

SOCIOTEXTE

Revue de sociologie de l'Afrique littéraire

ISSN 2518-816X

NUMERO n°06

Août 2020

ORGANISATION

Directeur de publication : Madame **Virginie KONANDRI**, **Professeur titulaire** de Littérature comparée, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Directeur de la rédaction : Monsieur **David K. N'GORAN**, **Professeur titulaire** de littérature comparée, diplômé de Science politique, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Secrétariat de la rédaction : Monsieur **Koné KLOHINWELE**, **Maître de Conférences**, études africaines anglophones à l'Université Félix Houphouët-Boigny, (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Comité scientifique

- Prof. ADOM Marie-Clémence (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. AKINDES Francis (Université Alassane Ouattara, Bouaké, RCI)
- Prof. BERNARD Mouralis (Université de Cergy-Pontoise, France)
- Prof. BERNARD de Meyer (Université du Kwazulu natal, Afrique du sud)
- Prof. COULIBALY Adama (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. DIANDUE Bi-Kacou †(Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. FONKOUA Romuald (Université de Paris IV, Sorbonne nouvelle, France)
- Prof. HALEN Pierre (Université de Metz, France)
- Dr. AKASSE Clement (Howard University, Washington DC, USA)
- Prof. KONANDRI A. Virginie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. KOUAKOU Jean-Marie (Université, Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. MAGUEYE Kasse (Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal)
- Prof. MEKE Meite (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. Sissao Alain, (Université de Ouagadougou, Burkina Faso)
- Prof. SORO Musa David (Université Alassane Ouattara, Bouake, RCI)
- Prof. ISAAC Bazié, (Université du Québec à Montréal, Canada)

Membres de la rédaction :

- Prof. COULIBALY Daouda (Université Alassane Ouattara, Bouaké, Anglais)
- Prof. Lezou Aimée Danielle (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
- Prof. N'GORAN K. David (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres modernes)
- Prof. Soko Constant (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Sociologie)
- Dr. YEO Lacina (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Allemand)
- Dr. Koné KLOHINWELE (Université Félix Houphouët-Boigny, Anglais).
- Dr Atta Nicaise Kobenan, (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)
- Dr Kouakou Séraphin (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)
- Dr Imorou Abdoulaye (Université du Kwazulu Natal, études françaises)
- Dr Soumahoro Sindou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Anglais)
- M. Dobla Aimé (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes)
- M. Gbazalé Raymond (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes).

SOMMAIRE

NASSALANG Jean Denis, Université Cheick Anta Diop, Dakar, Sénégal.

Narrer l'inconcevable ou la poétique du tourbillon dans L'Innommable de Samuel Beckett
[5-19]

ZADI Esther Gisèle Epse GOUAMENE, Université Peleforo GON COULIBALY, Korhogo. Côte d'Ivoire.

L'atténuation comme procédé énonciatif et discursif dans la littérature africaine : Une valorisation de l'acte Illocutoire. [20-26]

Aby Emmanuel AKADJÉ, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire

Encodage rythmique : de la danse à la chorégraphie dans Wandi Bla ! de Konan Roger Langui. [27-38]

TATI Martin Kami, Lycée municipal II, Koumassi, Abidjan, Côte d'Ivoire.

Saisir le factuel dans Demain J'aurai Vingt Ans d'Alain Mabanckou. [39-46]

DJE Monkoha Pacôme Kevin, Université Felix Houphouët Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire.

L'intermédialité dans Babyface et Monsieur Ki de Koffi Kwahulé. [47-55]

KOUADIO Germain Kouassi, Institut National de la Jeunesse et des Sports, Abidjan, Côte d'Ivoire.

Portée sémantique et statut déictique des noms propres baoulé. [56-64]

KOULAÏ Armand, Université Felix Houphouët Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire.

La royauté abouré ; quand un pouvoir coutumier devient acteur de développement local à Bonoua (sud-est de la côte d'ivoire). [65-73]

COOVI Gilbert et COOVI Marvin Ekdado Sèblo Université d'Abomey Calavi, Benin.

Union conjugale entre légalité et légitimité au Bénin : Enjeux et Perceptions des communautés rurales autour du mariage forcé. [74-85]

DAAVO Cossi Zéphirin, Ministère du tourisme, de la culture et des arts du Bénin.

