***Éthiopiques* n° 113.**
Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art.
2e semestre 2024.

L'ORGANISATION RYTHMIQUE DANS LA POÉSIE DE RABÉ LIAGRO CHARLES : ENTRE ACCENTUATION ET CIRCULARITÉ

Par Landry PENAN YEHAN*

RÉSUMÉ : L'analyse de l'œuvre poétique au long cours, *Koudjrouzéa yayayé pour un plaidoyer électoral,* de l'auteur ivoirien, Rabé Liagro Charles, a été un prétexte pour mettre en évidence deux approches rythmiques différentes, mais complémentaires. Pendant que la critique française s'intéresse à l'accentuation langagière, la critique africaine, portée par Bernard Zadi Zaourou, Engelbert Mveng et Jean Cauvin, met un point d'honneur sur la circulation de la parole. Il est donc question d'une étude conjointe qui permet de décrypter, d'une part, les phénomènes de récurrence anaphorique et épiphorique, d'amplification énumérative et accumulative, de syncopation par un mélange d'intonation, et d'autre part, les formes rythmiques immédiates et les mouvements rythmiques saccadés. Cette étude conjointe donne la possibilité d'apprécier les dynamiques micro-rythmiques et macro-rythmiques de cette belle œuvre poétique qui est un beau cri rythmé.

MOTS CLÉS : Poétique, stylistique, rythme, accentuel, circulaire.

ABSTRACT : The analysis of the long poetic work, Koudjrouzéa yayayé pour un plaidoyer électoral, by the Ivorian author, Rabé Liagro Charles, was a pretext for highlighting two different but complementary rhythmic approaches. While French critics are interested in linguistic accentuation, African critics, led by Bernard Zadi Zaourou, Engelbert Mveng and Jean Cauvin, focus on the circulation of speech. It is therefore a question of a joint study that makes it possible to decipher, on the one hand, the phenomena of anaphoric and epiphoric recurrence, enumerative and accumulative amplification, syncopation through a mixture of intonation, and on the other hand, immediate rhythmic forms and jerky rhythmic movements. This joint study provides an opportunity to appreciate the micro-rhythmic and macro-rhythmic dynamics of this fine poetic work, which is a beautiful rhythmic cry.

KEYWORDS: Poetics, stylistics, rhythm, accentual, circular.

* Université Peleforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire

Défini tantôt « par la régularité dans le retour d'un effet sensible (bruit, motif ou couleur, phénomène ou sensation), tantôt par l'alternance, tantôt par l'égalité, tantôt par l'approximation » (Jean Mazaleyrat, 2013 :13), le rythme, « loin d'être une notion réservée à la littérature, est une réalité fondamentale du langage » (Meschonnic et Dessons, 1998 : 4) qui a une double approche concernant la prose cadencée et la prose poétique. Du point de vue de la prose cadencée, l'étude se situe dans « la prose où l'oreille cultivée, exercée, relève et identifie des structurations proprement rythmiques » (Molinié, 1993 : 108). Concernant la prose poétique, elle vient ajouter à la détermination ci-dessus mentionnée les faits de distribution particulière des compléments (les antépositions et les détachements), ainsi qu'un certain niveau recherché dans le vocabulaire et l'emploi de nombreuses figures. On peut ainsi relever que l'étude du rythme, dans sa conception classique, concerne les questions accentuelles, prosodiques et typographiques. Les récurrences les plus ordinaires par la répétition, par l'accumulation et par la syncopation, comme dominantes du fonctionnement rythmique dans le discours poétique de Rabé Liagro Charles, constituent les concepts que nous tenterons de détecter, de décrire et d'interpréter dans *Koudjrouzéa Yayayé pour un plaidoyer électoral*.

L'intérêt pour ce poème au long cours s'inscrit dans une double approche partant du micro-rythme au macro-rythme. L'étude prend, d'abord, appui sur les considérations rythmiques admises par la critique occidentale pour la dépasser, par la suite, avec les réalités rythmiques africaines qui sont également d'un grand intérêt. Il s'agira concrètement d'une perspective intégrative des démarches et techniques poétiques les plus porteuses. Au-delà de ses « significations les plus hétérogènes, comme : vitesse, percussion, périodicité, discontinu, bruit, schéma de durées, accentuation, articulation, mesure, métrique, configuration, équilibre » (cité par Nyéki, 1973 : 120), l'étude du rythme renferme également la notion de circulation de la parole, avec les questions de formes et de mouvements langagiers qui méritent une attention particulière. La perspective méthodologique est poétique dans ses différentes mutations synthétiques déjà mentionnées.

