielle. Pour ce faire, l'on envisage subdiviser la réflexion en trois parties. La première s'intéresse à la redondance de facteurs assonantiques liés à des aspects de l'imagination matérielle de l'air et s'intitule : "Rythme et isotopies phoniques assonantiques : de la volonté du vol comme un inéluctable déterminisme". La deuxième partie, toujours en relation avec la matière primitive "air" se focalise sur le caractère itératif des allitérations et s'intitule : "Rythme et isotopies phoniques allitératives génératrices de la signifiante de l'implicite du ciel bleu " ; la troisième partie, quant à elle, interroge le dynamisme des isotopies phoniques syllabiques productrices de rythmes, pour en analyser les valeurs thymiques liées à l'imagination matérielle du feu. L'on l'intitule "Rythme et isotopies phoniques syllabiques de l'imagination matérielle du feu".

### **I. Rythme et isotopies phoniques assonantiques liées à la volonté du vol comme un inéluctable déterminisme**

L'imagination aérienne, à l'instar des imaginations aquatique et terrestre, obéit à des jeux dialectiques fondés sur plusieurs images qui renvoient à l'ascension, à l'élévation ou la hauteur. L'imagination matérielle qui renvoie à l'air s'inscrit dans une « psychologie



concrète du rêve de vol.<sup>274</sup> » Ce "vol" conduit à une division manichéenne de l'existence, à une réflexion profonde sur la condition humaine où « l'on éprouve l'impression que l'imagination est une des formes de l'audace humaine.<sup>275</sup> »

L'"audace humaine" constitue, alors, l'une des matrices du discours poétique de Tanella Boni. Son décryptage, dans les trois principaux points qui suivent, s'organise autour de la poétique des ailes, du processus allant de la chute aérienne à la désolation et de la philosophie de l'air renvoyant à une propédeutique de la psychologie ascensionnelle.

### 1. Rythme et isotopies phoniques assonantiques liées à la poétique des ailes

Le rythme est, ici, mis en lumière au moyen d'une "poétique des ailes" ; laquelle fonctionne, chez Tanella Boni, comme un hypogramme matriciel dévoilant une diversité de réalités sociales. Cette poétique des ailes, dans le cas d'espèce, tire ses fondements dans un mythe assez bien connu et antérieurement analysé – le mythe d'Icare – qui, en fait, est le symbole d'une double caractéristique, opposée ou contradictoire, de la nature humaine. En d'autres termes, le mythe d'Icare renferme deux principales idées manichéennes génératrices de rythmes thymiques :

mon enfance est peuplée de jouets  
où j'ai appris la leçon de l'envol  
voitures en miniatures paquebots avions et fusées  
près de mes pas délurés  
dans l'intervalle entre asphalte et le chemin de terre  
maintenant je rêve du Temps réel  
qui relie l'air et tous les dieux du ciel  
je suis ovni invisible  
en partance vers des horizons de rêve (2002, p. 137.)

La perception du mythe d'Icare, dans le discours poétique de Tanella Boni, réfère inéluctablement à un champ de pertinence articulé autour de "l'immigration clandestine". Ainsi, ce champ implique deux réalités sociales qui, en rapport avec deux mondes de la perception ou deux points de vue, s'opposent. La première tient compte d'une extéroception implicite et investit une visée quantitative qui repose sur une sorte de plainte émanant du sujet de la perception. La seconde réalité, elle, rend compte d'une

---

<sup>274</sup> Gaston BACHELARD, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943, p. 22.

<sup>275</sup> *Idem.*, p. 12.

intéroception et se réalise au moyen d'une visée qualitative focalisée sur une forme de voyage, de déplacement imaginaire vers des espaces de rêve. À cet effet, les types d'assonances que revêt la dynamique des isotopies phoniques et dont les manifestations discursives induisent la productivité rythmique se déploient suivant des orientations thymiques contrastées, notamment une dysphorie et une euphorie qui se dégagent des points de vue susmentionnés.

De prime abord, le flux d'attention de l'analyste porte sur l'itération de trois catégories d'assonances au sein desquelles prédomine une forte tonicité. Ce sont, en effet, les voyelles antérieures non arrondies [i], [e] et [li] que l'on retrouve, respectivement, dans les regroupements de substantifs ["appris" (v2), "miniatures" (v3), "avions" (v3), "relie" (v7), "qui" (v7), "ciel" (v7), "dieux" (v7), "ovni" (v8), "invisible" (v8), "horizons" (v9)], ["peuplée" (v1), "jouets" (v1), "fusées" (v3), "délurés" (v4) "et" (v5), "réel" (v6)] et ["suis" (v8)]. Ainsi donc, ces affluences assonantiques qui décrivent une harmonie auditive aigue, sur la chaîne discursive, donnent lieu à l'émergence d'une double signification. L'une, relative à un monde extérieur, extériorise implicitement la tragique existence du sujet de la perception. Lequel sujet est comparable à un jeune africain confronté à toutes sortes de maux – chômage, instabilité socio-politique, corruption... –. Dans la trame, cet actant est, alors, identifiable à travers le déictique personnel "je" (x3) et ses variantes synonymiques "mon" (v1) et "mes" (v4). Sa pensée – le sujet de la perception –, ainsi, tournée vers une rêverie, en l'occurrence un "rêve" de combler le vide dû à l'absence de biens matériels tels que les "voitures", les "paquebots", les "avions", suppose, donc, une vague affliction qui l'envahit. Par conséquent, la densité des assonances en [i], [e] et [li], déployée dans le parcours discursif, traduit l'émanation de ladite affliction mêlée à des émotions caustiques, acerbes ; d'où l'instauration d'un climat social qui contraint le sujet de la perception à la quête d'espaces moins dysphoriques.

À l'opposé, la signification que charrient ces suites vocaliques ou ces successions assonantiques – [i], [e] et [li] –, au niveau de l'intéroceptivité, reflète la vitalité, la vigueur, l'énergie pressentie dans la tonicité que renferment ces valeurs assonantiques. Plus objectivement, à l'instar de la vivacité d'esprit incarnée par la figure mythique d'Icare, elles – assonances en [i], [e] et [li] – symbolisent, à la fois, l'aspiration et l'audace du sujet de la perception à s'élever, à immigrer vers d'autres cieux, vers d'autres contrées. Ainsi, dans la trame, les manifestations de la poésie des ailes que sous-tendent les syntagmes

nominaux "la leçon de l'envol" (v2), "l'air" (v7), "les dieux du ciel" (v7), "ovni invisible" (v8) invitent à percevoir ce désir d'ascension qui obstine tant cet actant source. Mis, alors, en relation avec les ascendances ou les montées sonores, objets de la présente réflexion, ils – les syntagmes nominaux – se rapportent, d'un côté, à la volonté de concrétisation des "rêves" susmentionnés et, de l'autre, aux impressions curvilignes caractérisées par des mélodies montantes ; comme l'attestent les effets de sons toniques qui découlent des phonèmes en [i], [e] et [ɥi]. Autrement dit, la présence assonantique repérée, ici, traduit une exaltation des sentiments d'élévation éprouvée par le sujet de la perception.

Ainsi donc, le décryptage du rythme effectué au moyen d'une dynamique des assonances s'étend à deux niveaux perceptifs que sont l'extéroceptif et l'intéroceptif. Par conséquent, la poétique des ailes que l'on inscrit dans une perspective matricielle investit, grâce aux orientations vocaliques, un processus de sémantisation que l'analyste peut qualifier de tonicité dysphorique et de tonicité euphorique.

## **2. Rythme et isotopies phoniques assonantiques liées à la chute et à la désolation**

La transgression des consignes, la chute dans l'espace, la désolation qui en découle, la démesure des ambitions sont, en principe, les grands traits que traduisent l'essentiel de la présente analyse. Autrement dit, il s'agit de procéder à une étude qui fait état d'une « psychologie complexe de l'être déchu.<sup>276</sup> » Ainsi, dans la séquence poétique ci-dessous, l'élucidation de la matrice articulée autour "de la chute et de la désolation", toujours inspirée du mythe d'Icare, se focalise sur une itération de voyelles atones :

à la mémoire des enfants d'Icare  
disparus en plein vol  
les nouveaux adultes  
métamorphosés en papillons  
inventent des jeux d'enfants inattendus  
afin que la Terre d'Afrique  
rassemble les chemins de la traverse  
qui nous habitent  
car il suffit d'un coup d'aile de papillon  
pour déclarer la guerre au chaos (2002, p. 155.)

---

<sup>276</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 119.

Dans ce poème, la signifiante du rythme procède d'une dynamique assonantique qui repose sur des facteurs atoniques en investissant un point de vue essentiellement porté sur une valeur d'activation, en l'occurrence "la chute et la désolation" des actants cibles. À cet effet, les marqueurs vocaliques dont les manifestations participent à l'émergence du point de vue susmentionné découlent de la combinaison d'une série de nasales représentée par les traits phoniques [ã], [õ], [ẽ] et [œ̃]. Le premier – [ã] – ressort de la présence des substantifs "**enfants**" (x2), de la préposition "**en**" (v2), de l'adjectif "**inattendus**" (v5) et des verbes "**inventent**" (v5) et "**rassemble**" (v7) ; le second – [õ] –, émane du double marquage des lexèmes "**papillons**" (v4 ; v9) ; le troisième – [ẽ] –, de la locution adverbiale "**en plein**" (v2), du verbe "**inventent**" (v5), de la locution conjonctive "**afin** que" (v6) et du lexème "**chemins**" (v7) ; le dernier – [œ̃] – se perçoit au niveau de l'article indéfini "**un**" (v9).

Ainsi, ces inflexions expressives – les voyelles nasales – qui affichent, donc, des timbres vocaux caractérisés par des délabialisations ou des abaissements de la labialisation, ou encore, des rendements phoniques moins élevés traduisent, à travers leurs postures, l'imperfection d'une visée. Laquelle visée, relative au désir et à l'accomplissement du projet d'immigration des actants cibles – "les enfants d'Icare" (v1) –, fait figurer, dans la trame, un effondrement, une décadence existentielle en y instaurant un climat pathétique, pitoyable. Autrement dit, l'itération des résonances vocaliques que manifestent ces phonèmes nasalisés souligne euphoniement un "chaos" qui touche, dans le cas d'espèce, les jeunes africains en proie à l'immigration clandestine. Les effets atones clamés, par conséquent, par lesdites résonances proviennent des plaintes, des lamentations, des gémissements, en un mot, du calvaire vécu par ces actants. Ce faisant, l'ensemble des signifiants linguistiques qui engendrent l'émanation dudit "chaos" relèvent d'indices dysphoriques mis en relief par la locution prépositionnelle "à la mémoire" (v1) et le groupe de sémèmes "disparus en plein vol" (v2). L'un indique un hommage à ces "enfants" défunts, notamment les actants cibles et, l'autre, la mort de ces actants au cours de leur périple. L'actant de contrôle à travers lequel se produit cette décadence humaine procède, ainsi, du syntagme nominal "les chemins de la traverse" (v7) que l'on combine, structurellement, au prédicat "inventent" (v5). "Inventent" et "les chemins de la traverse" apparaissent, ici, comme des présuppositions sémantiques à travers lesquelles l'on peut

percevoir les différents moyens mis en œuvres par les immigrants pour satisfaire leurs ambitions. De ce fait, la traversée par l'océan envisagée dans des embarcations de fortunes, la longue marche clandestine dans le désert, l'obstination à franchir illégalement les frontières ou les côtes représentent les dangers qui s'imposent à ces jeunes en quête d'un bien-être social.

Par ailleurs, la valeur d'activation que l'on identifie à une axiologisation dysphorique recèle d'une immigration imperfective que l'affluence des assonances atones indiquées *supra* dynamise par le biais de ses abaissements sonores. Lesquels abaissements induisent, alors, un parcours discursif dominé par la tragique perte et la profonde désillusion de jeunes africains.

### 3. Rythme et isotopies phoniques assonantiques liées à la psychologie ascensionnelle

Dans ses travaux sur l'imagination matérielle rattachée à l'élément primitif "air", Gaston Bachelard s'intéresse aussi au concept de « rêverie dirigée<sup>277</sup> » qu'il considère comme une sorte d'objectivité. En ce sens, il soutient que cette catégorie de rêverie assimilée à « une véritable propédeutique à la *Psychologie ascensionnelle* [...] vise à donner une issue à des psychismes bloqués, à donner un destin heureux à des sentiments confus et inefficaces.<sup>278</sup> » Autrement dit, l'imagination aérienne relative à l'ascension de l'esprit et de l'être, en rapport avec ses idéaux, s'apparente à une cure psychanalytique dont le dessein est de préparer à une sublimation, c'est-à-dire à « une tâche positive de l'imagination.<sup>279</sup> »

Ainsi, dans le texte poétique ci-dessous, cette propédeutique ressortant de l'imagination matérielle de l'air est mise en relief à travers une récurrence d'assonances dont les implications sémantiques aident à produire une rythmique auditive, toujours, liées à des présuppositions issues du mythe d'Icare :

les enfants d'Icare nous laissent  
des mots impromptus

---

<sup>277</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 143.

<sup>278</sup> *Idem.*, p. 143.

<sup>279</sup> *Idem.*, p. 147.

de Dakar à Djibouti  
d'Abidjan à Johannesburg (2002, p. 151.)

Dans ce court extrait de texte poétique produit dans une simplicité apparente, le champ de pertinence rattaché au mythe d'Icare, porte sur l'immigration clandestine de jeunes africains vers l'Europe. Ici, le fonctionnement rythmique qui investit ledit champ intègre deux récurrences assonantiques contrastées, notamment des séries de nasales opposées à des séries de voyelles non arrondies. La première catégorie, les phonèmes nasalisés en [ẽ], [õ], [ã], induit une atonie et découle du qualificatif "**impromptu**" (v2) et des substantifs "**enfants**" (v1), "**Abidjan**" (v4) et "**Johannesburg**" (v4). La seconde, en l'occurrence les éléments vocaliques en [i], [ε], [a], se démarque par sa tonicité et ressort des lexèmes "**Icare**" (v1), "**Djibouti**" (v3), "**Abidjan**" (v4), "**Dakar**" (v3), "**à**" (v3) et "**laissent**" (v1). Au fond, il se dégage de ces oppositions phoniques, subdivisées en deux classes, des connotations discursives distinctes qui relèvent d'une tentative de déblocage des situations sociales ambiguës auxquelles sont confrontés les actants cibles, notamment "les enfants d'Icare".

Ce faisant, avec les caractéristiques antérieurement évoquées que présente l'itération des séries nasales en [ẽ], [õ], [ã], s'exteriorise, certes, une valeur d'activation du fait des souffrances ressenties par les actants cibles, mais, surtout, leurs différentes tentatives quotidiennes à essayer de s'élever au-dessus des conditions existentielles moroses qui les oppressent. Ainsi, l'on convient avec Bachelard que cette euphonie dysphorique dont la récurrence incarne, à la fois, les efforts permanents et les difficultés rencontrées par lesdits actants est, dans le cas d'espèce, l'expression « d'une *âme lourde*<sup>280</sup> » ; synonyme d'une existence en désarroi. En d'autres termes, les séries de voyelles nasalisées traduisent des images décadentes produites par les échecs de l'immigration clandestine, alors que la sémantique qui émane de la perception des voyelles animées par la tonicité valorise le contraire.

En outre, cette tonicité qui rend, ainsi, compte de la clarté, de la vitalité des séries de voyelles non arrondies, notamment les voyelles en [i], [ε], [a] sous-tend des « *images améliorées* [qui] correspondent bien à une activité spirituelle positive.<sup>281</sup> » Autrement dit, ces éléments vocaliques insistent, ici, sur la volonté d'ascension des "enfants d'Icare",

---

<sup>280</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 146.

<sup>281</sup> *Idem.*, p. 161.

voire leur détermination à « apprendre le bonheur ; [à] prendre conscience de toutes les valeurs d'allégement du bonheur.<sup>282</sup> » À cet effet, comme l'atteste le qualificatif "impromptus", se perçoit, dans la trame, des initiatives improvisées entreprises par ces actants, en l'occurrence la traversée de la mer dans des navires de fortunes, de longues marches à travers le désert qui les expose à toutes formes d'adversité et aboutit, bien souvent à des fins heureuses.

En somme, l'on remarque dans le parcours discursif deux combinaisons euphoniques asymétriques. L'une qui émane des voyelles nasalisées et met en relief les souffrances que subissent les actants cibles malgré les différentes formes d'ascension qu'ils entreprennent. L'autre, relative à un déploiement de voyelles non arrondies, valorise leur grande satisfaction lorsque le projet d'immigration clandestine connaît un aboutissement euphorique et les conduit à un destin heureux.

## **II. Rythme et isotopies phoniques allitératives liées à la poétique du ciel bleu**

La poétique du ciel bleu ne recèle pas toujours des connotations euphoriques. Selon Bachelard, en effet, « la poésie du ciel bleu subit, [...] un immense déchet. [...] La couleur bleue est la couleur bête.<sup>283</sup> » La rêverie du ciel bleu pose, en quelque sorte, une réalité concrète sans valeur apparente, voire « une phénoménalité sans phénomènes.<sup>284</sup> » Sur cette base, l'on propose, dans la présente analyse, d'examiner les catégories nucléaires de "l'effacement", "de la vanité des apparitions" et "des nuages" au moyen des isotopies phoniques allitératives perçues comme une récurrence de consonnes.