Agbanyahi ou le défilé des richesses à Abomey : une expression particulière de la grandeur du pouvoir royal. [86-96]

KOMBIENI Didier, Université de Parakou, Bénin.

Dream contradicted by destiny: a critical reading through Janie's Love Story, In Their eyes were watching God, by Zora Neale Hurston. [97-106]

N'GORAN David K., Université Felix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire.

Comprendre la Covid-19 par ses représentations locales. Le cas de la Côte D'ivoire : une société « Composite ». [107-115]

FOFANA Yacouba, Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire.

Nouvelles écritures romanesques et pratiques anti-génériques : une lecture de La séparation et la mort à venir de l'être humain guide sa vie de Charles Nokan. [116-128]

TIBIRI Dieudonné, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou, Burkina Faso.

La Francophonie littéraire entre Espace, Ecriture, Langue d'écriture et Culture : quelle identité pour l'écrivain burkinabè francophone ? [129-140]

BOHOUSSOU Amino Véronique, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, RCI

Les Interjections comme discours de la brièveté dans Le Glas De L'infortune De Regina Yaou

[141-149]

TIAHO Lamoussa, Université Joseph KI- ZERBO, Burkina Faso.

Médias du Nord, Médias du Sud : de l'« imagerie médiatique » à la reconstruction de l'image du continent africain. [150-161]

NDUWAYO Pierre, Ecole normale supérieure Burundi.

Les innovations scripturaires dans Cœur de femme d'Adamou Kantagba [162-187]

ENCODAGE RYTHMIQUE : DE LA DANSE À LA CHORÉGRAPHIE DANS *WANDI BLA !* DE KONAN ROGER LANGUI

Aby Emmanuel AKADJÉ

Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan

RESUME

La poétique de la danse et de la chorégraphie littéraires s'inscrit dans l'encodage rythmique relatif au mouvement des vers. Le soulignement de ce matériau sur l'aire de la page est un enveloppement de procédés de réécriture qui font des mots des acteurs poétiques de la danse et de la chorégraphie à travers l'expressivité des figures de construction, le concassage de la syntaxe, la spatialité des vers, la fréquence des mêmes structures phoniques. Cet éventail structurel et sonore chez Roger Langui, fonctionne comme un traité d'acoustique.

Mots-clés : encodage rythmique, danse, chorégraphie, mouvements, art.

ABSTRACT

The poetics of literary dance and choreography is part of the rhythmic encoding relating to the movement of verses. The underlining of this material on the page surface is an envelopment of rewriting processes that make words, poetic actors of dance and choreography through the expressiveness of construction figures, crushing of syntax, spatiality of verses, frequency of the same phonic structures. This structural and sound spectrum peculiar to Roger Langui works like a treatise on acoustics.

Keywords: rhythmic encoding, dance, choreography, movement, art.

INTRODUCTION

L'écriture poétique, on le sait, ne se singularise pas sur son propre mode d'expression. Elle intègre différents aspects notamment d'autres formes d'arts qui justifient sa vocation de *mère des arts*. Ainsi, des spécialistes de tout bord se sont-ils intéressés à différents points de vue sur la problématique de la correspondance que les arts dans leur diversité et spécificité exercent entre eux. À ce propos, F. Hegel (1997, pp. 214-215) affirme : « [La poésie] *n'est pas liée plus exactement à une forme artistique déterminée qu'à une autre, mais devient l'art universel, capable de configurer et de dire sous n'importe quelle forme toute espèce de contenu* ». Ce philosophe adhère donc à l'idée de la connexion des arts dans la poésie. C'est aussi dans cette optique que s'inscrit ce vers extrait du poème « CORRESPONDANCES » de Ch. Baudelaire (1981, p. 33) : « *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent* ». Nous dirons, par conséquent, que la poésie met en dialogue plusieurs expressions artistiques dans sa manifestation. Ainsi, sera-t-il question d'une étude interartiale.