Des interrogations seront donc convoquées pour conduire l'étude : quels sont les apports théoriques et méthodologiques de chacune des tendances pour constituer l'unité rythmique ? Dans quelles mesures une perspective unifiée des grandes méthodes peut-elle constituer le ferment d'une analyse rythmique efficace ? Comment analyser, par le biais de cette étude croisée, le discours poétique de Rabé Liagro Charles, en rapport avec les valeurs culturelles qui s'y agrègent ? En plus de s'inscrire dans une écriture contestataire éminemment politique qui affecte l'esprit et le sens par un verbe poétique au service d'un cri d'amour, cette œuvre poétique présente un contexte énonciatif favorable à l'étude du rythme. Si l'orientation méthodologique occidentale porte sur les accentuations prosodique, typographique et tonique, l'orientation africaine permettra de renforcer l'analyse du rythme, dans la mesure où la seule étude par l'accentuation ne permettrait pas d'apprécier d'autres aspects rythmiques qui sont enfouis dans les formes et mouvements langagiers du poème. Cette étude postule donc pour une approche conjointe des méthodes intégratives de la poétique occidentale et africaine en vue d'une analyse plus aboutie du rythme dans ce texte poétique africain qui a la particularité d'être constitué en vers-librisme.

1. Rappels terminologiques et mode d'application du rythme

Ce cadre théorique prend forme dans une dynamique de connaissance disciplinaire qui met un accent particulier sur les considérations rythmiques perçues par les critiques occidentales et africaines. Il s'agit d'une approche conjointe permettant d'aborder plus efficacement les textes poétiques africains qui mobilisent des phénomènes rythmiques circulaires allant au-delà de l'accentuation.

1.1. Le rythme dans sa conception classique : un déterminisme réglé

Le rythme, à en croire la critique française, a connu un aménagement grâce aux changements opérés aux niveaux des textes poétiques, avec les cas de déponctuation, de spatialisation et de toutes modifications introduites dans la lecture du rythme. Cette mue est le fait du vers-librisme qui a connu déjà des soupçons à partir du XIXe siècle, par le biais des poètes français de la trempe de Charles Baudelaire

(appartenant à la fois au Romantisme, au Parnasse et au Symbolisme), de Victor Hugo (le chantre du Romantisme), d'Arthur Rimbaud, pour ne citer que ceux-là. En conséquence, toute définition s'insérant sur la base de la mesurabilité et du comptage des éléments textuels sera proscrite. Une attention particulière sera plutôt accordée, désormais, à l'accentuation des groupes d'éléments syntaxiques appelés encore accent linguistique, accent rythmique ou accent tonique. On comprend que « l'analyse du rythme dans la parole poétique française se fonde donc sur le système accentuel » (Fobah, 2006 : 252). Au-delà de l'accentuation, la question du rythme occidentale s'intéresse à la prosodie, avec les notions d'allitération (répétition de consonnes) et d'assonance (répétition de voyelles). Enfin, nous avons un autre type de phénomène pouvant entrer en ligne de compte dans l'étude rythmique occidentale. Il s'agit bien évidemment de la question de l'accentuation typographique. Telle est la présentation de l'étude du rythme selon la critique occidentale différente de la critique africaine qui est orientée vers la circulation de la parole.

1.2. Le rythme dans son approche africaine : une circulation de la parole

Pour en venir à la conception rythmique africaine, nous rejoignons l'ensemble des critiques qui pensent que la perspective zadienne sur le rythme gagnerait à être adjointe aux orientations théoriques d'Engelbert Mveng et de Jean Cauvin. En plus du mode de circulation de la parole sérieuse et lourde de conséquence, la parole africaine est également axée sur « le jeu complexe des tons qui se manifestent en tant que particules rythmiques, jusqu'à la racine même du signe linguistique » (Zadi Zaourou, 1981 : 550). Cette complexité donne au mot et à la parole africaine une organisation structurelle originelle. Le schéma rythmique, présenté sous la forme (1.2 + 1.2.3), est rattaché à « la perception du retour périodique d'unités repères distribuées dans le discours, le chant ou la musique » (Zadi Zaourou, 1981 : 550). La question du rythme chez Bernard Zadi Zaourou ou chez les Africains, en général, est portée sur la récurrence, mais une « récurrence à modification constante » (Fobah, 2006 : 256) qui se démarque de la théorie du rythme accentuel. Les termes d'agent rythmique (dans la conception zadienne), de dialectique (chez

Mveng) et d'intermédiaire (dans l'entendement cauvinien) sont des propositions théoriques rebelles qui se démarquent de toute contrainte numérique, de tout « asservissement et déterminisme réglé » (Fobah, 2006 : 254). En plus de la récurrence à modification constante, la parole rythmique africaine se fonde également sur les notions d'amplification et de cadence.