### **1. Rythme et isotopies phoniques allitératives liées à l'effacement ou à l'écartement**

L'imagination matérielle de l'air relative à la poétique du ciel bleu se développe à partir de multiples métaphores. Plus spécifiquement, la métaphore *de l'effacement*<sup>285</sup> intéresse la présente étape. Cet effacement trouve, ici, toute sa plénitude dans une

---

<sup>282</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 146.

<sup>283</sup> *Idem.*, p. 210.

<sup>284</sup> *Idem.*, p. 219.

<sup>285</sup> *Ibidem.*

métamorphose visuelle orientée sur des changements de couleurs, notamment d'un ciel bleu à un ciel doré :

comment rêver un jour nouveau près des maux  
qui se taisent de siècle en siècle  
mais nous sommes l'aurore du monde  
un soleil neuf va voir le jour (2002, p. 152.)

Dans ce poème, l'élément textuel à travers lequel se perçoit la poétique du ciel bleu, en l'occurrence son effacement ou son écartement, relève du syntagme nominal "l'aurore" (v3) dont l'évocation investit des mutations chromatiques. À cet effet, en lieu et place de la couleur bleue qui caractérise généralement le ciel, l'on a plutôt affaire à une lueur brillante et rosée, quelque fois orangée claire ou jaune dorée. D'où, cette alternance chromatique qui suppose, dans le cas d'espèce, un champ de pertinence focalisé sur "des instabilités sociales". Ainsi, la productivité rythmique sur laquelle repose le décryptage des dites instabilités tient compte d'une dynamique de consonnes qu'il convient d'élucider.

Ce faisant, deux catégories d'allitérations permettent, ici, de mettre en relief le rythme. Ce sont les occlusives et les constrictives. Lesquelles, respectivement, se perçoivent comme des consonnes qui manifestent une fermeture de la bouche, d'un côté, et une impression de resserrement, de l'autre. En outre, les premières, les occlusives dentales momentanées [t] et les occlusives nasales dentales momentanées [n], ressortent des lexèmes "comment" (v1), "taisent" (v2), "nouveau" (v1), "monde" (v3), "un" (v4) et "nous" (v3). Les secondes, les constrictives médianes dentales momentanées [s] et les constrictives latérales alvéolaires [l], découlent des lexèmes "des" (v1), "siècle" (x2), "mais" (v3), "nous" (v3), "sommes" (v3), "soleil" (v4), et "l'"(v3). En s'appuyant, donc, sur les effets articulatoires que véhiculent ces deux ensembles de consonnes – l'occlusive et la constrictive –, il apparaît que le champ de pertinence, en rapport avec les caractéristiques qui émergent des itérations allitératives, présuppose, à l'évidence, "une fermeture", "un resserrement". Autrement dit, cette trame repose sur une valeur d'activation, comme l'atteste l'évocation du syntagme prépositionnel "des maux" (v1) et la locution adverbiale "de siècle en siècle" (v2) à travers lesquels s'observe l'instauration d'une situation sociale dégradante. Par ailleurs, le concept d'effacement ou d'écartement qui émane de la poétique du ciel bleu et sous-tend, dans le cas d'espèce, des alternances chromatiques, vise une valeur de passivation et une visée traduite par "une amélioration des conditions de vie" de l'actant source – le déictique personnel "nous" (v3) –. En d'autres



termes, avec la présence de la conjonction de coordination "mais" (v3) à valeur adversative combinée à l'énoncé métaphorique "nous sommes l'aurore du monde" (v3), se reflète une sorte d'opposition contre les situations inextricables vécues par les actants sources. De ce fait, la signifiante perçue de cette dynamique rythmique s'attèle à valoriser « une imagination qui trouve sa jouissance, sa vie, en effaçant les images [morbides].<sup>286</sup> » Par conséquent, l'intention rêvée des actants sources est d'embrasser un univers "neuf" au détriment d'un autre décoloré.

## 2. Rythme et isotopies phoniques allitératives liées à la vanité des apparitions

Le rythme tributaire des itérations allitératives repose, ici, sur la "vanité des apparitions" ; laquelle n'étant que la perception d'un « ciel qui n'est rien autre chose que le monde de la transparence.<sup>287</sup> » Le principe de transparence apparaît, ici, comme une apparence qui donne à voir « une volonté de lucidité.<sup>288</sup> » Alors, dans la séquence suivante, ladite vanité sera abordée sous l'angle d'une illusion séduisante provoquée par une contemplation incessante du "ciel bleu" :

maintenant je rêve du Temps réel  
qui relie l'air et tous les dieux du ciel  
je suis ovni invisible  
en partance vers des horizons de rêve (2002, p. 137.)

Dans ce discours poétique, le flux d'attention du sujet de la perception repose sur une évocation d'esprit à travers laquelle se perçoivent des images fugaces. Ainsi, cette fugacité que l'on assimile à une illusion met en relief un monde imaginaire où la visée pressentie recèle d'un voyage fictif effectué par le sujet susmentionné. L'accès à ce monde imaginaire est effectué, alors, à partir d'un actant de contrôle qui émerge du prédicat "rêve" (x2) et induit un engendrement rythmique fondé sur des présences d'allitérations aux caractéristiques spécifiques. Ces allitérations, en effet, dérivent des occlusives dentales momentanées [t] perçues dans les lexèmes "maintenant" (v1), "Temps" (v1), "tous" (v2) et "partance" (v4) ; de l'occlusive bilabiale momentanée [p] perceptible dans le lexème "partance" (v4) ; et des constrictives fricatives momentanées [s] émanant des lexèmes "ciel" (v2), "suis" (3), "partance" (v4). Dans le cas d'espèce, le sème /momentané/ que l'on

---

<sup>286</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 219.

<sup>287</sup> *Idem.*, p. 220.

<sup>288</sup> *Ibidem.*

repère à chaque niveau des groupes consonantiques en présence renvoie à un état provisoire, notamment à la réalisation d'un voyage qui, en réalité, ne relève que de l'apparence. À cet effet, l'actant de contrôle "rêve" qui justifie, ici, "la vanité des apparitions" investit des signifiants linguistiques tels "ovni invisible" (v3) et "horizons de rêve" (v4) justifiant, ainsi, une « matière [qui] se dissout, se perd.<sup>289</sup> » Autrement dit, la visée qui ressort de cette trame s'articule autour d'un dessein inexistant et revêt deux points de vue opposés. L'un portant sur un univers réel présupposé à partir du syntagme prépositionnel "des Temps réel" (v1) où se distingue un sujet de la perception désirant s'évader. Et, l'autre portant sur un univers irréel où les pensées, les "rêves" dudit sujet le conduisent à une rêverie focalisée sur un esprit évasif.

### 3. Rythme et isotopies phoniques allitératives liées à la poétique des nuages

Les nuages, avance Gaston Bachelard, « comptent parmi les objets poétiques les plus oniriques. Ils déterminent des rêveries faciles et éphémères.<sup>290</sup> » Ainsi, tout comme la vanité contenue dans la contemplation d'un ciel bleu, l'observation des nuages dans le ciel donne à voir des figures, des formes, des images toujours en mouvement, voire fugace. L'imagination dynamique du nuage fournit, en effet, des phénomènes changeant, toujours en perpétuelle modification. En clair, le dynamisme nuageux, dans les rêveries de l'air apparaît comme une « *rêverie sans responsabilité.*<sup>291</sup> » C'est, en quelque sorte, un désir d'imaginer qui s'attache à des formes imaginaires, elles-mêmes remplies d'une matière imaginaire. Autrement dit, c'est une rêverie sans limite ouverte à tous types d'interprétations :

Devant ce monde de formes changeantes, où *la volonté de voir* dépassant la passivité de la vision projette les êtres les plus simplifiés, le rêveur est maître et prophète. Il est *le prophète de la minute*. Il dit, d'un ton prophétique, ce qui se passe présentement sous ses yeux. Si dans un coin du ciel, la matière désobéit, ailleurs d'autres nuages ont déjà préparé des ébauches que l'*imagination-volonté* va achever.<sup>292</sup>

---

<sup>289</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 219.

<sup>290</sup> *Idem.*, p. 239.

<sup>291</sup> *Idem.* P. 240.

<sup>292</sup> *Ibidem.*

Les nuages rêvés, dans le cas d'espèce, s'inscrivent dans une totale liberté : liberté d'action, d'imagination, d'animation. Par ailleurs, dans l'extrait de texte ci-dessous, les isotopies de l'expression et du contenu qui produisent le rythme, aident à décrypter cette dynamique imaginaire que charrient les impressions suggérées par les nuages :

ce matin ils sont assis sur le pont du bateau  
[...]  
ils naviguent parmi le ciel de mots en liberté  
et la fumée des images quotidiennes  
ils respirent des vapeurs de bière  
qui les transportent sur la mer des idées  
où ils nourrissent leurs ailes et prennent leur envol (2002, p. 73.)

Dans ce poème où le champ de pertinence repose sur "l'immigration clandestine", la perception de la matière nuageuse émane du syntagme prépositionnel "des vapeurs de bière" (v4) que l'on assimile à un énoncé métonymique, notamment un tout pour la partie. À cet effet, les implications sémantiques de ladite métonymie investissent deux réalités complémentaires en rapport avec les orientations connotatives qui ressortent de la poétique des nuages. La première touche la présence de la résine aromatique du houblon dans la boisson alcoolisée "bière", lui donnant son parfum et sa saveur âpre qui affecte désagréablement les sens par sa rudesse. La seconde concerne les "vapeurs" qui ont, généralement, tendance à se volatiliser. D'un côté, la rudesse de "la bière" suppose les difficultés sociales que mettent euphoniement en exergue les jeux de mots établis entre les syntagmes nominaux "mots en libertés" (v2) et "maux en liberté". De l'autre côté, le caractère volatile "des vapeurs" qui sous-tend l'instabilité d'une situation, comme l'atteste la métaphore contenue dans l'énoncé "la fumée des images quotidiennes" (v3) ; à travers laquelle l'on peut assimiler les "images quotidiennes" aux difficultés susmentionnées et la "fumée", aux faits sociaux éphémères, en particulier leur apparition et leur disparition. Autrement dit, la rêverie des nuages traduite, ici, par "des vapeurs de bière", décrit un amas d'obstacles en société, "une mer" de maux que des actants cibles, matérialisés par le déictique personnel "ils"(x3), tentent de surmonter.

Ce faisant, la dynamique rythmique fondée sur l'itération des allitérations est, dans le cas d'espèce, tributaire d'une variation de sonantes à travers lesquelles l'on pressent les manifestations de la poétique des nuages. Ils apparaissent, alors, dans les segments

textuels : "ils" (x3), "le" (v1), "la" (v6), "les" (v5), "ciel" (v2), "liberté" (v2), "respirent" (v4), "vapeurs" (v4), "bière" (v4), "transportent" (v5), "mer" (v5), "nourrissent" (v6), "leurs" (v6), "prennent" (v6), "leur" (v6), "envol" (v6). Les sonantes qui ressortent, donc, desdits segments relèvent des consonnes [l] et [r], notamment des sonantes latérales et des vibrantes. Dans la première, [l], qui renvoie à une constrictive, se perçoit « un léger resserrement du passage de l'air qui s'écoule latéralement, de part et d'autre de la langue<sup>293</sup> » ; dans la seconde, [r], « il y a battement rapide du bout de la langue.<sup>294</sup> » De part et d'autre, ces catégories de sonantes apparaissent comme des consonnes faiblement émises dont les mécanismes articulatoires peuvent être mis en rapport avec la dynamique des nuages dans le parcours discursif. Ainsi, le resserrement ou la constriction que ces consonnes manifestent présupposent, ici, une rudesse susceptible d'être surmontée. En d'autres termes, il émerge des sonantes en [l] et [r] des formes d'obstacles fugaces que les actants cibles parviennent bien souvent à vaincre comme l'atteste la gradation observée à partir des prédicats "assis" (v1), "naviguent" (v2), "nourrissent" (v6) et "prennent" (v6) ; preuve d'un processus d'ascension.

En somme, ce second point du chapitre a procédé à un décryptage de l'imagination aérienne à travers un certain nombre de considérations théoriques que mettent en valeur les travaux de Gaston Bachelard. Les isotopies phoniques assonantiques et les isotopies phoniques allitératives, entendues comme des manifestations d'itérations de voyelles et d'allitérations ont permis, alors, le déchiffrement d'une sémantique plurielle des matières sus-évoquées. Par ailleurs, les isotopies de l'expression et du contenu liées au feu, cette fois-ci, perçues à des niveaux syllabiques, permettent d'élaborer la signification du discours poétique de Tanella Boni.

### III. Rythme et isotopies phoniques syllabiques dans l'imagination matérielle du feu

Parmi les quatre matières que compose l'imagination matérielle, le "feu" apparaît comme l'élément qui indique clairement une axiologisation à la fois euphorique et dysphorique, ou l'une de ces deux modalités thymiques dans les images poétiques. En

---

<sup>293</sup> Vasile DOSPINESCU, *op.cit.*, p. 59.

<sup>294</sup> *Ibidem.*

d'autres mots, « parmi tous les phénomènes [inscrits dans la description de l'imagination matérielle, le feu] [...], est vraiment le seul objet qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal.<sup>295</sup> » Le "feu" totalise, alors, un ensemble de symboles sociaux explicitement représentés par des éléments contradictoires. De ce fait, il « est intime et il est universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour.<sup>296</sup> » L'on remarque ainsi que le "feu" est caractérisé par une bipolarité susceptible de refléter des réalités sociales. Ainsi, le bon et le mauvais, le positif et le négatif, le plaisir et la douleur sont autant de pôles distincts ou opposés contenues dans les rêveries sur le "feu".

Par ailleurs, l'approche rythmique au moyen des isotopies de l'expression et du contenu s'insère, ici, dans une dynamique à la fois syllabique – unité phonétique prononcée en une seule émission de voix – et thymique. Ce qui, objectivement, permet de penser une analyse du "feu" essentiellement fondée sur une perception de structures linguistiques produisant des rythmes thymiques par des cadences syllabiques. Trois sous-points retiennent, à cet effet, l'attention de l'analyste. Le premier concerne l'amour et le feu sexualisé, le second, la blessure ou la connaissance du feu et, le troisième, la valorisation du feu.

### 1. Rythme et isotopies phoniques syllabiques liées à l'amour et au feu sexualisé

L'amour et le feu sont deux phénomènes indissociables. L'on ne peut évoquer l'amour sans recourir au feu. Gaston Bachelard, dans cette perspective, soutient que « l'amour est la première hypothèse scientifique pour la reproduction objective du feu.<sup>297</sup> » En effet, la signification sexuelle du feu est universellement liée à la première technique d'obtention de celui-ci par de multiples frottements, des va et vient, que l'on pourrait assimiler à un acte sexuel :

Viens je t'attends près de l'arbre-voyageur  
Aux palmes-poèmes aux mains de tresses

car le silence se distille en paroles

---

<sup>295</sup> Gaston BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 17.

<sup>296</sup> *Ibidem*.

<sup>297</sup> *Idem.*, p. 34.

pour diluer l'eau de vie qui libère le Temps  
des puissances du monde

tu doutes encore de mon nom  
je le sais je le sens à fleur de peau

un seul mot-clé t'ouvrira la porte d'ici-bas  
en flammes  
viens demain t'attend sur les rives du silence (2010, p. 67.)

Dans ce poème, le flux d'attention du sujet de la perception est porté sur "l'amour". À cet effet, plusieurs actants positionnels y sont repérés. En premier, un sujet de la perception ou un actant source qui, assimilé à un amant, se matérialise par le déictique personnel "je" (x3) et sa variante synonymique "mon" (v6). En second, un actant cible, perçu à travers le pronom personnel "tu" (v6) et "t'(e)" (v10), s'identifie à la bien-aimée, la dulcinée qui éveille les passions amoureuses chez l'actant source. Et, en dernier, un champ de pertinence ou une saisie que traduit "une séparation de corps entre les amoureux", puis deux visées – quantitative et qualitative – investissant des mondes de la perception à élucider par la dynamique des isotopies phoniques syllabiques. En outre, le feu dont la présence se rapporte, ici, aux intensités du flux d'attention susmentionné apparaît métaphoriquement, dans la trame, sous les traits de deux syntagmes, notamment, le syntagme nominal "eau de vie" (v4) et le syntagme prépositionnel "en flammes" (v9).