Et, le matériau linguistique qui permet à la poésie de tisser ces relations, est le rythme. Ce procédé linguistique, pluridisciplinaire et pluridimensionnel, est au centre de la parole poétique Négro-africaine de façon générale. De ce fait, l'africain perçoit le rythme comme inhérent à sa vie ; il est donc la moelle, l'essence de sa vie. Dans cette perspective, L. S. Senghor (1964, p. 212) affirme qu'il (le rythme) est le choc qui, à travers le sens, nous saisit à la racine de l'être. Il s'exprime par les moyens les plus matériels, les plus sensuels, lignes, surfaces, couleurs, volumes en architecture, sculpture et peinture dans la danse. J. Cauvin (1980, p. 20), à propos du rythme de la parole traditionnelle, écrit qu'il « *est appelé rythme immédiat, car il se manifeste surtout dans les effets audibles, perceptibles immédiatement, et auxquels*

correspondent des mouvements du corps (taper des mains, danser ...) ». Dans ce même ordre d'idée, E. Mveng (1974, p. 93) soutient le propos suivant :

L'art africain, qu'il s'agisse des lignes, des couleurs, des formes, des gestes, de la parole est soumis au rythme (...). Il existe donc un rythme verbal ou mieux oratoire, qui n'est pas essentiellement différent du rythme artistique. Ce dernier, selon les genres, sera graphique, quand l'art est création linéaire, chromatique, quand il emploie la couleur, plastique dans le cas de la sculpture, chorégraphique enfin dans la danse qui est l'expression totale de l'âme africaine en tant que génie « poétique ».

Ces trois points de vue ont pour nous valeur de programme car ils situent le cadre théorique de notre étude en soulignant le rôle essentiel du rythme dans les manifestations des arts. Le rythme, au regard de ces propos, est dessin, peinture, sculpture, chorégraphie, danse et poésie. Il est donc au cœur des arts. Ainsi, l'art africain enlace-t-il le rythme pour se mouvoir. La notion de mouvement est, de la sorte, l'outil linguistique sur lequel s'arc-boutent la danse et la chorégraphie que nous voudrions analyser dans la création poétique de Roger Langui.

Wandi Bla! (2014) est l'ouvrage que nous avons retenu. Cette expression *Baoulé*¹ signifie « accourez ». Et, dans le cadre de cette écriture poétique, il faut entendre : accourez tous des quatre vents, savourez et écoutez le message du tambour parleur. Le verbe accourir nous introduit de plain-pied dans l'encodage rythmique de la danse car il implique une action qui, elle, suppose un mouvement. *Wandi Bla!* est donc l'expression de l'empressement à prendre à soi les frappes, que dis-je, le discours véhiculé par le tam-tam. Cette création poétique s'enveloppe donc dans l'oralité, singulièrement dans le langage tambouriné et s'assimile, on peut le dire, à la Drummologie de G. Niangoran-Bouah (1981) et à la Béndrologie de F. T. Pacéré (cité par U. Amoah, 2002, p. 19). Elle est une poésie médiatisée comme l'a souligné le préfacier de l'ouvrage, Josué Guébo (2014, p. 6) : « *La parole de Roger Konan Langui est (...) l'appel du tambour mythique. La parole tambourinée devient ici refuge contre l'échec d'une urbanité restée incivile, contre la barbarie d'une modernité échouée* ».

Ainsi présentée de façon sommaire, cette poésie se situe dans les entrailles des us et coutumes africains, lesquels sont, très souvent, meublés d'arts du spectacle notamment les ballets, la danse, la chorégraphie, les saynètes, les sketches, le théâtre... Nous comprenons pourquoi, d'une page à une autre, la danse et la chorégraphie s'entremêlent dans cette création poétique pour, en définitive, retenir notre attention. C'est d'ailleurs, nous le pensons, ce qui justifie le vers suivant de K. R. Langui (2014, p. 10) : « *Car c'est le temps de la danse à outrance* ».

Notre étude porte donc sur la problématique du rythme de la danse et de la chorégraphie. Alors, comment fonctionne l'encodage rythmique de ces deux arts ? Quelles sont les formes sous lesquelles ils se manifestent dans cette création poétique de Langui ? Nous étudierons dans les pages suivantes la danse poétique et les figures chorégraphiques convoquées qui participent de l'expressivité et de la construction du sens du texte.