1.3. Pour une approche conjointe du rythme

À la lecture des propositions théoriques africaines, on est tout de suite tenté de dire que l'association de ces trois théoriciens (Bernard Zadi Zaourou, le père Mveng et Jean Cauvin) suffit à apporter une réponse complète à la question du rythme. Mais, hélas, malgré leurs apports, la question du rythme connaît tout de même des insuffisances qui gagneraient à être comblées en vue d'une aspiration théorique plausible. Relevons rapidement des insuffisances liées à la conception rythmique africaine, avant de songer à proposer une approche à même d'aborder sans complexe le rythme dans les textes poétiques africains. L'une des insuffisances qu'on peut reprocher à la proposition théorique du rythme africain est qu'il n'existe aucunement de définition de la conception rythmique africaine. Tous les trois théoriciens évoqués abordent certes la question du rythme, mais en aucun moment ils n'ont proposé une définition du rythme selon l'Afrique, même s'ils proposent des perspectives intéressantes d'approche. L'autre insuffisance qu'on pourrait reprocher aux représentants de la théorie africaine, c'est qu'ils sont portés et même trop portés sur la question circulaire de la parole, ce qui représente un véritable handicap, parce qu'il y a des manifestations rythmiques, à l'image des accentuations qui seront laissées pour compte. Face à une telle insuffisance détectée de part et d'autre, nous postulons donc pour une approche conjointe entre les conceptions rythmiques africaines et occidentales. Il s'agit bien évidemment d'une fusion des deux théories. Nous étudierons les réalités rythmiques s'inscrivant essentiellement dans le sonore, dans l'audible, vu que le discours poétique africain s'insère dans ce canevas-là. La question du rythme consistera à découvrir « l'organisation des phonèmes, des mots et des groupes de mots qui se manifestent en deçà

des rapports oppositionnels que l'émetteur entretient avec le récepteur et qui ne les attendent pas pour se manifester » (Fobah, 2006 : 260).

2. Le Microrythme : une étude inscrite dans l'accentuation la plus ordinaire de la parole poétique

Le microrythme est une orientation rythmique immédiate centrée sur les récurrences les plus ordinaires de la parole poétique. Il s'agit de la détermination des unités et de l'étude des phénomènes de similitudes de longueur, de progression, voire de syllabes accentuées identiques.

2.1- La répétition comme facteur de rythme

Saisie comme le caractère de ce qui peut se répéter indéfiniment par l'application d'un même processus sonore, lexical, phrastique, la répétition est un créateur d'effet rythmique qui peut porter sur les phonèmes, les syllabes, la sémantique, les mots, les phrases. Cette récurrence ordinaire peut être soit proche, soit distante. Qu'elle soit en situation de contact ou en situation d'éloignement, la répétition, facteur de rythme, est manifeste dans ce poème.

Bon appétit à vous années cannibales !
Un Jula en **Choukouya !**
Un Bété en **Choukouya !**
Un Sénoufo en **Choukouya !**
Un Guéré en **Choukouya !**
Un Baoulé en **Choukouya !**
Un Koyaka en **Choukouya !**
Un abbey un attié un ivoirien en **Choukouya !**

L'extrait met en avant l'anaphore et l'épiphore qui apparaissent concomitamment dans le même extrait. La répétition de l'adjectif numéral cardinal « un », en situation de déterminant et du substantif « *choukouya* », en situation de complément du nom qui sont répétés de la manière la plus élémentaire possible. Parce que « un » et « choukouya » apparaissent sur sept vers successifs par des insertions brèves, nous sommes amené à les ranger dans la catégorie des répétitions à distance. Si nous entendons sept fois les sons « un » et « choukouya », on ne comprend qu'une seule fois les indications des référents correspondants. L'anaphore et l'épiphore se présentent ici comme des formes d'insistances régulières qui adoptent

toutes les deux des effets différents, mais complémentaires. En effet, pour l'anaphore, on observe un même déterminant « un » pour différents substantifs qui ont la particularité d'être des noms communs : « Jula, Bété, Sénoufo, Guéré, Baoulé, Koyaka, Abbey, Attié ». Ces noms appartiennent à des groupes linguistiques ivoiriens qui couvrent quatre points cardinaux de la Côte d'Ivoire. Pour le nord, relevons les « Sénoufo, Jula, Koyaka », pour le Sud, on enregistre le peuple « abbey, attié », pour le centre, on a le peuple « baoulé », et à l'ouest, on enregistre les « Bété, Guéré ». Ce sont ces peuples qui sont tous transformés en « choukouya », un plat d'origine ivoirienne et nigérienne fait à base de viande marinée et cuite à l'étouffée, en papillote ou braisée. À bien observer, il est bien question d'une métonymie de la langue pour le peuple. Ce sont ces différentes populations ivoiriennes qui sont découpées en petits morceaux, braisées comme la viande de choukouya pour finalement être mangées.