Au niveau de l'extéroception, il se dégage, donc, une relation amoureuse désuète mise en relief au moyen d'un feu qui tend vers sa décadence. Ainsi, avec la double convocation du lexème "silence" (v3 ; v10), le sujet de la perception insiste, ce faisant, sur une absence de "paroles", un déficit de "mot" ou l'instauration d'un mutisme s'installant continuellement entre les actants source et cible. Autrement dit, la présence des signifiants linguistiques "se distille en paroles" (v3) et "pour diluer l'eau de vie" (v4), apparaissant sous la forme de parallélismes sémantiques, suppose l'intensité d'un feu qui s'atténue, certes, mais, surtout, d'un amour qui s'effrite par le manque de "frottements" ou de contacts physiques. Aussi, l'actant de contrôle "eau de vie" qui manifeste à la fois l'amour et le feu est confronté, en ce sens, à une visée quantitative, voire à une valeur d'activation puisque son intensité subit un abaissement et atteste, par conséquent, la décadence évoquée *supra*. De ce fait, la productivité rythmique tributaire d'une isotopie phonique syllabique procède, ici, de l'itération des particules sonores [Ē], [ā] et [ō] contenues dans les syllabes

suivantes : /viens/ (x2), at/tends/ (x2), /sens/ (v7), /mains/ (v2), "si/len/ce/ (v3), puis/san/ces/ (v5), /temps/ (v4), mon/de/ (v5) , /nom/ (v6), de/main/ (v10) et /mon/ (v6). Dès lors, les segments phoniques qui émanent de ces structures syllabiques se déploient dans un univers dysphorique où les différentes intonations expressives sus-indiquées – [Ĕ], [ã] et [õ] – induisent des dominantes émotive, d'une part, et se rapportent à une intensité dont l'inflexion « conviendrait à l'expression du chagrin, de la tristesse<sup>298</sup> » de l'actant source, d'autre part.

Au niveau de l'intéroception, à *contrario*, il est question, pour l'actant source, de raviver cet amour en voie de déchéance. Ce point de vue qui investit, alors, une visée qualitative rend compte d'un sentiment affectif que l'on compare à des "flammes". Lesquelles, loin de consumer, de brûler ou de détruire, intègrent des actants de contrôle qui concourent à la résurgence de l'amour en extinction. Ces actants de contrôle émergent des facteurs linguistiques tels "palmes-poèmes" (v2), "paroles" (v3) et "mot-clé" (v8) indiquent des "flammes" en miniature qui estompe, ici, la disparition de l'amour. Ainsi, l'actant source qui se perçoit, à cet effet, comme un actant souffrant, use, ce faisant, desdits actants dont les dynamiques avivent son cœur meurtri et le remplissent d'espoir. Dans le cas d'espèce, avec des particules d'isotopies phoniques syllabiques produites par l'itération des sons en [Ĕ], en [ã] et en [õ], provenant d'indices discursifs antérieurement cités, l'on remarque toujours chez l'actant source la persistance d'une douleur qu'il aimerait voir disparaître. Sa volonté d'instaurer une confiance mutuelle entre lui et l'actant cible, sa volonté de renouer le contact au moyen des "paroles", sa volonté de faire resurgir leurs émotions "à fleur de peau" donne, donc, l'impression qu'il souffre permanemment. Pourtant, sa détermination assimilée à des "flammes" renforce son envie de retrouver le bonheur avec la bien-aimée.

La proprioception, de ce fait, repose sur la patience manifestée par le sujet de la perception et que l'on remarque avec le parallélisme morphosémantique, mais distancé, entre les énoncés "viens je t'attends" (v1) et "viens demain t'attends" (v10). De part et d'autre de ces énoncés, s'observe une présence d'actants source et cible ; lesquels énoncés présupposent, d'un côté, un éloignement entre lesdits actants, comme au niveau de l'extéroception, et, d'un autre côté, semblent se rapprocher du fait des composantes textuelles où se consume la distance initialement perçue. En outre, dans les syllabes

---

<sup>298</sup> Vasile DOSPINESCU, *op.cit.*, p. 139.

/viens/, at/tends/ et de/main, dont les transcriptions phonétiques relèvent des symboles [vj<sup>ẽ</sup>], [at<sup>ã</sup>] et [d<sup>m</sup>ẽ], apparaissent des retentissements sonores contrastif qui, à l'évidence, émanent des phonèmes [ẽ] et [ã]. Euphoniement, ils sous-tendent, à la fois, l'ampleur du feu qui engendre l'affection, l'amour et, aussi, la diminution, la dilution du même feu à travers laquelle s'observe une atténuation dudit amour.

## 2. Rythme et isotopies phoniques syllabiques liées à la brûlure létale

Ce second point met en évidence la question des interdictions qui découlent du feu, notamment, « une interdiction sociale perçue comme une première *connaissance générale* sur le feu.<sup>299</sup> » Le feu est une matière brûlante qui mérite d'être manipulé avec précaution. Ce faisant, dans ses travaux, Gaston Bachelard distingue trois types de feux dont l'on devrait se méfier :

La technique, ou plutôt la philosophie du feu dans l'alchimie, d'ailleurs dominée par des spécifications sexuelles très nettes. [...] Il y a trois sortes de feux, le naturel, l'innaturel et le feu contre nature. Le naturel est le feu masculin, le principal agent, mais pour l'avoir il faut que l'Artiste emploie tous ses soins et toute son étude, car il est tellement languissant dans les métaux et si fort concentré en eux, que sans un travail opiniâtre on ne peut le mettre en action. Le feu innaturel est le feu de la féminité, et le dissolvant universel. [...] Le feu contre nature est celui qui corrompt le composé et qui le premier a la puissance de dissoudre ce que la Nature avait fortement lié.<sup>300</sup>

Toutefois, la présente analyse ne retiendra que le premier aspect, c'est-à-dire le "feu naturel". Ici, le feu surgit de la capacité intellectuelle de l'homme à créer des objets inflammables essentiellement utilisés pour détruire la vie d'autrui :

car la main nourricière porte à la bouche  
du mourant en sursis  
la bombe assassine comme si le maïs transgénique  
trouvait par le regard de troupeau humain  
une terre fertile nécessaire à la victoire des missiles (2004, p. 103.)

Dans cet énoncé poétique, le flux d'attention du sujet de la perception est focalisé sur un hypogramme matriciel, notamment "les invasions américaines en Irak et en

<sup>299</sup> Vasile DOSPINESCU, *op.cit.*, p. 21.

<sup>300</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 63.



Afghanistan". Il est, donc, évident que le champ de pertinence soit dominé par un climat social disloqué, décadent, en raison des multiples guerres qui opposent les antagonistes susmentionnés. À cet effet, le feu qui se présente, dans le cas d'espèce, comme une création humaine incendiaire et un actant de contrôle est déduit à partir des substantifs "bombe" (v3) et "missiles" (v5), du fait de leur caractère dévastateur que l'analyste décrypte au moyen d'isotopies phoniques syllabiques émanant des lexèmes "**bou**/che" (v1), "**mou**/rant" (v2), "**bom**/be" (v3). Ici, deux segments sonores découlent desdites syllabes. D'un côté, les particules syllabiques /bou/, /mou/, /bon/ et, d'un autre, /che/, /rant/, /be/. Dans les premiers segments phoniques auxquels l'on s'intéresse, se réalisent des combinaisons de phonèmes respectivement constituées de l'occlusive bilabiale /b/ et de la voyelle orale postérieure arrondie /u/, de l'occlusive nasale bilabiale /m/ et de la voyelle orale postérieure arrondie /u/, de l'occlusive bilabiale /b/ et de la nasale postérieure arrondie /ɔ̃/. Ainsi, s'observe dans lesdites combinaisons, des intonations expressives qui, se démarquant de ces systèmes syllabiques, traduisent des effets explosif et implosif. Ces dites explosions et implosions naissent, ce faisant, des articulatoires buccales qui induisent des bruits assourdissants et se distinguent dans les mouvements d'expiration, notamment dans la prononciation des syllabes [bu], [mu] et [bɔ̃]. Autrement dit, lesdites intonations suggèrent les effets nuisibles et fâcheux, les événements tragiques que charrie le feu créé par les hommes. Mais, pour mieux mettre en exergue cette dysphorie entraînée par le feu, il est nécessaire d'élaborer des structures linguistiques binaires à partir desquelles l'on observe, au mieux, les manifestations du champ de pertinence. Par conséquent, il se dégage de la trame les constructions suivantes :

"**bombe** et missiles assassinent // la main nourricière"

"**bombe** et missiles assassinent // le **troupeau** humain"

"bombe et missiles assassinent // la **bouche**, le regard humain"

"**bombe** et missiles assassinent // la terre fertile"

"**bombe** et missiles assassinent // le **mourant** en sursis"

Les présupposés sonores et sémantiques qu'impliquent l'explosion et l'implosion dans les syllabes indiquées plus haut relèvent, ici, des actants de contrôle – bombe et missiles – et du déploiement des indices phoniques qui participent activement à la dégradation du climat social en Irak et en Afghanistan. L'on remarque, donc, que

l'ampleur des dégâts orchestrés par le feu touche mortellement les populations irakiennes et afghanes et occasionne un appauvrissement des terres sur lesquelles elles vivent. En ce sens, il est possible que la fertilité de ces terres soit détériorée du fait des produits chimiques dont l'usage, dans les bombes et missiles, s'avère létal.

En somme, l'organisation rythmique produite au moyen des sonorités contenues dans des syllabes spécifiques transforme le feu en une entité corrosive, négative et son usage inadéquat par l'homme conduit à un chaos social.

### 3. Rythme et isotopies phoniques syllabiques liées à la valorisation du feu

La valorisation du feu, dans la présente séquence, s'explique par une volonté de le sublimer. Cependant, cette volonté de valoriser le feu nécessite des clarifications, souvent contradictoires qui, par conséquent, lui consacrent – au feu – toute sa dimension ambiguë. Autrement dit, le feu recèle, à la fois « les pensées de la suppression d'un mal et de la production d'un bien.<sup>301</sup> » Par ailleurs, la valorisation du feu se réalise sur la base d'une « dialectique exacte de la purification objective<sup>302</sup> » et d'un rythme émanant des multiples itérations de voyelles d'où jaillit la signifiante du texte poétique ci-dessous :

Il n'y a pas d'amis sur cette Terre  
mais tu distribues des rayons de soleil  
à tous les coins de rue  
pendant que le monde habille ses cloisons  
de mots neufs  
et tu le ne le sais pas encore  
toi qui dès l'aurore offres ton sourire  
au soleil  
qui te disait ce midi-là  
que tu avais tort (2011, p. 71.)

Dans ce poème, le feu est valorisé à partir de deux points de vue. Le premier point de vue est relatif à l'extéroception et assimile le feu à un "soleil" (v2), notamment un actant source qui confère à la "Terre" – l'actant cible – un beau temps au moyen de la chaleur et de la lumière. Ici, ces merveilles naturelles qui émanent de la source et procurent à la cible une valeur de passivation découlent du syntagme prépositionnel "des rayons" (v2), perçu, comme un actant de contrôle. De ce fait, la passivation susmentionnée oriente l'analyste

---

<sup>301</sup> Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 116.

<sup>302</sup> *Ibidem.*

vers la perception d'une visée qualitative qui repose sur "un ensoleillement" modéré, propice au bien-être de l'environnement et supposant, en ce sens, la description d'un milieu où les relations sociales s'inscrivent dans l'euphorie. Par ailleurs, la présence, dans le parcours discursif, d'une suite de signifiants linguistiques permet l'extraction de fragments syllabiques dont les expressivités phoniques rendent compte de l'euphorie sus-décrite. Il s'agit des segments textuels "soleil" (v2 ; v8), "terre" (v1), "les" (v3), "mais" (v2), "ses" (v4), "dès" (v7), "disait" (v9), "avais" (v10), "rayons" (v2), "il" (v1), "distribues" (v2), "sourire" (v7), "qui" (v9), "midi" (v9), "à" (v3), "là" (v9). Lesquels peuvent, phonétiquement, être transcrits par les signes suivant : so/|ɛj, /tɛr/, /lɛ/, /mɛ/, /sɛ/, /dɛ/, di/sɛ, a/vɛ, rɛ/jɔ̃, /il/, dis/trby, su/riR, /ki/, mi/di, /a/, /la/.

Du découpage indiqué *supra*, découle des particules sonores renferment les voyelles [ɛ], [a] et [i]. Lesquelles rendent compte d'une inflexion commune, en l'occurrence une clarté de sonorités renvoyant à l'émergence de la visée évoquée ci-haut. Autrement dit, la cadence auditive qui ressort de ces isotopies phoniques syllabiques génère « une intensité maximale [qui traduit] l'affection, l'amusement, la gratitude<sup>303</sup> » et à travers laquelle le "soleil", voire le feu dénote une valorisation positive.

Par ailleurs, le second point de vue réside dans une intéroception et rend compte d'un feu qui, sous les traits d'un "soleil", est anthropomorphisé. Ici, la "Terre" (v1) apparaît comme un locatif spatial au sein duquel règne une dislocation, un chaos et le "soleil", dans un tel climat, se présente comme un actant source susceptible d'engendrer un changement social positif. Ainsi, l'activation que valorise l'atmosphère chaotique se dégage des parallélismes sémantiques perçus à travers les énoncés "il n'y a pas d'amis sur cette Terre" (v1) et "le monde habille ses cloisons" (v4). Dans l'un comme dans l'autre, s'affiche une dissension qui figure une fragilisation des relations fraternelle, amicale et sociale. Le feu anthropomorphisé, dans le cas d'espèce, est euphoriquement valorisé parce qu'il participe à l'instauration d'une société de paix, de concorde sociale. Ainsi, la convocation de la conjonction de coordination "mais", au vers 2, illustre un caractère adversatif où l'on remarque un rejet de la visée quantitative pour "injecter", à la "Terre" une valeur de passivation. Ce faisant, les configurations énonciatives, "tu distribues des rayons" (v2), "toi qui dès l'aurore offres ton sourire" (v7), sous la forme de parallélisme synonymiques, soulignent les différents efforts entrepris par l'actant source pour établir un monde dominé par une entente sociale. Ici, lesdits efforts sont symbolisés par les "rayons"

<sup>303</sup> Vasile DOSPINESCU, *op.cit.*, p. 139.

et le feu ou soleil anthropomorphisé traduit la présence d'une entité sociale éprise de Paix, de Cohésion, d'Unité. À cet effet, les transcriptions phonétiques déduites du parcours discursif – so/lɛj, /tɛr/, /lɛ/, /mɛ/, /sɛ/, /dɛ/, di/sɛ, a/vɛ, rɛ/jɔ̃, /il/, dis/trby, su/riR, /ki/, mi/di, /a/, /la/ – manifestent euphoniement des clartés sonores qui charrient ce climat social apaisé et pleine de gaieté dans laquelle s'inscrit la visée de l'actant source.

En somme, ce troisième chapitre a permis de décrypter le discours poétique de Tanella Boni par le biais des isotopies de l'expression et du contenu, notamment des isotopies phoniques essentiellement rattachées aux imaginations matérielles de l'air et du feu. Ce qu'il y a lieu de retenir, c'est que la productivité rythmique se réalise, ici, au moyen d'une répétition de sons produits à partir d'allitérations, d'assonances et de syllabes. Outre cela, les points précédents – les premier et second chapitres – ont également mis en relief une productivité rythmique caractérisée par la dynamique des isotopies sémiologiques liées à l'eau et des isotopies sémantiques liées à la terre. Au niveau du chapitre premier, c'est la dynamique du parcours sémémique des sous éléments découlant de l'eau qui ont permis le décryptage du rythme. Au niveau du second chapitre, il a plutôt été question d'une redondance des catégories sémiques permettant de rendre compte d'une cohésion textuelle et, par ricochet, de la signifiante du rythme.

## CONCLUSION

Dans la réflexion relative à l'intitulé « le rythme et l'imaginaire errant dans le discours poétique de Tanella Boni : perception et significations », il a été question de rendre compte d'une productivité rythmique susceptible de se produire au moyen d'un imaginaire errant tout en investissant des champs théoriques différents. Un travail assez délicat, mais intéressant que l'on a tenté de réaliser en s'appuyant sur un corpus composé de quatre œuvres poétiques – *Chaque jour l'espérance*, *Gorée île baobab*, *Jusqu'au souvenir de ton visage* et *L'avenir a rendez-vous avec l'aube* – et de méthodes d'approche et d'analyse textuelles à la fois spécifiques et complémentaires. Ainsi, l'étude entreprise s'est fondée, dans l'ensemble, sur la poétique néo-structurale de Daniel Délas et d'Henri Meschonnic, ensuite sur la sémiotique poétique post-structurale, notamment celle portant sur les travaux de Michaël Riffaterre, de Jacques Fontanille et de Louis Hébert, et, enfin, sur l'imagination matérielle déduite des pensées de Gaston Bachelard rattachées à la psychanalyse de l'eau, de la terre, de l'air et du feu.

Le recours à la première méthode – la poétique néo-structurale – relève de la formulation du sujet sus-évoqué. Lequel sujet nécessitait impérativement la prise en compte des théories de Délas et de Meschonnic dans la mesure où l'un inscrit sa poétique dans une visée syntagmatique tout en présentant le texte comme un vaste réseau de signifiant par la dépendance des éléments mis en fonctionnement systémique ; et, l'autre, accorde une place de choix aux rythme et à la prosodie qui, selon lui, organisent le sens dans un poème. Bien au-delà de leurs orientations théoriques personnelles, ces deux théoriciens conçoivent le rythme comme une implication du sujet-parlant dans son propre discours. Les approches post-structurales de la sémiotique chez Riffaterre, Fontanille et Hébert ont contribué à l'identification, à la modélisation et à l'interprétation de différentes formes de rythmes découlant de la dimension sémantique que suggère la notion d'imaginaire errant. Par ailleurs, la considération conceptuelle du vocable "perception et significations", sous l'angle de la sémiotique de Fontanille, a permis d'aborder les questions de points de vue à travers des principes dialectiques qui donnent à voir des mondes de perception possible. La psychanalyse bachelardienne, quant à elle, a été

présentée comme une poétique de l'imaginaire mettant en relief les éléments matériels qui subsistent dans un discours poétique. Au total, la transversalité et la complémentarité de ces trois champs théoriques ont donné la possibilité à l'analyste d'organiser un processus analytique particulier dans l'élucidation des poèmes de Tanella Boni.

Trois grands points ont, ce faisant, constitué le cheminement de cette thèse. La première partie qui s'est, en effet, intéressée à une étude alliant des réflexions théoriques et des analyses pratiques articulées autour des concepts de rythme, d'imaginaire, de perception et significations avait pour but d'apporter d'éventuelles éclairages sur les notions clés susmentionnées. Ainsi, ladite partie a concouru à la mise en œuvre d'un balisage théorique, souvent sanctionné par des interprétations afin de mieux étayer lesdites théories. Le chapitre premier qui a, donc, concerné les enjeux d'une élaboration du discours poétique par le rythme et l'imaginaire errant se présente comme une étape préliminaire à l'étude envisagée et catégorise les concepts de rythme et d'imaginaire comme des dispositifs singuliers que l'on identifie à des outils interprétatifs combinés. En ce sens, le développement de ce chapitre a, en grande partie, reposé sur la manifestation de la poétique néo-structurale mentionnée plus haut et pris en compte des réflexions focalisées sur des balisages conceptuels des notions clés précédemment déterminées – rythme et imaginaire –, leurs spécificités dans la constitution du discours poétique et les implications analytiques de leurs combinaisons dans ledit discours. Il ressort de ce chapitre que le rythme et l'imaginaire errant sont des notions dissociées que l'on peut associer afin de procéder à la signification du discours poétique de Tanella Boni.

Le second chapitre, purement théorique, s'est évertué à l'explication de l'engendrement du rythme par l'imaginaire et de la perception. À ce niveau, c'est plutôt le concept de perception qui apparaît comme l'élément essentiel. Il est évident qu'il permet, ici, d'orienter et de déterminer le rythme et la force imageante qui le sous-tend. L'on s'est, alors, attelé à examiner ses modalités, son fonctionnement et, surtout, d'indiquer la manière dont elle conditionne l'imaginaire et le rythme. Pour ce faire, un tour d'horizon conceptuel a été effectué afin de mieux cerner la quintessence de la notion de perception suivant différents champs disciplinaires. Ainsi, ont été revisités les conceptions de Maurice Merleau-Ponty et de Jacques Fontanille. Le premier s'inscrit sous un angle phénoménologique et rapproche la perception à une somme de savoirs réunie grâce au contact du sujet avec le monde. Le second, en rupture avec le précédent, renvoie la perception à un acte d'énonciation au moyen duquel le corps propre, par qui émerge ledit

acte, prend une position dans la détermination de la signification des objets du monde physique. Outre cela, la perception s'est présentée comme un concept dynamique susceptible de figurer à la fois le rythme et l'imaginaire. Ce faisant, ce qu'il y a lieu de retenir, ici, c'est que la perception participe activement à l'exploration de l'imaginaire et apparaît comme un principe d'orientation et d'organisation discursive charriant, par conséquent, les structures rythmiques.

Le troisième chapitre a rendu compte des conditions d'émergence de la signification dans le discours poétique de Tanella Boni à partir des concepts de rythme, d'imaginaire errant et de perception. La question de signification, ici, a bénéficié d'une large considération théorique. Les points de vue de Fontanille, de Louis Hébert, de Greimas et de Riffaterre ont fait l'objet de nombreuses interprétations. Il est ressorti de toutes ces opinions que la signification se déploie sur deux plans, un plan de l'expression et un plan du contenu. Toutefois, la dernière partie de ce chapitre a été perçue comme un élément interprétatif précurseur à travers lequel l'on a esquissé, pour la première fois dans ce travail, un dépassement de l'analyse rythmique au moyen de principes sémiotiques.

Après cette première phase à la fois théorique et pratique, la seconde partie de cette thèse, de façon pratique, a procédé au processus de sémantisation du discours poétique de Tanella Boni par le biais d'un rythme qui se réalise par les concepts sémiotiques de Riffaterre, de Fontanille et de Hébert. Autrement dit, la productivité rythmique s'est fondée sur des organisations d'images poétiques tributaires de composantes discursives relatives à des méthodes sémiotiques.

Le chapitre premier qui a eu recours à la démarche sémiotique de Michaël Riffaterre, dans l'engendrement du rythme, s'est articulé autour de trois principaux mécanismes théoriques. Il s'agit des obliquités sémantiques – déplacement, distorsion, création de sens –, de la conversion – conversion des systèmes descriptifs, conversion comme signe textuel, conversion combinée avec l'expansion – et des interprétants lexématiques – titres comme signes doubles, signes doubles générateurs de texte, signes doubles générateurs d'hypogramme –. L'on a retenu, à travers ce chapitre, que ces éléments théoriques qui investissent le parcours discursif produisent des mouvements de pensée par lesquelles s'observent des configurations rythmiques fondées sur deux formes d'interprétation ou deux lectures, notamment une lecture heuristique et une lecture herméneutique.

Le deuxième chapitre, quant à lui, s'est focalisé sur une dynamique des composantes textuelles et discursives émanant de la sémiotique de Jacques Fontanille, dans la productivité du rythme. À l'instar des chapitres précédents, l'on a remarqué que les perspectives interprétatives dudit chapitre ont été riches et variées. En effet, il s'est intéressé à la tension interstitielle, à la passion et à l'intertextualité. Ainsi, les structurations rythmiques articulées autour des interstices ou de la tension interstitielle se sont étendues à trois niveaux distincts, notamment les segments temporels, les régimes aspectuels et les interstices temporels. Le déploiement intertextuel a rendu compte de la génération d'un rythme essentiellement focalisée sur des recouvrements hypogrammatiques, en particulier des cadences intersémiotiques. Les configurations passionnelles qui charrient le rythme ont été effectuées au moyen de deux principaux mécanismes, en l'occurrence la redondance des codes somatiques et les agencements des éléments contenus dans le schéma passionnel canonique.

Dans le troisième chapitre où l'on a opté pour un fonctionnement rythmique dépendant des procédés sémiotiques élaborés par Louis Hébert, ce sont l'analyse thymique, les graphes sémantiques et les composantes des analyses figurative, thématique et axiologique qui ont servi de machines d'analyse. Ce faisant, l'analyse thymique a permis une réflexion sur les rythmes thymiques, alors que les graphes sémantiques, eux, ont investi une dimension interprétative fondée sur ce que Louis Hébert a défini comme des relations temporelles et non temporelles. Quant au figuratif, au thématique et à l'axiologie, ils ont porté sur une exploration simultanée de trois types de contenus sémiques. Autrement dit, la productivité du rythme s'est réalisée, ici, par l'interaction des contenus susmentionnés qui ont investi des approches rythmiques en rapport avec les relations semi-symboliques, les relations symboliques et les relations sémiotiques.

La troisième partie est subdivisée en trois différents chapitres et rend compte d'une rythmanalyse qui s'est établie au moyen de la théorie psychanalytique de Gaston Bachelard, en l'occurrence l'imagination matérielle à travers laquelle sont mises en relief les éléments naturels tels l'eau, la terre, l'air et le feu. Par ailleurs, cette réflexion a été aussi enrichie par les isotopies sémiologiques, les isotopies sémantiques et les isotopies de l'expression et du contenu.

Ainsi, le chapitre premier s'est essentiellement focalisé un fonctionnement du rythme émanant à la fois des isotopies sémiologiques et de la matière aquatique. Nous



avons, tour à tour, procédé à des analyses articulées autour du rythme et du parcours sémémique de l'eau liée aux représentations maternelles, du rythme et du parcours sémémique de l'eau liée au sémème morale et du rythme et du parcours sémémique de l'eau liée à la violence. La signifiante qui s'y est dégagée a valorisé les différentes figures rattachées aux manifestations de l'eau, en l'occurrence ses représentations maternelles, ses postures morales et ses caractères violents.

Le deuxième chapitre, par ailleurs, s'est consacré à l'engendrement rythmique investi par les composantes des isotopies sémantiques en rapport avec la matière terrestre. À cet effet, la dynamique des isotopies sémantiques relatives aux matières de l'adversité, aux volontés incisives et aux rêveries pétrifiantes ont été les principaux volets interprétatifs autour desquels a émergé la signifiante du rythme.

Le dernier chapitre orienté vers les éléments naturels liés à l'air et au feu ont concouru à la productivité rythmique en se fondant sur des isotopies du plan de l'expression et du contenu, notamment des isotopies qui se réalisent à partir des cadences assonantique, allitérative et syllabique. Dans le premier et le second point, l'on s'est intéressé à une pratique signifiante du rythme reposant sur une poétique de l'air et une itération d'assonance et d'allitération dont les perceptions sonores charrient des sens. Le dernier point a investi un décryptage rythmique découlant de l'imagination matérielle du feu et d'une organisation de sonorités syllabiques.

Au total, les perspectives interprétatives abordées dans ces réflexions se présentent comme une modeste contribution scientifique relative au processus de sémantisation du rythme. Avec l'ensemble des concepts convoqués et leurs modélisations dans l'analyse du discours poétique de Tanella Boni, il se trouve que l'activité rythmique peut s'illustrer au moyen d'une organisation discursive qui émane de divers procédés théoriques.

## INDEX DES AUTEURS CITÉS

### A

ABLALI Driss, 148  
ARISTOTE, 315  
ARON Paul, 89

### B

BACHELARD Gaston, 17, 18, 19, 28, 43,  
80, 81, 83, 213, 215, 218, 221, 222, 223,  
225, 226, 227, 230, 233, 235, 238, 239,  
240, 241, 243, 244, 246, 248, 250, 251,  
253, 254, 256, 257, 258, 260, 264, 266,  
268, 269, 270, 272, 273, 275, 276, 279,  
281, 284, 287  
BARTHES Roland, 26, 315  
BAUDELAIRE Charles, 17  
BENVENISTE Emile, 315  
BONI Tanella, 8, 9, 23, 24, 25, 31, 32, 33,  
35, 42, 45, 48, 49, 50, 52, 56, 57, 98, 103,  
142, 152, 153, 155, 160, 164, 165, 190,  
202, 212, 215, 218, 226, 227, 238, 244,  
250, 256, 262, 264, 275, 283, 284, 285,  
286, 288, 300, 301, 320, 328  
BOUGAULT Laurence, 13  
BOURASSA Lucie, 87  
BOURIAU Christophe, 80, 81, 82, 83, 84,  
85, 86  
BURGOS Jean, 80

### C

CAMUS Albert, 152, 153, 155, 158, 159,  
160, 164  
CHELEBOURG Christian, 9, 18, 19, 20, 21,  
28  
CORBIN Henry, 19, 20  
COURTÉS Joseph, 34, 94, 215, 216

### D

DELAS Daniel, 309

DÉLAS Daniel, 12, 25, 27, 31, 52, 284  
DESSONS Gérard, 8, 11, 12, 78, 103  
DOSPINESCU Vasile, 55, 275, 278, 279,  
282  
DUCARD Dominique, 148  
DURAND Gilbert, 19, 21, 22, 307

### E

ENTREVERNES (d') Groupe, 242

### F

FLEURY Jean, 172  
FOBAH Pascal Éblin, 56, 61, 62, 63, 65, 97  
FONTANILLE Jacques, 25, 27, 71, 74, 75,  
76, 77, 78, 88, 90, 91, 93, 94, 110, 141,  
142, 143, 149, 151, 165, 166, 170, 171,  
176, 212, 215, 284, 285, 286, 287

### G

GREIMAS Algirdas Julien, 34, 94, 215, 286  
GUILBERT Nelson, 122

### H

HÉBERT Louis, 7, 13, 25, 27, 77, 79, 94, 95,  
98, 99, 110, 122, 176, 177, 178, 191, 197,  
198, 202, 203, 206, 209, 212, 215, 284,  
286, 287, 316, 317  
HÉRITIER Françoise, 183

### J

JOUBERT Jean-Louis, 48  
JUNG Carl-Gustav, 19, 21

### K

KLINKENBERG Jean-Marie, 130  
KRISTEVA Julia, 26, 31, 53, 54

## M

MAGOULAS Charalampos, 78, 79  
MERLEAU-PONTY Maurice, 71, 72, 73, 74,  
78, 285  
MESCHONNIC Henri, 8, 11, 12, 25, 27, 31,  
52, 78, 103, 104, 284, 302, 307  
MISSIRE Régis, 51  
MOLINIÉ Georges, 56  
MVENG Engelbert, 14, 15

## N

NIKAZM Marzieh Athari, 72, 73, 74, 76

## P

PASCAL Blaise, 16, 321  
PICHON Michèle, 227, 232, 233

## R

RASTIER François, 78, 79, 91  
REVERDY Pierre, 40  
RIFFATERRE Michaël, 7, 8, 25, 27, 85, 95,  
96, 97, 106, 110, 112, 113, 115, 122, 123,  
126, 128, 130, 134, 135, 141, 212, 215,  
284, 286, 316  
ROUX Jean-Paul, 234

## S

SAINT-JACQUES Denis, 89  
SARTRE Jean-Paul, 19  
SAUSSURE Ferdinand de, 12, 88, 89, 90,  
91, 306  
SAUVANET Pierre, 50, 51  
SCHOTT-BOURGET Véronique, 92  
SCITIVAUX Frédéric de, 17

## T

TAMINE Joëlle Gardes, 33, 34, 35, 56  
TERRAY Marie-Louise, 12

## V

VAHI Yagué, 22, 23, 44, 105, 241  
VAILLANT Alain, 10  
VIALA Alain, 89

## Z

ZAOUROU Bernard Zadi, 14, 15, 319  
ZILBERBERG Claude, 77, 226

## INDEX DES CONCEPTS CLÉS

### A

Actant cible, 78, 119, 120, 121, 122, 136, 139, 140, 144, 145, 147, 148, 150, 153, 165, 168, 172, 173, 182, 187, 188, 192, 195, 201, 204, 205, 207, 222, 223, 229, 231, 232, 235, 259, 260, 261, 277, 278, 281

Actant de contrôle, 78, 121, 139, 144, 148, 150, 153, 162, 163, 184, 186, 188, 189, 196, 197, 205, 222, 225, 232, 237, 238, 247, 251, 255, 259, 267, 272, 277, 280, 281

Actant source, 78, 118, 119, 120, 121, 122, 139, 145, 147, 148, 150, 153, 160, 162, 165, 173, 182, 184, 187, 188, 222, 228, 229, 237, 248, 251, 259, 260, 266, 271, 277, 278, 281, 282

Actant transformationnel, 117, 118, 119, 124, 127, 129, 132, 139, 140, 173, 182, 184, 185, 186, 192, 195, 222, 249

Agrammaticalités, 7, 96, 112, 113, 115, 120, 212

Asymétrie, 253

Axiologie, 111, 170, 177, 202, 203, 204, 205, 206, 287

### C

Champ de pertinence, 114, 125, 127, 132, 144, 147, 149, 153, 172, 174, 181, 182, 184, 187, 201, 202, 205, 207, 210, 219, 220, 224, 232, 234, 237, 247, 251, 252, 255, 257, 259, 261, 264, 269, 271, 274, 277, 280

Cible, 78, 114, 117, 120, 121, 122, 136, 139, 140, 145, 150, 151, 152, 153, 155, 158, 159, 160, 165, 168, 174, 183, 184, 187, 189, 194, 195, 201, 222, 231, 232, 237, 245, 259, 260, 277, 278, 281

Classème, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261

Conversion, 97, 112, 122, 123, 125, 126, 128, 129, 130, 141, 212, 286, 313

Création de sens, 7, 112, 120, 122, 212, 286

### D

Déplacement, 7, 23, 26, 43, 45, 46, 51, 82, 87, 105, 112, 113, 122, 201, 212, 224, 265, 286

Discours poétique, 7, 8, 9, 10, 13, 15, 23, 24, 29, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 57, 61, 62, 63, 65, 71, 95, 96, 97, 98, 103, 104, 108, 142, 156, 164, 165, 166, 170, 187, 190, 191, 198, 202, 206, 212, 218, 226, 227, 241, 244, 250, 254, 256, 257, 262, 264, 272, 275, 283, 284, 285, 286, 288, 313, 314, 323

Distorsion, 7, 87, 112, 115, 120, 122, 212, 286

Dysphorie, 38, 58, 68, 102, 171, 173, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 190, 203, 205, 208, 209, 221, 225, 234, 240, 249, 251, 254, 262, 265, 280

### E

Euphorie, 58, 168, 170, 171, 178, 179, 181, 185, 186, 189, 190, 203, 205, 208, 209, 211, 219, 265, 282