Cette insistance sur les différents peuples ivoiriens et sur leurs différentes transformations en boucherie dresse inévitablement un sombre tableau hyperbolisant de plusieurs décapitations de certains peuples ivoiriens pendant la crise de 2002. Pour atteindre le cap de « choukouya », il faut comprendre le niveau de charcuterie, de boucherie dont ont été victimes les populations ivoiriennes. C'est cette souffrance, cette décapitation que le poète veut dénoncer en faisant un zoom sur les différents peuples ivoiriens qui ont tous eu le même triste destin. Pour chaque masse sonore constituée, on ne comprend qu'une seule fois la boucherie perpétrée sur ces différents peuples. Il y a donc dans une forme d'insistance régulière, malgré le risque encouru d'une certaine monotonie à cause de l'impression que le poète présente par la répétition de chaque groupe ethnique qui laisse transparaître une certaine paresse scripturaire de sa part.

Loin de cette pensée, le poète nous embarque dans une dynamique rythmique dramatico-tragique, voire zoomorphiste qui oriente le lecteur dans une certaine scène horrible donnant l'impression d'une hypotypose qui présente, sous les yeux, une décapitation des êtres humains. Ces martèlements en début et en fin de vers montrent aisément la passion du poète qui est doublement attachée par son émotivité dysphorique et son jugement de valeur dépréciatif qui se caractérise par l'adjectif qualificatif postposé « cannibales ».

Ce double contact anaphore-épiphore sonne comme une double récurrence à distance qui met en évidence la tragédie vécue par chaque peuple ivoirien lors de cette crise de 2002. Une crise qui n'a épargné personne. Si les mots faisant allusion à la boucherie « choucouya » associés aux différents peuples de la Côte d'Ivoire : « Jula, Bété, Sénoufo, Guéré, Baoulé, Koyaka, Abbey, Attié » se répètent dans l'extrait, « il revient donc au pouvoir du rythme de faire sonner la révolte sur cette injustice » (Penan Y. Landry, 2020 : 546). Une injustice qui est également saisie par l'amplification.

2.2- Les figures d'amplification : une puissance d'extension rythmique

Les figures d'amplification sont d'une grande importance pour la seule bonne raison qu'elles sont utilisées pour rendre le rythme puissant. Leur rôle dans le poème consiste à étendre la période rythmique et à entraver la progression vers la fin. Ce qui lui vaut son nom d'élément amplifiant. On en note cinq cas que sont l'agglutination, la parenthèse, l'apposition, l'énumération et l'accumulation. La poésie de Rabé met un accent particulier sur l'amplification par énumération et par accumulation comme observée dans l'extrait suivant :

> Ô Koudjrouzéa !
> Passant par l'au-delà
> Vorace résidence
> As-tu vu N'Kruma ?
> As-tu vu Mandela ?
> Toujours prêts pour le combat ?
> As-tu aperçu Sankara
> À jamais tourné vers le combat ?
> À Che Guevara as-tu parlé ?
> À propos de la liberté
> Qu'a-t-il confié ?
> Qu'ont-ils conseillé ?
> **N'Kruma**
> **Mandela**
> **Sankara**
> **Che Guevara**
> Liberté de combat
> Combat de liberté
> Combat de la paix (19-20)

Du point de vue syntaxique, l'accumulation est une figure qui se rapproche de l'énumération. Elles ont toutes les deux pour points communs la syntaxe, la juxtaposition et la coordination. Mais ce qui les différencie, c'est qu'au moment où l'énumération produit un effet de succession, l'accumulation, elle, produit un effet d'entassement, d'empilement se démarquant par son caractère descriptif. Le poète, parfois fait usage des adjectifs, des verbes et des groupes nominaux à cause de leur caractère descriptif. Cet extrait a une forte dominante accumulative, même si on y retrouve une dynamique énumérative importante d'amplification du rythme. L'amplification rythmique, du point de vue de l'accumulation, se manifeste par une série d'interrogations totales : « As-tu vu N'Kruma ? », « as-tu vu Mandela ? », « toujours prêts pour le combat ? », « as-tu aperçu Sankara à jamais tourné vers le combat ? », « À Che Guevara as-tu parlé ? », et d'interrogations partielles : « À propos de la liberté qu'a-t-il confié ? », « Qu'ont-ils conseillé ? » qui enrobent toutes deux des noms emblématiques d'hommes politiques africains : « N'Kruma, Mandela, Sankara » et cubain « Che Guevara ». Même si ces noms ne s'inscrivent pas dans un ordre de mérite ou d'efficacité, on peut tout de même relever une énumération des leaders politiques qui ont la particularité d'être des figures de proue pour leurs différentes nations.