Expression somatique, 166, 229

Extensité, 77, 78, 98, 119, 155, 175, 226, 229, 231

Extéroceptif, 76, 91, 106, 107, 110, 125, 129, 146, 150, 159, 167, 170, 181, 231, 234, 253, 261, 266

Extéroception, 76, 117, 120, 125, 167, 170,  
182, 186, 190, 207, 209, 234, 261, 264,  
277, 278, 281  
Extéroceptivité, 87, 141, 231  
Extrinsèque, 98, 99, 100, 102, 148

## F

Figuratif, 111, 177, 202, 203, 204, 205, 206,  
208, 210, 211, 212, 287  
Flux d'attention, 114, 117, 119, 129, 132,  
138, 144, 145, 187, 189, 192, 194, 197,  
198, 206, 210, 212, 219, 222, 224, 228,  
229, 230, 231, 239, 244, 255, 258, 265,  
272, 277, 279

## H

Hypogramme, 106, 112, 114, 115, 118, 122,  
123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131,  
136, 137, 138, 139, 140, 151, 161, 172,  
179, 182, 183, 184, 206, 210, 228, 230,  
233, 238, 249, 264, 279, 286, 314

## I

Image, 18, 19, 20, 25, 40, 41, 42, 43, 44, 45,  
49, 50, 81, 89, 101, 105, 106, 117, 191,  
208, 223, 224, 238, 244, 246, 260  
Imaginaire, 8, 9, 10, 16, 17, 18, 19, 20, 21,  
22, 23, 24, 25, 28, 29, 31, 33, 39, 40, 43,  
44, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 57, 69, 71, 78,  
79, 80, 81, 82, 85, 86, 87, 88, 90, 97, 98,  
102, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 113,  
114, 133, 179, 180, 200, 212, 215, 216,  
248, 250, 265, 272, 273, 274, 284, 285,  
286, 299, 313, 314, 315, 323  
Imaginaire errant, 8, 9, 10, 16, 22, 23, 24, 25,  
29, 31, 33, 39, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 52,  
69, 71, 88, 97, 98, 102, 103, 104, 105, 106,  
108, 110, 216, 284, 285, 286, 314, 315,  
323  
Imagination matérielle, 19, 25, 28, 213, 217,  
221, 223, 225, 230, 232, 233, 238, 240,  
241, 242, 244, 246, 262, 263, 268, 270,  
275, 284, 287, 288, 313  
Intensité, 40, 55, 77, 98, 119, 140, 155, 165,  
168, 169, 173, 175, 197, 226, 229, 231,  
238, 240, 277, 282  
Intéroceptif, 76, 91, 106, 108, 110, 118, 122,  
125, 130, 146, 150, 159, 167, 169, 170,  
181, 205, 231, 260, 266

Intéroception, 76, 117, 120, 125, 170, 182,  
186, 190, 207, 209, 232, 234, 261, 265,  
278, 282  
Intéroceptivité, 87, 141, 265  
interprétant, 311  
Interprétant lexématique, 131, 133, 134, 140  
Intersémiotique, 151, 164  
Interstice, 149, 150, 151  
Intertexte, 110, 138, 151, 152, 153, 155, 156,  
160, 165, 212, 311, 312  
Intrinsèque, 53, 72, 89, 98, 99, 101  
Isotopie, 108, 127, 145, 215, 216, 217, 223,  
226, 227, 230, 232, 235, 242, 244, 246,  
248, 250, 252, 254, 256, 257, 260, 262,  
277  
Isotopie phonique, 277  
Isotopie sémantique, 242, 244, 246, 248, 250,  
252, 254, 256, 257, 260  
Isotopie sémiologique, 217, 223, 226, 235  
Itération, 44, 116, 201, 215, 225, 231, 250,  
259, 263, 265, 266, 267, 269, 274, 277,  
278, 288

## L

Lexème, 8, 52, 53, 54, 55, 56, 64, 113, 114,  
116, 117, 118, 119, 124, 125, 126, 127,  
128, 129, 131, 132, 133, 138, 140, 150,  
153, 158, 184, 201, 204, 207, 209, 219,  
220, 222, 235, 246, 247, 250, 254, 267,  
272, 277  
Locuteur-scripteur, 12, 25, 35, 42, 43, 44, 46,  
52, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 100, 102, 103,  
104, 105, 106, 108

## M

Matrice, 43, 44, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58,  
59, 60, 61, 68, 69, 96, 99, 101, 102, 107,  
108, 114, 117, 118, 119, 122, 126, 128,  
129, 131, 147, 148, 218, 219, 255, 266,  
311  
Mouvement, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 28,  
34, 35, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50,  
51, 52, 55, 56, 59, 61, 63, 69, 74, 98, 99,  
101, 105, 106, 108, 110, 114, 118, 119,  
123, 126, 139, 145, 155, 157, 167, 168,  
180, 190, 191, 196, 203, 206, 207, 231,  
232, 264, 273, 297, 298, 306

## O

Obliquités sémantiques, 7, 27, 110, 112, 121, 122, 141, 286

## P

Perception, 8, 9, 14, 16, 17, 18, 21, 23, 29, 31, 34, 37, 46, 50, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 114, 115, 116, 118, 121, 122, 124, 125, 127, 131, 134, 136, 138, 139, 140, 141, 144, 146, 150, 154, 155, 158, 165, 169, 172, 173, 174, 175, 181, 186, 200, 204, 205, 207, 208, 209, 211, 212, 215, 218, 219, 220, 229, 231, 238, 239, 242, 243, 244, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 257, 258, 261, 264, 265, 266, 269, 272, 273, 274, 276, 277, 282, 284, 285, 286, 311, 314, 315, 323

Perception et significations, 8, 78, 110, 284, 285, 315, 323

Plan de l'expression, 34, 91, 98, 116, 117, 126, 129, 135, 141, 148, 204, 286, 288

Plan du contenu, 91, 98, 100, 117, 127, 130, 134, 136, 141, 149, 163, 204, 286

Points de vue, 10, 31, 73, 78, 87, 88, 92, 98, 106, 115, 120, 122, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 134, 141, 146, 187, 190, 196, 201, 212, 227, 234, 241, 249, 264, 273, 281, 284, 286

Proprioception, 76, 106, 130, 146, 150, 155, 159, 170, 171, 175, 181, 185, 186, 205, 207, 209, 278

Proprioceptivité, 87

## Q

Quantitatif, 119

## R

Récurrence, 13, 29, 50, 61, 63, 131, 132, 142, 144, 153, 156, 180, 203, 205, 210, 234, 268, 269, 270

Redondance, 62, 101, 107, 108, 116, 127, 136, 151, 166, 176, 215, 222, 234, 242, 244, 246, 248, 263, 283, 287

Répétition, 9, 11, 13, 47, 48, 49, 62, 108, 121, 136, 139, 215, 263

Rêverie, 18, 19, 28, 80, 218, 238, 244, 251, 256, 260, 262, 265, 268, 270, 273, 274, 299

Rhétorique, 302

Rythmanalyse, 28, 215, 230, 242, 263, 287, 296

Rythme, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 70, 71, 78, 87, 88, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 147, 148, 149, 151, 153, 155, 158, 159, 160, 162, 165, 166, 167, 170, 171, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 184, 186, 187, 189, 190, 191, 197, 198, 202, 203, 204, 206, 207, 209, 212, 215, 217, 221, 226, 234, 235, 236, 237, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 250, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 266, 267, 271, 272, 274, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 296, 297, 298, 302, 315, 323

## S

Saisie, 29, 34, 35, 39, 51, 77, 84, 93, 96, 97, 99, 100, 101, 104, 105, 114, 117, 120, 127, 145, 148, 184, 187, 189, 201, 205, 208, 221, 229, 232, 238, 253, 277

Sémantisation, 7, 31, 32, 37, 75, 86, 95, 96, 165, 203, 215, 217, 262, 263, 266, 286, 288

Sème, 119, 125, 179, 180, 187, 188, 189, 215, 216, 219, 222, 223, 224, 231, 241, 272

Sémème, 123, 219, 221, 226, 228, 234, 288

Sémiotique, 7, 12, 13, 25, 26, 71, 73, 74, 75, 76, 78, 86, 92, 93, 95, 103, 104, 105, 106, 112, 130, 133, 137, 141, 142, 151, 165, 177, 209, 211, 215, 216, 236, 284, 286, 287, 298, 300, 301, 311, 313, 314, 316, 317

Sens, 7, 8, 10, 11, 12, 15, 16, 19, 20, 21, 23, 25, 26, 27, 31, 35, 42, 43, 56, 64, 66, 72, 73, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 105, 106, 113, 115, 116, 117, 119, 120, 122, 129, 130, 132, 133, 134, 136, 141, 142, 148,

152, 154, 162, 171, 183, 184, 188, 189,  
195, 197, 203, 205, 206, 207, 208, 211,  
218, 221, 224, 232, 233, 236, 239, 241,  
245, 246, 247, 248, 251, 252, 257, 258,  
259, 261, 268, 274, 277, 281, 282, 284,  
285, 288, 297, 300, 301, 303, 314, 315,  
316  
Signe, 7, 15, 74, 75, 89, 90, 91, 94, 95, 101,  
105, 106, 112, 113, 123, 126, 128, 130,  
131, 133, 135, 137, 140, 141, 158, 178,  
209, 286, 296, 301, 313  
Significance, 11, 12, 16, 23, 26, 27, 29, 31, 36,  
95, 96, 101, 110, 112, 115, 116, 120, 121,  
122, 125, 126, 128, 130, 131, 134, 135,  
142, 143, 148, 151, 158, 176, 177, 178,  
181, 190, 202, 212, 221, 225, 226, 230,  
236, 240, 242, 244, 245, 246, 250, 256,  
259, 260, 262, 263, 267, 272, 275, 281,  
283, 288, 296, 312, 313, 314, 315  
Signification, 7, 8, 9, 11, 19, 22, 24, 27, 31,  
34, 40, 72, 75, 76, 77, 78, 84, 86, 87, 88,  
89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99,  
100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108,  
110, 114, 128, 134, 136, 184, 215, 263,  
265, 276, 285, 286, 300, 303  
Significativité, 31, 33  
Source, 41, 45, 56, 64, 78, 79, 115, 118, 119,  
120, 127, 134, 136, 137, 140, 145, 148,  
150, 151, 152, 154, 155, 158, 159, 160,  
165, 173, 181, 183, 184, 187, 188, 190,  
196, 201, 210, 211, 219, 237, 245, 246,  
260, 277, 278, 281, 282  
Sujet de la perception, 72, 74, 75, 76, 85,  
113, 114, 117, 118, 119, 121, 132, 133,

136, 140, 144, 145, 165, 169, 172, 174,  
175, 179, 180, 194, 196, 198, 204, 205,  
207, 208, 210, 211, 219, 220, 228, 229,  
231, 238, 253, 255, 257, 258, 264, 265,  
272, 277, 278, 279  
Système descriptif, 123, 124, 125

## T

Tension interstitielle, 287  
Thymie, 186, 187

## V

Valeur d'activation, 115, 140, 168, 172,  
173, 184, 186, 205, 207, 209, 211, 224,  
228, 230, 234, 238, 239, 245, 251, 255,  
261, 267, 268, 269, 271, 277  
Valeur de passivation, 114, 174, 184, 205,  
210, 212, 224, 234, 235, 240, 255, 271,  
281, 282  
Visée, 24, 27, 60, 77, 103, 113, 114, 117,  
118, 119, 121, 129, 134, 136, 139, 140,  
142, 144, 150, 152, 153, 163, 167, 169,  
173, 174, 175, 180, 181, 182, 183, 184,  
185, 186, 187, 188, 189, 196, 197, 205,  
208, 211, 219, 220, 221, 222, 223, 225,  
229, 231, 232, 234, 235, 236, 238, 239,  
240, 245, 247, 248, 252, 253, 255, 259,  
260, 261, 264, 267, 271, 272, 277, 278,  
282, 284

## BIBLIOGRAPHIE

### I. CORPUS

BONI Tanella, *Chaque jour l'espérance*, Paris, L'Harmattan, 2002.

-----, *Gorée île baobab*, Limoges-Trois-Rivières, Le bruit des autres-Écrits des Forges, 2004.

-----, *Jusqu'au souvenir de ton visage*, Paris, Alfabarre, 2010.

-----, *L'avenir a rendez-vous avec l'aube*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2011.

### II. AUTRES ŒUVRES DE L'AUTEURE

#### A- POÉSIE

-----, *Labyrinthe*, Le Mée-sur-Seine et Lomé, Éditions Akpagnon, 1984.

-----, *Grains de sable*, Limoges, Le Bruit des autres, 1993.

-----, *Il n'y a pas de parole heureuse*, Limoges, Le bruit des autres, 1997.

-----, *Ma peau est fenêtre d'avenir*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 2004.

-----, *Toute d'étincelles vêtue*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2014.

-----, *Là où il fait si clair en moi*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2017.

#### B- PROSE

-----, *Une vie de crabe*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 1990.

-----, *Les Baigneurs du lac Rose*, Abidjan, Nouvelles Éditions Ivoiriennes, 1995.

-----, *Matins de couvre-feu*, Paris, Le Serpent à plumes, Paris, 2005.

-----, *Les nègres n'iront jamais au paradis*, Le Serpent à plumes, Paris, 2006.



## C- ESSAIS

- , *Que vivent les femmes d'Afrique ?*, Paris, Éditions du Panama, 2008 ; Nouvelle édition Karthala, 2011.
- , *La diversité du monde : réflexions sur l'écriture et les questions de notre temps*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- , *Habiter selon Tanella Boni*, Plaisan, Éditions Muséo, 2018.

### III. TRAVAUX SUR LES ŒUVRES POÉTIQUES DE TANELLA BONI

ADOM Marie-Clémence, « Autopsie des indépendances africaines ; une lecture de *il n'y a pas de parole heureuse*, de Tanella Boni », *Revue Baobab*, Numéro 10, Premier semestre 2012, pp. 88-108.

KOUADIO Kobenan N'guettia Martin, « (En) jeux du rythme et de l'oralité dans un texte poétique africain : de la corporalisation du sujet dans *Grains de sable* de Tanella BONI », *Éthiopiennes*, [En ligne], Vol. 78, n° 85, 2<sup>ème</sup> semestre 2010, Disponible sur : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1741> (consulté le 16 Janvier 2016).

VAHI Yagué, « Productivité et signifiante du « genre » par l'espace tensionnel dans *Grains de sable* de Tanella Boni », in *Le Didiga, Revue Négro-africaine de poésie et des sciences du langage*, Centre d'étude et de recherche en poétique africaine et francophone, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire, N° 14, 2016, pp. 50-72.

ZOH Armel Brice et DÉDÉ Tho Térance, « La pratique signifiante de l'autotextualité dans *Grains de sable* de Tanella Boni », in Actes du colloque international *Itinéraires autobiographiques*, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire), Canada, Différence Pérenne, 2016, pp. 297-317.

ZOH Armel Brice, « De la rythmanalyse dans *Il n'y a pas de parole heureuse* de Tanella Boni : Éthologie du style et de la posture d'une signifiante », in *Le signe poétique en dispersion*, Yagué VAHI (dir), Saint-Denis, Publibook, 2016, pp. 239-258.

### IV. OUVRAGES ET ÉTUDES SUR LE RYTHME ET L'IMAGINAIRE

#### A- RYTHME

BENVENISTE Émile, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, Collection « Tel », 1966, pp. 327-335.

BOUGAULT Laurence, « À propos du rythme en poésie moderne », in *Revue romane*, N°34, Paris, Février 1999, pp. 241-264.

BOURASSA Lucie, « Articulation et rythme : matière, pensée et création dans le discours », in *Revue Intermédialités. Histoire et théorie des lettres, des arts et des techniques*, Canada, Université de Montréal, N°16, 2010, pp. 185-206.

-----, « Figurations et configurations du rythme : contours d'une poétique », in *Études françaises* 29 (3), Canada, Les Presses de l'Université de Montréal, 1993, pp. 81-101.3

-----, « La forme du mouvement (sur la notion de rythme) », in *Revue Horizons philosophiques*, Canada, Collège Édouard-Monpetit, vol. 3, N°1, 1992, pp. 103-120.

-----, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997.

-----, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Éditions Balzac, 1993.

CHISS Jean-Louis & DESSONS Gérard (dir), *La force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion, 2000.

CORNULIER Benoit de, « Prosodie : éléments de versification française », in *La théorie de la littérature*, présenté par VARGA Kibédi, Paris, Picard, 1981, pp. 94-138.

-----, *Théorie du vers*, Paris, Seuil, 1982.

DELAS Daniel et TERRAY Marie-Louise (dir), « Rythme et Écriture », in *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, N° 4, Université Paris X, 1988.

DESSONS Gérard & MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Nathan, 2003.

DOSPINESCU Vasile, *Phonétique et phonologie du français de nos jours*, Suceava, Editura Universitatii Suceava, 2004.

FREYERMUTH Sylvie, « Poétique de ma prose ou la prose poétique ? Le rythme contre le prosaïsme », in *Questions de style*, n°6, mars 2009, pp. 67-80.

GOUVARD Jean-Michel, *Critique du vers*, Paris, Champion, 1999.

-----, *La versification*, Paris, PUF, 1999.

GUIRAUD Pierre, *La versification*, Paris, PUF, 1970.

HEBERT Louis, *Petite sémiotique du rythme. Éléments de rythmologie*, Signo, [en ligne], Rimouski (Québec), 2011, Disponible sur : <http://www.signosemio.com/semiotique-du-rythme.asp> (consulté le 16 Janvier 2016).

MARTINON Philippe, *Les strophes*, New York, But Franklin, 1969.

MATHIOS Bénédicte, « Le sonnet, une forme qui écrit sur la poésie » in *Écrire sur la poésie*, Paris, Indigo, 2006, p. 349-360.

MAZALEYRAT Jean, *Pour une étude rythmique du vers français moderne : notes bibliographiques*, Paris, Éditions F. Paillard, 1963.

MESCHONNIC Henri *La rime la vie*, Lagrasse, Ed. Verdier, 1989.

-----, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Éditions Verdier, 1982.

-----, *Le Rythme et la lumière*, Paris, Odile Jacob, 2000.

-----, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.

MISSIRE Régis, « Rythmes sémantiques et temporalité des parcours interprétatifs » in *Texto* [en ligne], URL : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=580> (consulté le 20 Mars 2016).

SAUVANET Pierre, *Le rythme et la raison*, (Vol. 2), Paris, Kimé, 2000.

VAHI Yagué, « La pratique signifiante du rythme dans *Le parfum des ondes* de Pascal Bonin », *Revue Bouaké-la-neuve*, Université de Bouaké, Côte-d'Ivoire, Volume 1 - n°2, janvier 2011, pp. 194-209.

## B- IMAGINAIRE

BACHELARD Gaston, *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943.

-----, *L'eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

-----, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957/1992 (5ème édition).

-----, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960/2005 (6ème édition).

-----, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

-----, *La terre et les rêveries de la volonté*, Tunis, Cérès Éditions, 1996.

BERNIS Jeanne, *L'imagination*, PUF, Paris, 1945.

BOURIAU Christophe, *Qu'est-ce que l'imagination ?*, Paris, Vrin, 2010.

BURGOS Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.

CHELEBOURG Christian, *L'imaginaire littéraire : Des archétypes à la poétique du sujet*, Noisy-le-Grand, Nathan, 2000.

CORBIN Henry, *Corps spirituel et terre céleste*, Prélude à la 2<sup>e</sup> édition, « Pour une charte de l'Imaginal », Paris, Buchet-Chastel, 1979.

DURAND Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 2008.

-----, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 10<sup>ème</sup> Edition, Paris, Dunod, 1990.

FLEURY Cynthia (dir), *Imagination, imaginaire, imaginal*, Paris, PUF, 2006.

SARTRE Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, NRF Gallimard, 1940.

-----, *L'imagination*, Paris, PUF, 1936.

THOMAS Joël (dir), *Introduction aux méthodologies de l'IMAGINAIRE*, Lonrai, Ellipses, 1998.

## V. OUVRAGES DE SÉMIOTIQUE, DE POÉTIQUE ET DE STYLISTIQUE

### A- SÉMIOTIQUE

ABASTADO Claude, *Dérives des signes*, Paris-Nanterre, Publidix, 1989.

ABLALI Driss, BADIR Sémir, DUCARD Dominique (dir), *Documents, textes, œuvres. Perspectives sémiotiques*, Rennes, PUR, 2015.

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

-----, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985

-----, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

-----, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.

BERTRAND Denis, *L'espace et le sens : Germinal d'Emile Zola*, Paris, Hadès-Benjamins, 1985.

- BIGLARI Amir (dir.), *Valeurs. Aux fondements de la sémiotique*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- COQUET Jean-Claude, *Sémiotique littéraire*, Tours, Mame, 1973.
- , *Sémiotique. L'École de Paris*, Paris, Hachette, 1982.
- COURTÉS Joseph, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciateur*, Paris, Hachette, 1991.
- , *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976.
- , *La sémiotique du langage*, Paris, Armand Colin, 2007.
- DARRAS Bernard (dir.), *Images et sémiotique. Sémiotique pragmatique et cognitive*, Paris, La sorbonne, 2006.
- DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- ÉCO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- , *Le Signe : histoire et analyse d'un concept*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- ENTREVERNES Groupe (d'), *Analyse sémiotique des textes, Introduction, Théorie-Pratique*, Paris, Presse Universitaire de Lyon, 1988 (6ème édition).
- FABBRI Paolo, *Le tournant sémiotique*, Paris, Lavoisier, 2008.
- FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du discours*, Paris, PULIM, 2003.
- , *Sémiotique et littérature Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999.
- , *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004.
- , ZILBERBERG Claude, *Tension et signification*, Belgique, Mardaga, 1998.
- GREIMAS Algirdas Julien & FONTANILLE Jacques, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.
- GREIMAS Algirdas Julien (dir.), *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Librairie Larousse, 1972.
- , *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.
- , *Sémantique structurale, recherche de méthode*, Paris, Librairie Larousse, 1996.
- GULLENTOPS David, *Poétique du lisuel*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, 2001.

HÉBERT Louis, *Dispositifs pour l'Analyse des Textes et des Images Introduction à la sémiotique appliquée*, Paris, PULIM, 2009.

HÉNAULT Anne, *Histoire de la sémiotique*, Paris, PUF, 1992.

-----, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 1979.

KLINKENBERG Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Paris, De Boeck et Larcier, 1996.

KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

-----, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

PEIRCE Charles Sender, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

RASTIER François, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001.

-----, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.

-----, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989.

RIFFATERRE Michaël, *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean- Jacques Thomas, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

STAROBINSKI Jean, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

VAHI Yagué (dir.), *Le signe poétique en dispersion*, Paris, Publibook, 2016.

ZILBERBERG Claude, *Éléments de Sémiotique tensive*, Paris, PULIM, 2002.

## B- POÉTIQUE ET STYLISTIQUE

ARISTOTE, *La poétique*, traduction, introduction, et notes de Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

-----, *La Rhétorique*, Paris, Durand, 1856.

BACRY Patrick, *Les Figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, 1992.

BAKHTINE Michael, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

- BARUCCO Pierre, *Éléments de stylistique*, Paris, Éditions Roudil, 1979.
- BESSIER Jean et al., *Histoire des poétiques*, Paris, PUF, coll. Fondamental, 1997.
- BONHOMME Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- BOURASSA Lucie, *Henri Meschonnic : pour une poétique du rythme*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997.
- CALAS Frédéric, *Leçons de stylistique*, Paris, Armand Colin, 2015.
- CAMPA Laurence, *La poétique de la poésie*, Paris, SEDES, 1998.
- COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966/1978
- CORNULIER Benoit de, *Art poétique*, Paris, Presse Universitaire de Lyon, 1995.
- CRESSOT Marcel et JAMES Laurence, *Le Style et ses techniques*, Paris, PUF, 1947.
- DELOFFRE Frédéric, *Stylistique et poétique française*, Paris, SEDES, 1992.
- DESSONS Gérard & MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas, 1991.
- DUCROS David, *Lecture et analyse du poème*, Paris, Armand Colin/ Masson, 1996.
- DUMARSAIS César Chesneau, *Traité des tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977.
- FONTAINE David, *La Poétique : introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Nathan, 1993
- FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- FROMILHAGUE Catherine, *Les figures de style*, Paris, Armand Colin, 2015.
- , SANCIER-CHATEAU Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Armand Colin, 2013.
- GARDES TAMINE Joëlle, *La stylistique*, Paris, Armand Colin, 2013.
- GENETTE Gérard, *Figure I*, Paris, Seuil, 1966.
- , *Figure II*, Paris, Seuil, 1969.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

- GOUVARD Jean-Michel, *L'Analyse de la poésie*, Paris, PUF, 2001.
- GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette supérieur, 1993.
- HENRY Albert, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971.
- HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003.
- JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977.
- JOYEUX Micheline, *Les figures de style*, Paris, Hatier, Coll. « Profil pratique 510, 100 exercices », 1997.
- LEUWERS Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, A. Colin, 2005 (2<sup>ème</sup> édition).
- MARTINET André, *Éléments de stylistique générale*, Paris, Armand Colin, 1970.
- MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970
- MEYER Michel, *Langage et littérature, Essai sur le sens*, Paris, Edition PUF, 1992.
- MILLY Jean, *Poétique des textes*, Paris, Armand Colin, 2008.
- MOLINIÉ Georges, *La stylistique*, Paris, PUF, 2008.
- , *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 2011 (pour la 4<sup>ème</sup> édition).
- , *Sémiostylistique*, Paris, PUF, 1998.
- MOLINO Jean et TAMINES Joëlle, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, 1992.
- MORET Buffard Brigitte, *Introduction à la stylistique*, Paris, Dunod, 1998.
- MOUNIN Georges, *La sémantique*, Paris, Édition Payot et Rivage, 1997.
- PEYROUTET Claude, *Style et rhétorique*, Paris, Nathan/VUEF, Coll. « Repères pratiques n°29 », 2002.
- PIERROT Anne Herschberg, *Stylistique de la prose*, Péronnas, Belin, 2003.
- RIFFATERRE Michaël, *Essais de stylistique structurale*, présentation et traduction de Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971.
- , *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.



SUHAMY Henri, *La Poétique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1986.

-----, *Les Figures de style*, Paris, PUF, 1988.

TODOROV Tzvetan (dir.), *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979.

-----, *Poétique 2 : « qu'est-ce que le structuralisme ? »* Paris, Seuil, 1968.

VAILLANT Alain, *La poésie, Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*, Paris, Armand Colin, 2005.

## VI. LES OUVRAGES DE PRAGMATIQUE ET DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE

AMBROISE Bruno, *Qu'est-ce qu'un acte de parole ?*, Librairie Philosophique, J. VRIN, Paris, 2008.

ARMENGAUD Françoise, *La pragmatique*, Paris, PUF, 1985.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

BENVENISTE Émile, *Problème de linguistique générale, tome 1*, Paris, Gallimard, 1966.

-----, *Problèmes de linguistique générale, tome 2*, Paris, Gallimard, 1974.

BERRENDONNER Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981.

BRACOPS Martine, *Introduction à la pragmatique, Les théories fondatrices : actes de langage, pragmatique cognitive, pragmatique intégrée* (2ème édition), Paris, de Boeck Duculot, 2010.

CERVONI Jean, *L'Énonciation*, Paris, PUF, 1987.

CHOMSKY Noam, *Structures syntaxiques*, Paris, Seuil, 1969.

GOUVARD Jean-Michel, *La pragmatique. Outil pour l'analyse littéraire*, Paris, A. Colin, 1998

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. De Minuit, 1963.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1998.

-----, *Le discours en interaction*, Armand Colin, 2005.

-----, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 2016.

-----, *Les Interactions verbales, tome 1*, Armand Colin, 1990.

-----, *Les Interactions verbales, tome 2*, Armand Colin, 1992.

-----, *Les Interactions verbales, tome 3*, Armand Colin, 1994.

LARREYA Paul, *Énoncés performatifs, Présupposition*, Paris, Nathan, 1979.

MAINGUENEAU Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1994.

-----, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1997.

MARTINET André, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand, Colin, 1950

MOESCHLER Jacques et AUSCHLIN Antoine, *Introduction à la linguistique contemporaine*, Paris, Cursus, 2009.

REBOUL Anne, MOESCHLER Jacques, *Pragmatique du discours. De l'interprétation du discours à l'interprétation du discours*, Paris, Armand Colin, 1998.

RICOEUR Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.

SARFATI Georges-Elia, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Nathan, 1997.

-----, *Précis de pragmatique*, Paris, Nathan/VUEF, 2000.

SAUSSURE Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, édition critique réalisée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1972 (pour la nouvelle édition).

SCHOTT-BOURGET Véronique, *Approches de la linguistique*, Paris, Armand Colin, 2013.

VANDERVEKEN Daniel, *Les actes de discours*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga, 1988.

VERNANT Denis, *Du discours à l'action*, Paris, PUF, 1997.

## VII. ÉCRITS SUR LA PSYCHANALYSE ET LA PHÉNOMÉNOLOGIE

ANDRÉ Jacques, *Les 100 mots de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2009.

BACHELARD Gaston, *Lautréamont*, Paris, Librairie José Corti, 1939/1995 (11ème impression).

BELLEMIN Jean-Noël, *La psychanalyse du texte littéraire, introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*, Paris, Nathan, 1996.

-----, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF Quadrige, 2002.

BONFANTI Thierry et LOBROT Michel, *La psychanalyse*, Paris, Hachette, 1999.

DACO Pierre, *L'interprétation des rêves*, Bruxelles, éd Marabout, 1976

FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse* suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, Éd. Payot, 1966.

-----, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1990.

-----, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1692.

HAYAT Michaël, *Vers une philosophie matérialiste de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2002.

JUNG Carl-Gustav, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Laffont-Gonthier, « Méditations », 1964.

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 1972.

LAGACHE Daniel, *La psychanalyse*, Paris, PUF, 1966.

LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF/ « Quadrige », 1967/2014 (5<sup>ème</sup> édition).

MANUS André, *Psychoses et névroses de l'adulte*, Paris, PUF, 1987.

MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1995.

SCITIVAUX Frédéric de, *Lexique de psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. Memo, 1997.

## VIII. OUVRAGES ET ÉTUDES GÉNÉRAUX SUR LA LITTÉRATURE ET SUR LA POÉSIE AFRICAINE

ADOM Marie-Clémence, *Anthologie de la poésie ivoirienne (Tome 1) (Re) connaître les poètes de l'écriture : des origines à 1975*, Paris, L'Harmattan, 2014.

-----, *Anthologie de la poésie ivoirienne (Tome 2) Connaître les poètes des années 80*, Paris, L'Harmattan, 2014.

-----, *Anthologie de la poésie ivoirienne (Tome 3) Découvrir les poètes de la dernière décennie*, Paris, L'Harmattan, 2014.

- APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Barcelone, Petite Bibliothèque Payot, 2011.
- BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques. Salon de 1859*, Paris, Éditions Garnier, 1962, (3<sup>ème</sup> édition).
- BLACHÈRE Jean-Claude, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- BORGOMANO Madeleine, *Voix et visages de femmes dans les livres écrits par des femmes en Afrique francophone*, Condé-sur-Noireau, CEDA, 1989.
- BRAHIMI Denise & TREVARTHEN Anne, *Les femmes dans la littérature africaine. Portraits*, Éditions KARTHALA et CEDA, Paris/Abidjan, 1998.
- BRUCE Donald, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité, histoire d'une double émergence*, Canada, Paratexte, 1995.
- CAMUS Albert, *L'homme révolté*, France, Gallimard, 1951.
- , *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1942.
- CAUVIN Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, saint Paul, 1980.
- CHEVRIER Jacques, *Littérature d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan, 1999.
- , *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1990.
- DAILLY Christophe & KOTCHY Barthélémy, *Propos sur la littérature négro-africaine*, Clamecy, CEDA, 1984.
- DELCROIX Maurice & HALLYN Fernand, *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Gembloux, Duculot, 1987.
- FLEURY Jean, *Les guerres du golf. Espoir ou chaos*, Paris, Jean Picollec, 2009.
- FOBAH Éblin Pascal, *Introduction à une poétique et une stylistique de la poésie africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- FRANKLIN Hope John, *De l'esclavage à la liberté. Histoire des afro-américains*, Paris, Nouveaux horizons, 1984.
- GARDIES Jean-Louis, *Les fondements sémantiques du discours naturel*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1994.
- GIGNOUX Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ed. Ellipse, 2005.
- GNAOULÉ-OUPOH Bruno, *La littérature ivoirienne*, Éditions KARTHALA et CEDA, Paris/Abidjan, 2000.
- GRIAULE Marcel, *Dieu d'eau. Entretien avec Ogotemméli*, Paris, Fayard, 1966.

HÉBERT Louis, *L'Analyse des textes littéraires. Une méthodologie complète*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

HÉRITIER Françoise, *De la violence I*, Paris, Odile Jacob, 2005.

-----, *De la violence II*, Paris, Odile Jacob, 2005.

-----, *Masculin/Féminin. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002.

-----, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

JAHN Janheinz, *Muntu, L'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Seuil, 1961.

JOUBERT Jean-Louis, *La poésie*, Paris, Armand Colin, 1988.

JOURDAIN Sabine, *Les mythologies tout simplement !*, Saint-Germain, Eyrolles, 2007.

KESTELOOT Lilyan, *Anthologie négro-africaine. Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX<sup>e</sup> siècle*, Vanves Cedex, Edicef, 1992.

-----, *Comprendre cahier d'un retour au pays natal, d'Aimé Césaire*, Paris, Ed. Saint-Paul, 1982.

-----, *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 1977.

-----, *Négritude et situation coloniale*, Yaoundé, Clé, 1968.

KOTCHY Barthélémy, *Lire Léon Gontran Damas. L'œuvre poétique*, Abidjan, Unipaci, 1989.

LERIS Michel, *L'Afrique fantôme*, Saint-Armand, Gallimard, 1993.

MAKOUTA-MBOUKOU Jean-Pierre, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française - Problèmes culturels et littéraires*, Abidjan, NEA, 1980.