De N'Kruma à Che Guevara, en passant par Mandela et Sankara, ces leaders ont la particularité d'être des révolutionnaires panafricanistes et marxiste-léniniste. Si l'accumulation et l'énumération alignent les mêmes catégories grammaticales, phrases interrogatives pour l'accumulation et noms propres de personnes pour l'énumération, le but est d'insister sur l'idée exprimée qui n'est autre que l'échange entre le narrateur et « Koudjrouzéa » en vue de prendre les nouvelles de ces vaillants guerriers révolutionnaires historiques qui ont été arrachés à l'affection de leurs peuples. L'accumulation et l'énumération servent à amplifier la portée du propos et à donner un rythme saccadé aux vers. Même si accumulation et énumération laissent entrevoir un désordre scripturaire, on peut y relever une certaine esthétique d'insistance qui permet de détailler de façon plus ordonnée les différents aspects ou éléments d'un fait, d'un ensemble. C'est-à-dire des révolutionnaires panafricanistes et internalionnalistes qui ont tous été des dirigeants historiques de la lutte contre l'impérialisme (Sankara, N'Kruma, Che Guevara), contre le système de la

ségrégation raciale (Mandela). Cette juxtaposition des phrases interrogatives et des noms propres de personnes produit un effet de profusion qui permet d'amplifier la réalité. Un réalisme marqué par la présentation de révolutionnaires africains et cubains qui ont marqué l'histoire du socialisme en Afrique et dans le monde. On a l'impression que le poète a décidé de juxtaposer des phrases interrogatives partielles et totales qui laissent directement entrevoir des noms de personnes emblématiques qui ont impacté positivement le monde de la politique en Afrique et en Occident. Ces accumulations et énumérations s'inscrivent dans un registre d'insistance sur chaque élément, à telle enseigne que chaque question posée à « Koudjrouzéa » permet de mettre en lumière chaque héros qui a rapidement été évoqué dans l'élan de l'accumulation et bien distingué par l'énumération.

L'enchaînement de questions sans attendre aucune réponse de la part du récepteur laisse percevoir l'état d'âme du poète qui est attristé, peiné, voire agacé par la disparition tragique de ces défenseurs de la « liberté de combat », du « combat de liberté », du « combat de paix ». De ce fait, l'amplification énumérative et accumulative jouent un rôle important dans une rythmique saccadée dans l'optique d'accélérer l'élan par parataxes asyndétiques qui organisent un ensemble de regroupements de phrases interrogatives et de noms propres de personnes. L'implication de cette double amplification permet d'apprécier l'émotivité instable du poète qui balance entre nostalgie, hésitations, incertitudes. Cette émotivité instable se poursuit à travers la syncopation.

2.3. Les procédés par syncopation : une production mélodique par le rythme

La syncopation est une cohabitation hétérogène entre plusieurs phénomènes énonciatifs conduisant à un style scripturaire. Du point de vue rythmique, c'est un procédé haché qui sépare des unités énonciatives en vue de produire une mélodie énonciative discontinue dans le but de vouloir rompre avec la monotonie de la symétrie. Pour ce faire, le poète fait usage de ces procédés pour varier son style d'écriture, et du coup, il se lance à nouveau dans un élan musical. Les procédés par syncopation, bien souvent, sont pris en compte par l'ellipse, l'inversion et le mélange d'intonations qui apparaissent dans le corpus.

Laisse-nous féconder nos doux rêves
Laisse-nous les matérialiser
Laisse-nous surprendre le monde
Déjà déjà avec 2020
Nous le pouvons
Pouvons-le !
Oui pouvons-le !
Pourquoi pas ?
C'est pourquoi
Yayayé na koudjrouzéa ! (123)