-----, *Les Grands traits de la poésie négro-africaine : Histoire, poétiques, signification*, Abidjan, N.E.A, 1985.

MARITAIN Jacques et Raïssa, *Situation de la poésie*, Bruges, De Brouwer, 1964.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

NKASHAMA Pius Ngandu, *Comprendre la littérature africaine écrite*, Saint-Paul, Éditions Les Classiques africaines, 1979.

-----, *Négritude et poésie*, Paris, L'Harmattan, 1992.

OSMAN Gusine Gawdat, *L'Afrique dans l'univers poétique de Léopold Sédar Senghor*, Abidjan, N.E.I, 1978.

- PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Bordas, 1991.
- RABAU Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Ed. Flammarion, 2005.
- RAMONET Ignacio, *Guerres du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Galilée, 2002.
- ROUX Jean-Paul, *Le sang. Mythes, symboles et réalités*, Saint- Armand-Montrond, Fayard, 1988.
- SARAVAYA Gloria, *LE THÈME DU RETOUR dans le Cahier d'un retour au pays natal (Aimé Césaire)*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, NAGEL, 1970.
- SENGHOR Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de la langue française*, Paris, Quadrige/PUF, 1985 (5<sup>ème</sup> édition).
- SOREL Georges, *Réflexions sur la violence*, Genève-Paris, Entremonde, 2013.
- TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
- UKIZE Servilien, *La pratique intertextuelle d'Alain Mabanckou. Le mythe du créateur libre*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- VAHI Yagué & GOUHÉ Ouattara (dir), *Littérature et émergence des sociétés* (Actes de colloque), Abidjan, Revue Yourou-Inidaf, 2017.
- VAILLANT Alain, *LA POÉSIE. Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*, Paris, Armand Colin, 2005.
- WAUTHER Claude, *L'Afrique des Africains*, Paris, Seuil, 1977.
- WELLEK René & WARREN Austin, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971.
- WINTER Geneviève, *50 fiches pour comprendre les mythes littéraires*, Le Mesnil-sur-l'Estrée, Bréal, 2017.
- ZADI Zaourou Bernard, *Césaire entre deux cultures : problèmes théoriques de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui*, Abidjan-Dakar, NEA, 1978.
- JOUBERT Jean-Louis, *La poésie*, Paris, A. Colin, 2006 (3<sup>ème</sup> édition).

## IX. ÉTUDES MÉTHODOLOGIQUES, ARTICLES, REVUES, MÉMOIRES ET THÈSES

### A- ÉTUDES MÉTHODOLOGIQUES

BEAUD Michel, GRAVIER Magali, DE TELEDO Alain, *L'Art de la thèse. Comment préparer et rédiger une thèse de doctorat, un mémoire de DEA ou de maîtrise ou tout autre travail universitaire*, Paris, Ed. La Découverte, 2006.

BÉRÉ Zacharie, *Techniques et stratégies d'un travail de recherche, Mémoire, Thèses et autres recherches*, Abidjan, Ed. UCAO, 2011.

N'DA Paul, *Méthodologie de la recherche, De la problématique à la discussion des résultats. Comment réaliser un mémoire, une thèse d'un bout à l'autre*, Abidjan, EDUCI, 2006.

N'DA Pierre, *Manuel de méthodologie et de rédaction de la thèse de Doctorat et du mémoire de Master en Lettres, Langue et Sciences humaines*, Paris, L'Harmattan, 2015.

-----, *Méthodologie et guide pratique du mémoire de recherche et de la thèse de doctorat*, Paris, L'Harmattan, 2007.

### B- ARTICLES ET REVUES

ADAM Jean-Michel et REVAZ Françoise, « Aspects de la structuration du texte descriptif : les marqueurs d'énumération et de reformulation », *Langue française*, n° 81, 1989, Structurations de textes : connecteurs et démarcations graphiques, pp. 59-98.

-----, « Émile Benveniste, Problèmes de linguistique générale II, Compte-rendu », *Etudes littéraires*, vol.9, n° 1, 1976, pp. 225-228.

BARTHES Roland, « La théorie du texte », *Encyclopédie*, als.univ\_montp3.fr/e41sylv/Barthes\_THEORIE\_DU\_TEXTE. pdf, p.1-11, (consulté le 10 mars 2016).

-----, « L'ancienne rhétorique [Aide-mémoire] », *Communications*, 16, 1970, Recherches rhétoriques, pp. 172-223.

-----, « Linguistique et littérature », *Langages*, 3ème année, n° 12, 1968, Linguistique et littérature, pp. 3-8.

BODEÛS Richard, « Aristote et la condition humaine », *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 81, n° 50, 1983, pp. 189-203.

DESSONS Gérard, « Le poème est la manière même », in *Littérature*, n° 100, 1995, pp. 81-91.

DEVISCH René, « La violence à Kinshasa, ou l'institution en négatif », *Cahiers d'études africaines*, vol.38, n° 150-152, 1998. Disciplines et déchirures. Les formes de la violence, pp. 441-469.

GENETTE Gérard, « La rhétorique restreinte », *Communications*, 16, 1970. Recherches rhétoriques. pp. 158-171.

-----, « Le jour, la nuit », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1968, N° 20. p. 149-165. doi:10.3406/caief.1968.905 [http://www.persee.fr/doc/caief\\_05715865\\_1968\\_num\\_20\\_1\\_905](http://www.persee.fr/doc/caief_05715865_1968_num_20_1_905), (consulté le 15/10/2016).

GNAOULÉ-OUPOH Bruno, « Histoire littéraire et littératures africaines », *Les Cahiers du GRELCEF*, [www.uwo.ca/french/grelcef/Cahiers\\_intro.htm](http://www.uwo.ca/french/grelcef/Cahiers_intro.htm), N.7. Le temps et l'espace dans la littérature et le cinéma francophones contemporains. Mai 2015, pp. 65-84, (consulté le 15/10/2017).

HEBERT Louis, « Élément de sémiotique », 2006, [http:// www.signosemio.com](http://www.signosemio.com), (consulté le 20 mars 2016).

HOPKINS John, « La théorie littéraire de Michaël Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », *Cahiers de narratologie* (en ligne), 12/2005, mis en ligne le 20 avril 2005, URL : [http:// narratologie.revue.org/37](http://narratologie.revue.org/37), (consulté le 30 août 2017).

JENNY Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, N.27, 1976, pp.257-262.

JEWSIEWICKI Bogumil, « Les traumatismes des affirmations identitaires, ou la malédiction de n'être rien », *Cahiers des études africaines*, vol.38, n° 150-152, 1998. Disciplines et déchirures. Les formes de la violence, pp. 627-637.

LAFLÈCHE Guy, « Sémiotique et poétique "Les Chats" d'Émile Nelligan », *Voix et images*, vol.4, n°1, 1978, pp. 50-76.

*Littérature congolaise*, « Revue du livre : Afrique noire, Maghreb, Caraïbes, Océan indien », Notre librairie, n° 92-93 Mars- Mai 1988.

MAGOULAS Charalampos, « La perception en tant que facteur de la singularité des cultures dans une époque mondialisée », in *Performances et objets culturels, Nouvelles perspectives*, Louis Hébert et Lucie Guillemette (dir.), Québec, Presses de l'Université de Laval, 2010.

MARTEL Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, vol.33, n°1, 2005, p.93-102.



- MORRIS Charles, GUÉRETTE, Victor et alii, « Fondements de la théorie des signes », *Langages*, 8ème année, n.35, Problèmes et méthodes de la sémiologie, pp. 15-21.
- NDIAYE Lamine, « Rites et Condition Humaine : Leçon sur les leçons des pères », in *African Sociological Review*, 16(1), 2012, p.41-60.
- NOTRE LIBRAIRIE. Revue des littératures du Sud, « Penser la violence », Saint-Etienne, Dumas-Titoulet Imprimeurs, N° 148, 2002.
- PARENT Monique, « La fonction poétique dans deux textes de Saint-John Perse » *Revue du Centre de philologie et de littératures romanes*, Université de Strasbourg, IX, I, 1971, pp. 348-349.
- PARISOLI Luca, « La nature ontologique des normes fondamentales », *Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen*, n° 37, 2001, pp. 331-341.
- PICHON Michèle, « L'eau et les rêves », Quelques clefs pour la lecture, pp. 14-15, [www.gastonbacherlard.org](http://www.gastonbacherlard.org) , (consulté le 16 Août 2017).
- PRUD'HOMME Johanne & GILBERT Nelson, « La génération du texte » dans Louis Hébert (dir.), 2006, [http : // www.signosemio.com](http://www.signosemio.com), (consulté le 20 mars 2017).
- , « La littérarité et la signifiante », dans Louis Hébert (dir.), 2006, <http://www.signosemio.com>, (consulté le 20 mars 2017).
- , « Le langage poétique », dans Louis Hébert (dir.), 2006, <http://www.signosemio.com>, (consulté le 20 mars 2017).
- PRUD'HOMME Johanne et LEGARE Lyne, « La sémanalyse. L'engendrement de la formule », dans Louis Hébert (dir.), 2006, [http : //www.signosemio.com/kristeva/semanalyse.asp](http://www.signosemio.com/kristeva/semanalyse.asp), (consulté le 30 août 2017).
- , « Sémiologie des paragrammes », 2006, [http : //www.signosemio.com/kristeva/semiologie des paragrammes](http://www.signosemio.com/kristeva/semiologie_des_paragrammes), (consulté le 30 août 2017).
- RENOUPREZ Martine (dir), «L'érotisme» in *Revue Francofonia*, Universidad de Cadiz, N°19, 2010.
- RIFFATERRE Michaël, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n°41, 1981. Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge. p. 4-7.
- TODOROV Tzvetan, « Les anomalies sémantiques », *Langages*, 1<sup>e</sup> année, n°1, 1966. Recherches sémantiques. p. 100-123.
- TORRE Estella (De la) & RENOUPREZ Martine (dir), « Langue, corps et identité dans la littérature belge de langue française », in *Revue Francofonia*, Universidad de Cadiz, N°13, 2004.

VAHI Yagué, « *Chant pour Manou* ou la représentation poétique de la femme dans un univers "carcéral" mouvant : productivité et signifiante d'une conversion », Revue Liens, Nouvelle série, Revue éditée par la faculté des sciences et technologie de l'éducation et de formation, FASTEFA ex ENS, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal, Nr 14, Novembre 2011, 2011, pp. 229-250.

-----, « De la représentation d'un "vide condensé" à la représentation de la métamorphose germinale de l'Afrique : *Les arbres aussi versent des larmes* (Alain Mabanckou). », Éditions L'Harmattan, les séminaires du GRATHEL, Ouvrage collectif sur "Les représentations dans les fictions littéraires par les pratiques fictionnelles", Paris, France, Tome 2, 2010, pp. 211-223

-----, « Des similitudes formelles et positionnelles à l'intertextualité dans *Chaque Aurore est une chance* de Fatho Amoy », *Le signe poétique en dispersion*, les séminaires de GRS-CI, Paris, France, Publibook, 2016, pp. 19-34

-----, « Esquisse d'une analyse des isotopies de la tribulation et de la concorde sociale dans *Le Parfum des ondes* de Pascal Bonin » Actes du colloque international sur « Mémoire, oubli et réconciliation », Université Alassane Ouattara, in revue Baobab, numéro spécial, 2016, pp. 267-277.

-----, « Étude sémiotique du discours poétique : *Les voix de l'aube* de Babacar Sall » *Multilinguales*, revue semestrielle des sciences du langage, des sciences des textes littéraires, des sciences pédagogiques et didactiques, de la traduction et du TAL, Université Abderrahmane Mira, Bejaïd, Algérie, 2<sup>e</sup> semestre N°4, 2014, pp. 92-112.

-----, « Figure et configuration discursive d'un "autre" dans *Afrique des Amants* d'Edouard Mabanza », Revue en ligne Baobab, Revue des Sciences de l'imaginaire, Arts, Lettres et Sciences humaines, Université de Cocody ; <http://www.revuebaobab.org/content/view/42/33>, Nr, spécial, "Actes du colloque international, Transversalité, (IN) différence, Double conscience, des lieux actuels du comparatisme, 2011, pp. 151-162.

-----, « Figures lexématiques de l'imagination matérielle dans le discours poétique de Jean-Baptiste Tati Loutard : cohésion, cohérence et congruence », Revue du CAMES, Sciences sociales et humaines, Nouvelle série B, Volume 015 N°12-2011 (2<sup>e</sup> semestre), 2011, pp. 19-30.

-----, « Images poétiques et mobilité », Revue Particip'Action, Revue interafricaine de Littérature, Linguistique et philosophie, Université de Lomé, Togo, Nr 2, 2010, pp. 189-203.

-----, « La dénomination figurative du "soleil" dans *L'envers du soleil* de Jean-Baptiste Tati Loutard », Revue RESOLANG, Revue de littérature, linguistique et didactique de l'Université d'Oran, Algérie, Nr, 4, 2009, pp.141-151.

-----, « La mort comme un hypogramme matriciel dans *L'Homme meurt seul* de Maître Titinga Frédéric Pacéré », Actes du colloque international sur « Itinéraires autobiographiques », Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire, Les Editions Différence Pérenne, Canada, 2016, pp. 297-317

-----, « La poésie de Grobli Zirignon : une poésie de l'universel », Revue ivoirienne de langues étrangères, Universités de Cocody et de Bouaké ; revue en ligne : <http://www.phoenix.rile-ci.org>, Nr 2, 2011, pp. 145-157.

-----, « La poétisation de la folie chez le poète ivoirien Jean Marie Adiaffi : sens et signifiante d'un thématique », *Acta Iassyensia comparationis*, revue thématique, Chaire de Littérature comparée de la Faculté des lettres, université Ioan Cuza, Roumanie, N° 17, 2016, pp. 67-76.

-----, « La signifiante des marques de l'idéologème dans le discours poétique 'Senghorien' », *La sociocritique : essai d'analyse textuelle divergences/convergences méthodologiques*, Paris, France, Publibook, 2013, pp. 99-115

-----, « Le Zouglou ou la parole poétique proférée : perception, signifiante et signifié », *Revue NODUS Sciendi*, volume spécial, N° 21, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire, Nov. 2017, pp. 1-23.

-----, « Lecture sémiotique de *Gueule-Tempête* de Bottey Zadi Zaourou », Revue RiMe, Rivista dell' Istituto di Storia dell' Europa Mediterranea, c/o ISEM-CNR, via S. ottavio, 20, 10124, Torino, Italie, Nr 9, 2012, pp. 257-275.

-----, « Les dislocations humaines en Afrique dans la poésie de Pascal Bonin et Jean-Marie Adiaffi », Revue Le Didiga, Revue négro-africaine de poétique et des sciences du langage, centre d'étude et de recherche en poétique africaine et francophone, Université de Cocody ; Revue en ligne : <http://www.revueledidiga.org>, Abidjan, Nr 4, 2011, pp. 87-107.

-----, « Les interprétants lexématiques entre réalité et imaginaire errant dans *Chants d'Ombre* de Léopold Sédar Senghor », *ENCRESES*, revue scientifique semestrielle de l'École Normale Supérieure, université Abdou Moumouni, Niamey, Niger, N° 004 Décembre, 2016, pp. 67-86.

-----, « Les interprétants ou l'imposition des rites de passage du sens à la signifiante dans *L'usure des lendemains* d'Alain Mabanckou », *Revue Acta Iassyensia Comparationis*, Revue thématique, chaire de littérature comparée de la Faculté des lettres, Université Alexandru Ioan Cuza, Roumanie, Nr 10 sur les "Rites de passage", 2012, pp. 78-91.

-----, « Passions et émergence ces sociétés chez le poète Bottey Zadi Zaourou », Actes du colloque international sur *Littérature et émergence des sociétés*, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire, Les Éditions Inidaf, Abidjan, 2017, pp. 303-321.

-----, « Productivité et signifiante du « genre » par l'espace tensionnel dans *Grains de sable* de Tanella Boni », *Le Didiga, Revue Négro-africaine de poésie et des sciences du langage*, Centre d'étude et de recherche en poésie africaine et francophone, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire, N° 14, pp. 50-72.

-----, « Valeurs et valences de la transpoétique dans la Poésie de Bernard Dadié » *International Journal of Humanities and Cultural Studies*, Vol. 4, Issue 2, July-September, University of Gafsa, Tunisia, 2017, pp. 251-267.

-----, « Les interprétants ou l'imposition des rites de passage du sens à la signifiante dans L'Usure des lendemains d'Alain Mabanckou », Roumanie, *Acta Iassyensia Comparationis*, 10/2012, p.78-91.

WAGNER Frank, « Du structuralisme au post-structuralisme », in *Études littéraires*, vol.36, n.2, p.105-126.

ZILBERBERG Claude, « Précis de grammaire tensive », *Tangence*, Rimouski/Trois-Rivières (Québec), 70, automne, 2002, pp. 111-143.

ZOH Armel Brice, « La signifiante des matières de la dureté et de la mollesse dans les poésies de Grobli Zirignon et Marcel Kemadjou Njanke », in *Revue YOUROU* [en ligne], Revue du Groupe de Recherches Sémiotiques-Côte d'Ivoire, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire) [www.grs-ci.org](http://www.grs-ci.org), Varia, pp. 50-67.