L'extrait met en lumière la syncopation par le mélange d'intonation. Si l'intonation se présente comme un ensemble de variations de hauteur et d'intensité adoptée par la voix en situation de parler ou la lecture dans le but de créer une courbe mélodique de la phrase, le mélange d'intonations se grave dans une dynamique de variations vocaliques pouvant être montantes ou descendantes. Cet extrait présente un mélange d'intonations composées de phrases déclaratives, de phrases exclamatives et de phrases interrogatives. Les phrases déclaratives sont des phrases inversées par le sujet « laisse-nous » qui est une forme de prière frisant la supplication. Une supplication pour permettre au poète et à son peuple « de féconder et de matérialiser [leurs] doux rêves », une supplication pour permettre au poète et à son peuple de surprendre le monde (…) avec 2020 ». Comme on peut l'observer, cette supplication, cette exhortation s'enregistrent dans une descente vocalique qui est étouffée par une montée vocalique perçue par la motivation extraordinaire en vue de motiver son peuple à croire à un lendemain meilleur, en témoignent les différentes exclamations « Pouvons-le ! / Oui pouvons-le ! / C'est pourquoi/ Yayayé na koudjrouzéa ! » et cette interro-affirmation « Pourquoi pas ? ». À en croire Pierre Fouché, il s'agit de « l'élément mélodique de la parole » (cité par Jean Mazaleyrat, 2013 : 63-64). Les descentes vocaliques qui sont dues à l'utilisation de la phrase déclarative sont étouffées par les montées de voix provoquées par l'utilisation des phrases exclamatives et interrogatives. Ces différentes fréquences intonatives opérées par le poète sont le reflet de son état d'âme. Un poète de l'espoir qui croit en un lendemain meilleur. C'est dans cette dynamique que le poète supplie l'oiseau de malheur « Koudjrouzéa » de s'éloigner le plus loin possible de son peuple qui aspire

au bonheur, voire à la paix. Si le ton descendant laisse entrevoir la soumission, la prière, la supplication, le ton montant exprime la résilience, l'abnégation. Ces variations vocaliques descendantes et montantes sont productrices d'une rupture rythmique qui motive à scruter dans le macro-rythme pour y apprécier une dynamique plus complexe du rythme.

3. Le Macrorythme : une activité complexe qui fait appel à la circularité de la parole et à l'esprit humain

Le macrorythme, à l'opposé du microrythme, est une activité profonde, voire complexe, focalisée sur la circularité de la parole et sur la mise à contribution de la mémoire, un organe indispensable dans la reconnaissance des ressemblances. Cette seconde étape pratique mobilise les réalités rythmiques africaines qui portent sur les formes et les mouvements langagiers.

3.1- Vers une forme rythmique immédiate

Les formes immédiates et profondes appartiennent toutes deux au macro-rythme qui a sa place dans une approche plus complexe. Dans sa dynamique rythmique immédiate, « les différents éléments sont perçus comme un tout continu, un présent : l'élément fort du rythme réapparaît, alors que le précédent n'a pas disparu du présent psychologique » (Jean Cauvin, 1978 : 19). La répétition des expressions les unes après les autres, que ce soit dans le même verset, sur la même page ou sur des pages successives, sont les facteurs du rythme immédiat. Plusieurs exemples se dégagent à travers le corpus, mais nous n'en citerons qu'un seul :

Cousez le bec à Koudjrouzéa
Point de cui-cui de sa part
Bec bé à Koudjrouzéa
Il m'en souvient

2002 fut là
Koudjrouzéa aussi
2010 fut là
Koudjrouzéa aussi
2011 fut là
Koudjrouzéa aussi
Voici 2020

} **Rythme immédiat**

Le rythme immédiat est manifeste dans cet extrait par le biais de l'expression affirmative « koudjrouzéa aussi » qui apparait trois fois sur la même page, précisément à la suite de « 2002, 2010, 2011, 2020 » qui représentent des années symboliques de l'histoire de la Côte d'Ivoire. En effet, ces dates ont la particularité de relever des périodes sombres de l'histoire de la Côte d'Ivoire. Si en « 2002 », précisément le 19 Septembre, la Côte d'Ivoire a essuyé une tentative de coup d'État de manière simultanée dans les villes d'Abidjan, de Bouaké et de Korhogo, « 2010 et 2011 », représentent la crise post-électorale qui éclate à l'issue du second tour de l'élection présidentielle ivoirienne de 2010. La date de « 2020 » incarne la crise post-électorale suite à la désobéissance civile suscitée par l'opposition politique ivoirienne. Toutes ces dates symbolisent des crises politico-militaires survenues sous les gouvernances de Laurent Gbagbo et d'Alassane Ouattara. Toutes les fois que ces crises ont pris forme, « Koudjrouzéa », l'oiseau de malheur, étaient également présent. Il suffit de faire un retour dans le passé pour apprécier les assassinats des hommes politiques en 2002, l'arrestation du Président Laurent Gbagbo, le 11 avril 2011, suite à la contestation des résultats des élections présidentielles, et la « désobéissance civile » suscitée par une candidature contestée d'Alassane Ouattara à l'élection présidentielle de 2020 qui briguait un troisième mandat jugé anticonstitutionnel par l'opposition.

L'expression affirmative « Koudjrouzéa aussi », répétée deux fois, apparaît juste après chaque événement malheureux essuyé par la Côte d'Ivoire. Cette expression « Koudjouzéa aussi » sonne comme un battement émotionnel, un souvenir psychologiquement troublant pour le poète qui souhaite de tous ses vœux que ce malheur s'estompe pour les élections de 2020. Malheureusement, « Koudjrouzéa » était encore là pour endeuiller les populations ivoiriennes, en témoigne la répétition immédiate de l'expression « Koudrouzéa aussi » juste après chaque événement sombre de la Côte d'Ivoire. Il est donc toujours associé aux problèmes de sa nation. Nous remarquons que ces différentes expressions sont répétées les unes après les autres dans des versets successifs dans une volonté manifeste de faire appel aux effets audibles du lecteur afin qu'il n'oublie pas le message

de tristesse, de crise post-électorale, de guerre qui lui est adressé, différent du rythme profond qui fait plutôt appel à la mémoire.

3.2- Pour un rapport des formes rythmiques d'avec le mouvement

Deux formes majeures sont à décrypter à travers le discours poétique de Rabé. Cette œuvre présente deux mouvements qui sont tantôt statiques, tantôt dynamiques. Le mouvement statique se perçoit clairement à travers la même forme versifiée qui est couchée sur une même page ou sur des pages entières qui se suivent. Quant à la forme dynamique, elle varie sur une même page. Le statisme et le dynamisme que procure cette œuvre font qu'il peut y avoir une forme rythmique rapide, lente ou saccadée induisant un mouvement rythmique qui est soit rapide, soit lent ou saccadé.

Oh 2002 ! → **Rythme rapide**

Les embrocations sorties du *poro* Korhogo
Les purges généreusement de l'*Adjanou* du Gbêkê
T'ont remise en santé
L'*attiéké* g*éné*rationnel des l*agu*nes t'*a* fortifiée
Tant de bienfaits ont v*alu* à Korho*go* Bouaké
Et *A*bidjan t*a* gr*atitu*de
Et en *a*nnuelle reconnaiss*an*ce
Eh b*i*en ces v*i*lles
Tu les as correctem*ent* et normalem*ent* et

} **Rythme lent**

Ar/tis/ti/que/ment
Dé/flo/rées
Vio/lées
Dé/fi/gu/rées
Dé/chi/que/tées
En/lai/dies
Em/puan/ties
En/gour/dies
A/ba/sour/dies

} **Rythme rapide**

L'allure générale de ce poème au long cours s'adosse sur un mouvement rythmique saccadé. Un rythme est dit saccadé lorsqu'il présente une concomitance des formes rythmiques lentes et rapides. Seule l'émotion du poète pourra déterminer l'ordre de succession de chaque forme rythmique qui alterne à chaque fois. Cette façon de procéder fait

une fois de plus étalage de l'émotion du poète. Une émotivité qui peut être euphorique ou dysphorique.

La configuration de cet extrait se présente de la façon suivante : rythme rapide – rythme lent – rythme rapide. Ce qui oriente inéluctablement dans le moule du rythme saccadé grâce à l'alternance entre les trois mouvements rythmiques cités précédemment : un court vers à orientation rythmique rapide « ô 2002 ! » à caractère évocatif, neuf vers lents enrobés d'un parallélisme de construction «Les embrocations sorties du *poro* Korhogo/Les purges généreusement de l'*Adjanou* du Gbêkê » et d'une répétition anaphorique « et » repris une fois, des répétitions de phonèmes par des combinaisons générales d'allitération entre les fricatives spirales [**v** et **f**], les momentanées sonores **[b** et **d]** et sourdes**[t]** et d'assonances par des voyelles claires [**ə**], aigues [**i** et **y**], et éclatantes [**a** et **o**] permet d'apprécier une résonnance effrayante, et un rythme rapide de neuf vers accumulés en cinq syllabes «Ar/tis/ti/que/ment », en quatre syllabes « Dé/fi/gu/rées, Dé/chi/que/tées, A/ba/sour/dies », en trois syllabes «Dé/flo/rées, En/lai/dies/Em/puan/ties, En/gour/dies » et en deux syllabes «Vio/lées » s'inscrivant tous dans une dynamique elliptique : «Artistiquement/Déflorées/Violées/Défigurées/Déchiquetées/Enlaidies/Empuanties/Engourdies/Abasourdies.