-----, « Lecture contrastive de la dégénérescence sociale et de l'alacrité par le rythme axiologique dans *Poto-poto blues* de Marcel Kemadjou Njanke », in *Actes du colloque international sur « Mémoire, oubli et réconciliation »*, Université Alassane Ouattara, in revue Baobab, numéro spécial, 2016, pp. 239-249.

## C- MÉMOIRES ET THÈSES

### 1- Mémoires

ZOH Armel Brice, *Le rythme et l'imaginaire errant dans Grains de sable de Tanella Boni : perception et significations*, Mémoire de Master inédit en Lettres Modernes, Université Félix Houphouët-Boigny, 2014, [sous la direction du Professeur Yagué VAHI].

### 2- Thèses

AKPANGNI Ernest, *Poésie du signifiant et poésie du signifié dans l'expérience poétique négro-africaine. L'exemple de D'Eclairs et de foudres de Jean-Marie Adiaffi, Moi Laminaire d'Aimé Césaire et Masques nègres d'Éno Belinga*, Thèse Unique de Doctorat inédite en Lettres Modernes, Université de Bouaké, 2013, [sous la direction du Professeur Dadié Dja Célestin].

KOBENAN N'guettia Kouadio Martin, *De l'expressivité au sens dans la poésie ivoirienne d'expression française*, Thèse de Doctorat unique, Université de Savoie, 2005, [sous la direction du Professeur Jean Dérive].

LAVERGNE Lucie, *L'écriture poétique, d'espaces et de rythmes : regards croisés sur six recueils de la poésie hispanophone contemporaine : Rub'en Dar'io, Cantos de vida y esperanza (1905) ; Juan Ramón Jiménez, Diario de un poeta recién casado (1916) ; Rafael Alberti, Marinero en tierra (1924) ; Vicente Aleixandre, Espadas como labios (1932) ; Pere Gimferrer, Arde el mar (1966) ; Leopoldo María Panero, Teoría (1973)*. Literature. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2011. French. <NNT : 2011CLF20021>. <tel-00942945v2>.

NIKAZM Marzieh Athari, *Vision, passion, point de vue : un modèle sémiotique chez Paul Valéry*. domain\_other. Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2006, Français. <tel-00181005>

VAHI Yagué, *L'expression poétique de la mort dans la poésie ivoirienne : sémiotique des isotopies d'un thématique*, Thèse de Doctorat unique inédite, Université de Bouaké, 2006, [sous la direction du Professeur ZIGUI Koléa Paulin].

## X- DICTIONNAIRES GÉNÉRAUX ET SPÉCIALISÉS

### A- LES DICTIONNAIRES GÉNÉRAUX

*Dictionnaire de la Langue Française, encyclopédie et noms propres*, Paris, Hachette, 1980.

*Le petit Robert 1, Dictionnaire de langue française, Dictionnaire le Robert*, Paris, 1990.

ROBERT Paul, *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 1985, en 9 tomes.

LECOINTE Jean, *Dictionnaire des synonymes et des équivalences*, Paris, Librairie Générale Française, 1993.

### B- LES DICTIONNAIRES SPÉCIALISÉS

ABLALI Driss et DUCARD Dominique, *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Presses universitaires de Franche-Comté, 2009.

AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poésie*, Paris, Le livre de Poche, 1994.

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain (dir), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Puf, 2002.

BRUNEL Pierre (dir), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1998.

CHARAUDEAU Patrick & MAINGUENEAU Dominique (dir), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

CHEVALIER Jean & GHEERBRANT Alain (dir), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Seghers, 1974, (en 4 tomes).

DUBOIS Jean et alii, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Librairie Larousse, 1973.

DUCROT Oswald et TODOROV Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

GREIMAS Algirdas et COURTÉS Joseph, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Supérieur, 1994.

HEBERT, Louis, « Dictionnaire de sémiotique générale », [http:// www.signosemio.com](http://www.signosemio.com), (consulté le 20 octobre 2018.)

JACQUENOD Raymond, *Nouveau dictionnaire de la mythologie*, Italie, Marabout, 1998.

JARRETY Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.

RALLO DITCHE Élisabeth, FONTANILLE Jacques, LOMBARDO Patrizia, *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin, 2005.

REY-DEBOVE Josette, *Lexique sémiologique*, Paris, PUF, 1979.

RUSS Jacqueline, *Dictionnaire de philosophie. Les concepts, les philosophes, 1850 citations*, Paris, Bordas, 1991.

SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.

# TABLE DES MATIÈRES

## REMERCIEMENTS

## SOMMAIRE

INTRODUCTION .....	7
1. Présentation du sujet, l'objet de l'étude .....	7
2. Les motivations du chercheur .....	9
3. La recension critique des études et travaux sur les concepts de rythme et d'imaginaire errant.....	10
4. Élaboration et spécification de la problématique.....	23
5. Le corpus.....	24
6. Les méthodes d'approche et d'analyse .....	25
7. Le plan de la thèse .....	28
PREMIÈRE PARTIE : LE DISCOURS POÉTIQUE : UN PRODUIT DU RYTHME ET DE L'IMAGINAIRE ERRANT .....	30
Chapitre I : Les enjeux d'une élaboration du discours poétique par le rythme et l'imaginaire errant .....	33
I. Le rythme et l'imaginaire errant.....	33
1. Le rythme : ambivalences théoriques et proliférations méthodiques .....	33
1.1. Le rythme phonique .....	35
1.2. Le rythme morphosyntaxique .....	37
2. De l'exploration des images à la dynamique imageante dans le discours poétique.....	39
2.1. Images poétiques et mobilité des images .....	40
2.2. L'apport de l'imaginaire errant dans l'engendrement du rythme.....	43
3. Le rythme et l'imaginaire errant : fusion conceptuelle, fondements et applications ....	45
II. La spécificité du rythme et de l'imaginaire errant dans la constitution du discours poétique.....	47
1. Un discours poétique aux antipodes de la versification .....	48
2. Rythme et imaginaire errant : concepts dualistes et homogénéité sémantique.....	49
III. L'organisation du discours poétique par le rythme et l'imaginaire errant .....	50
1. La dynamique des facteurs sémantiques : approches rythmiques d'une organisation des masses sonores .....	52
2. L'organisation des structures macro et micro rythmiques .....	56
2.1. Les structures macro-rythmiques .....	56
2.1.1. Les marques d'énonciation .....	57
2.1.2. Les marques sémantiques : les évaluatifs .....	58
2.1.3. Les modalisateurs.....	59
2.2. Les structures micro-rythmiques.....	61
2.2.1. Le modèle parallèle .....	62
2.2.2. Les figures d'amplification.....	63

3. Les figures prosodiques contrastives .....	64
Chapitre II : L'engendrement du rythme au moyen de l'imaginaire et de la perception..	71
I. Le fonctionnement sémiotique de la perception.....	71
1. Merleau-Ponty et les fondements phénoménologiques de la perception .....	72
2. La perception sémiotique : l'approche de Jacques Fontanille .....	74
3. La mise en questionnement de la perception : l'imaginaire en perspective .....	78
II. La perception conditionnée par l'imaginaire : le point de vue de Christophe Bouriau.....	80
1. Primauté de l'imagination reproductrice et dérivation de la perception spontanée .....	81
2. L'imagination productrice et la formation des schèmes .....	83
3. Imagination créatrice et perception : vers une reconstruction des faits passés.....	84
III. Dynamique de l'imaginaire et perception rythmique .....	87
Chapitre III : Rythme, imaginaire errant et perception : des conditions épistémologiques de la signification.....	88
I. La question de signification .....	88
1. Brève étude diachronique de la signification .....	89
2. Sens et signification.....	91
3. La signification dans son rapport avec la perception et l'imaginaire errant producteurs de rythmes.....	97
II. Perception, imaginaire errant et rythme : des voies pour une signification manifestée....	98
1. Perception et interprétation intrinsèque d'une rythmique engendrée par des mouvements d'images .....	99
2. Perception et interprétation extrinsèque d'un rythme produit par des mouvances imaginaires.....	100
III. Pour un dépassement du fonctionnement rythmique : une vision sémiotique de la signification.....	103
1. Le rythme : prolongement conceptuel et perspectives analytiques.....	104
2. Le repositionnement de la perception et de l'imaginaire errant dans l'analyse du rythme.....	104
3. Signifiante d'une rythmique fondée sur la perception et la dynamique des images : esquisse d'une analyse constituée de quelques principes sémiotiques .....	106
DEUXIÈME PARTIE : L'ORGANISATION DE LA SIGNIFIANCE DU RYTHME ET DE L'IMAGINAIRE ERRANT PAR LES DISPOSITIFS SÉMIOTIQUES.....	109
Chapitre I : Variabilités matricielles et signifiante des configurations rythmiques par les méthodes sémiotiques de Michaël Riffaterre.....	112
I. Noyaux sémantiques et variations agrammaticales générateurs de rythmes .....	112
1. Le rythme et les agrammaticalités par déplacement .....	113
2. Le rythme et les agrammaticalités par distorsion .....	115
3. Le rythme et les agrammaticalités par création de sens .....	120
II. La conversion productrice de rythmes .....	122
1. Le rythme par la conversion des systèmes descriptifs .....	123
2. Le rythme par la conversion comme signe textuel .....	126
3. Le rythme par la conversion combinée avec l'expansion .....	128
III. La signifiante du rythme par les interprétants lexématiques .....	130
1. Les signes doubles générateurs de texte et la productivité rythmique .....	131
2. Les titres comme signes doubles dans la productivité rythmique.....	134



3. Le signe double générateur d'hypogramme dans la productivité rythmique.....	137
Chapitre II : De la signifiante des configurations rythmiques par les concepts sémiotiques de Jacques Fontanille.....	142
I. Le style : Dynamiques interstitielles et structurations rythmiques .....	143
1. Les segments temporels .....	143
2. Les régimes aspectuels.....	146
3. Les interstices temporels .....	149
II. L'intertexte : un recouplement d'hypogramme matriciel dans la génération du rythme .	151
1. L'intertexte et la dynamique rythmique dans <i>Jusqu'au souvenir de ton visage</i> .....	152
2. L'intertexte et la perception du rythme dans <i>L'avenir a rendez-vous avec l'aube</i> .....	155
3. L'intertexte et l'engendrement rythmique dans <i>Gorée île baobab</i> .....	160
III. Les configurations passionnelles et la génération du rythme .....	165
1. Les effets rythmiques par la redondance des présupposés somatiques .....	166
2. Le rythme par la structuration du schéma passionnel canonique .....	170
Chapitre III : De la productivité du rythme par les procédés sémiotiques de Louis Hébert.....	177
I. Les rythmes thymiques .....	178
1. Les rythmes thymiques modaux par effet de regroupement.....	178
2. Les rythmes thymiques modaux par effet d'enchâssement .....	181
3. Les rythmes thymiques modaux par effet d'entrelacement.....	186
II. Les graphes sémantiques et la productivité rythmique .....	191
1. Le rythme par l'interaction des relations temporelles entre graphes .....	191
2. Le rythme par l'interaction des relations non temporelles entre graphes.....	197
III. Le figuratif, le thématique et l'axiologie dans l'engendrement du rythme .....	202
1. Rythme et relations semi-symboliques .....	203
2. Rythme et relations symboliques .....	206
3. Rythme et relations sémiotiques .....	209
TROISIÈME PARTIE : ISOTOPIES, DYNAMIQUES MATÉRIELLES ET FONCTIONNEMENT RYTHMIQUE.....	214
Chapitre I : Isotopies sémiologiques, épanchements des figures lexématiques liées à /l'eau/ et implications rythmanalytiques .....	217
I. Rythmes et parcours sémémiques de l'eau liés aux représentations maternelles .....	218
1. Rythme et parcours sémémique de la filiation .....	218
2. Rythme et parcours sémémique de la maternité des eaux .....	221
3. Parcours sémémique de l'eau nourricière .....	223
II. Rythme et isotopie sémiologique de /l'eau/ lié au sémème "morale".....	226
1. Rythme et isotopie sémémique de /l'eau/ et des interdictions.....	227
2. Rythme et isotopie sémémique de la jouvence et de la lustration .....	230
3. Rythme et isotopie sémémique de la pureté et la purification naturelle.....	232
III. Rythme et isotopie sémiologique de /l'eau/ liée à la violence .....	235
1. Rythme et parcours sémémique des caractères offensifs de l'eau .....	235
2. Rythme et parcours sémémique de l'héroïsme lié à l'eau .....	238
Chapitre II : Isotopies sémantiques et rythmanalyse des éléments de la terre.....	242

I.	Rythme et isotopies sémantiques des métaphores de la dureté liées aux matières de l'adversité.....	243
1.	Rythme et isotopie sémantique liée au fer.....	244
2.	Rythme et isotopie sémantique liée au bois dur .....	246
3.	Rythme et isotopie sémantique liée à la pierre .....	248
II.	Rythme et isotopie sémantique des matières de la dureté liés aux volontés incisives ....	250
1.	Rythme et isotopie sémantique liée aux "blessures" .....	250
2.	Rythme et isotopie sémantique liée à la "mort" .....	252
3.	Rythme et isotopie sémantique liée à la "crainte" .....	254
III.	Rythme et images de la pétrification ou de la rêverie pétrifiante .....	256
1.	Rythme et isotopie sémantique liée aux " images du froid" .....	256
2.	Rythme et isotopie sémantique liée à "la statue ou à l'être immobilisé" .....	257
3.	Rythme et isotopie sémantique liées aux rêveries pétrifiantes et à la minéralisation du froid .....	260
Chapitre III : Rythmes, isotopies de l'expression et du contenu liées à "l'air" et au "feu" .....		263
I.	Rythme et isotopies phoniques assonantiques liées à la volonté du vol comme un inéluctable déterminisme.....	263
1.	Rythme et isotopies phoniques assonantiques liées à la poésie des ailes .....	264
2.	Rythme et isotopies phoniques assonantiques liées à la chute et à la désolation.....	266
3.	Rythme et isotopies phoniques assonantiques liées à la psychologie ascensionnelle .....	268
II.	Rythme et isotopies phoniques allitératives liées à la poésie du ciel bleu .....	270
1.	Rythme et isotopies phoniques allitératives liées à l'effacement ou à l'écartement ...	270
2.	Rythme et isotopies phoniques allitératives liées à la vanité des apparitions.....	272
3.	Rythme et isotopies phoniques allitératives liées à la poésie des nuages .....	273
III.	Rythme et isotopies phoniques syllabiques dans l'imagination matérielle du feu .....	275
1.	Rythme et isotopies phoniques syllabiques liées à l'amour et au feu sexualisé .....	276
2.	Rythme et isotopies phoniques syllabiques liées à la brûlure létale .....	279
3.	Rythme et isotopies phoniques syllabiques liées à la valorisation du feu .....	281
CONCLUSION.....		284
INDEX DES AUTEURS CITÉS.....		289
INDEX DES CONCEPTS CLÉS .....		291
BIBLIOGRAPHIE.....		295
TABLE DES MATIÈRES.....		318

## RÉSUMÉ

### « Le rythme et l'imaginaire errant dans le discours poétique de Tanella Boni : perception et significations. »

Dans la présente réflexion, le rythme et l'imaginaire errant sont à la fois deux réalités distinctes mais complémentaires dont la conjugaison permet le décryptage des différents points de vue qui investissent dialectiquement le discours poétique de l'Ivoirienne Tanella Boni. Ce faisant, la productivité rythmique émanant de la dynamique dudit imaginaire relève, non d'une approche essentiellement fondée sur des contraintes métriques, mais plutôt d'une organisation du mouvement de la parole tributaire, ici, d'une interaction de procédés théoriques. Ainsi, la poétique néo-structuraliste de Daniel Délas et d'Henri Meschonnic, la sémiotique poststructuraliste portant sur les travaux de Michaël Riffaterre, de Louis Hébert et de Jacques Fontanille, l'imagination matérielle déduite des pensées de Gaston Bachelard apparaissent, dans le cas d'espèce, comme des propriétés discursives à partir desquelles se réalise le processus de sémantisation dans le discours poétique susmentionné.

**Mots clés :** rythme – imaginaire – point de vue – sémiotique poétique poststructuraliste – perception et significations.

## ABSTRACT

### “Rhythm and Wandering Imaginary in Tanella Boni's Poetic Discourse: Perception and Meanings”

In this work, rhythm and wandering imaginary are both two different but complementary realities whose association helps decipher different point of views which dialectically interweave the poetic discourse of Ivorian female writer Tanella Boni. In so doing, the rhythmic productivity of the dynamics of this imaginary arises not from an approach essentially based on metric constraints but rather, on an organization of the movement of the tributary speech, here, on an interaction of theoretical processes. Thus, the neo-structuralist poetics of Daniel Délas and Henry Meschonnic, the poststructuralist semiotics on the works of Michaël Riffaterre, Louis Hébert and Jacques Fontanille, the material imaginary of Gaston Bachelard appear, here, as discursive properties from which the semantization process in the aforementioned poetic discourse is achieved.

**Keywords:** rhythm – imagination – point of view – poststructuralist semiotic poetics – perception and meanings.