Les différents mouvements rythmiques brièvement rapides en début d'extrait, lent par la suite avec une diversité de parallélisme de construction, de résonnance, et longuement rapide par l'accumulation adjectivale enrobée de découpage syllabique laissent inévitablement transparaître une émotivité perturbée du poète. Un déséquilibre motivé par les nombreuses crises occasionnées par « Koudjrouzéa », cet oiseau de malheur. Même si l'extrait présente une certaine évolution au niveau rythmique pouvant dénoter d'un certain équilibre d'esprit du poète Rabé, les différentes dissonances observées du point de vue des phonèmes permet d'observer une certaine perturbation du poète qui perd son calme, et qui n'a pas une parfaite maîtrise de soi.

Conclusion

Au terme de cette étude, il ressort que le discours poétique de Rabé Liagro Charles, intitulé *Koudjrouzéa Yayayé pour un plaidoyer électoral*, est favorable à une étude du rythme. L'approche rythmique, au-delà des considérations accentuelles telles que proposées par la critique occidentale, prend en compte les considérations de la circulation de la parole qui est le fer de lance de la critique rythmique africaine telles que proposées par Zadi Zaourou, le père Engelbert Mveng et Jean Cauvin. Cette dynamique théorique a permis de comprendre que la parole poétique africaine ne pouvait pas être abordée sous le seul socle de l'orientation théorique occidentale ou africaine en raison de sa parole qui est circulaire. Partant de ce fait, une proposition théorique conjointe s'imposait en vue de décrypter les différents phénomènes rythmiques liés à la récurrence de mêmes mots (anaphore et épiphore), à l'amplification par énumération et amplification et à la syncopation par intonations associées.

Cette étude aurait été inachevée si nous n'avions pas eu recours à la critique africaine pour prendre en compte les différentes formes rythmiques immédiates et le mouvement rythmique saccadé qui confirment le caractère circulaire de la parole poétique africaine. Il s'est donc agi d'une approche conjointe entre les critiques occidentales et africaines qui ont aidé à délier toute la palette rythmique de ce poème au long cours. Un poème qui résonne en même temps qu'il raisonne.

La mobilisation de la critique occidentale et de la critique africaine du rythme montre qu'avec Rabé Liagro Charles, la parole poétique africaine, en même temps qu'elle peut être accentuée, a le mérite également d'être circulaire. Un savoir-faire poétique qui montre le génie créateur de ce poète de l'espoir qui a pris les devants des choses pour interpeler les hommes politiques « pour faire entendre son cri pacifique » (Patrick Voisin, 2020 : 15).

Bibliographie

BACRY, Patrick, *Les figures de style*, Paris, Belin, 1992.

CAUVIN, Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Les classiques africains, 1978.

DÜRRENMATT, Jacques, *La stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005.
FOBAH, Eblin Pascal, *Poétique et approches stylistiques de la poésie africaine* : *étude à partir de quatre œuvres de l'Afrique de l'ouest,* Thèse de doctorat, Université de Paris IV, soutenue le 06 octobre 2006.
MAZALEYRAT, Jean, *Notes bibliographique pour une étude rythmique du vers Français Moderne*, Paris, éd. F. Paillard, 1963.
MESCHONNIC, Henri et DESSONS, Gérard, *Traité du rythme des vers et des proses*, Dunod, Paris, 1998.
MOLINIÉ, Georges, *La stylistique*, Paris, PUF, Coll. Premier cycle, 1993.
MOLINIÉ, Georges, *La stylistique*, Paris, PUF, Que-Sais-Je ?, 4e édition, 2011.
MVENG, Engelbert, *Le rythme*, Présence Africaine, n°52, 1964, pp.104-127.
PENAN, Yehan Landry, *Grandes théories et méthodes de la stylistique littéraire. Pour une analyse croisée de l'œuvre poétique de Bottey Zadi Zaourou*, thèse de doctorat unique, 2015.
PENAN, Yehan Landry, *Analyse stylistique sérielle des œuvres poétiques de Toh Bi Tié Emmanuel*, Langues et Usages : numéro 4, 2020.
NYEKI, L., *Le rythme linguistique en français et en Hongrois (essai de prosodie contrastive),* Alliance Française, Paris, N°19, phonétique et phonologie (septembre 1973)
RABÉ, Liagro Charles, *Koudjrouzéa Yayayé pour un plaidoyer électoral,* Edition d'AVENIR, Abidjan, 2020.
ZADI, Zaourou Bernard, *La parole poétique dans la poésie négro-africaine : domaine de L'Afrique de l'ouest francophone,* Thèse de doctorat d'État, Université de Strasbourg II, 1981.