1. DE L'ETUDE DE LA DANSE ET SA PART DE SENS

La danse est une mise en spectacle du corps. Elle repose sur les mouvements du corps et permet à l'esthète en la matière de révéler son talent, sa virtuosité. En poésie, la danse se matérialise à travers les procédés de réécriture. Il s'agit, le plus souvent, d'une organisation

¹ Langue de Côte d'Ivoire dont le peuple vit, pour la plupart, au centre du pays.

dialogale – on peut la nommer ainsi – entre une constante et ses variables. Le corps correspond à la constante rythmique et les variables à la mise en scène du corps, mieux à ses mouvements. C'est alors un jeu lexical entre le noyau rythmique et les éléments qui constituent son greffage. Cette configuration fait penser aux figures de construction.

1.1 DE LA DANSE PAR L'EXPRESSIVITE DES FIGURES DE CONSTRUCTION

La valeur expressive des anaphores et des parallélismes asymétriques est le socle sur lequel s'arc-boute la danse poétique dans l'ouvrage à nous soumis :

Faites que ne peine ma **danse**²
Car une **danse** qui peine
Est une **danse** profanée
Irrespectueuse et immonde
Incommode à l'appel rauque du **tambour**
Or voici la **danse**
Elle n'est guère une danse qui peine
Elle n'est guère une danse de rue déserte
Elle n'est guère une danse sans justice, sans juge
Alors observe encore !
Que viennent mes **tam-tams**
Ce couple rituel
Mes **tambours** battants
Dualistes et contradicteurs
Pourfendeurs de démagogues
Tambours vainqueurs de doigts repus
Du sang civil coulé (pp.54-55)

Ces vers qui achèvent cette écriture poétique, avant d'analyser l'encodage rythmique relatif à la danse, s'enveloppent dans un discours politique et révèlent, de la sorte, l'engagement et le militantisme du locuteur. Nous y reviendrons en fin d'analyse.

En effet, dans ce passage, le rythme se perçoit par l'usage du champ sémantique du substantif « *danse* » itéré dix fois à travers deux types d'anaphores : l'anaphore nominale « *danse* » (sept occurrences) et l'anaphore pronominale « *Elle* » (trois fois). Les quatre premières apparitions de cette anaphore nominale s'inscrivent dans une disposition identique. Les première et quatrième occurrences sont en fin de vers tandis que les deuxième et troisième à l'intérieur des vers. Une telle distribution de cette lexie est un engendrement de symétrie syntaxique qui crée un pôle d'architectures parallèles. Les six autres emplois se répondent dans des parallélismes asymétriques.

Ces modes d'organisation stylistique gouvernent les structures des vers et participent de l'emphatisation du vocable « *danse* ». Ce vocable emplit phonétiquement ce fragment textuel de sorte à souligner la poétique de l'art gestuel et par la même occasion focaliser l'attention du lecteur. Cette technique scripturale répond à une vision mnémotechnique.

À ce champ sémantique s'ajoute le registre lexical de la percussion : « *tambour* », « *tam-tams* », « *tambours battants* », « *tambours vainqueurs* ». Dès lors, le couple tambour-danse est signalétique des effets corrélatifs entre ces deux notions. Il existe, de ce fait, une relation de causalité entre elles. Ces deux tribus lexicales apportent à cette séquence un rythme particulier où les mots et expressions dansent, les uns s'accrochant aux autres, pour former un ensemble homogène afin d'exprimer le rythme du tambour qui incite à la danse. Laquelle danse est

² C'est nous qui les soulignons et ce sera ainsi pour tous les passages.

construite sur une figure anaphorique, mieux sur l'usage de parallélismes asymétriques dont la constante rythmique est le syntagme verbal réitéré trois fois : « *Elle n'est guère une danse* » et les variables, les compléments du nom : « *qui peine/de rue déserte/sans justice, sans juge* ». Ces trois variables assurent les différents mouvements de la danse poétique. En des termes plus explicites, elles sont les manifestations poétiques de la danse car elles sont asservies à cette constante. Ce sont elles qui permettent le jaillissement des mouvements et participent de l'amplification ainsi que de la richesse du dire du locuteur.

Le rendement sémique d'une telle couture rythmique réside dans la révolution, dans l'insurrection populaire soulignée par l'emploi itératif de la locution adverbiale « *ne ... guère* » contenue dans la constante rythmique. Cette figure d'insistance est un martèlement, un cri de cœur voire de révolte du peuple face aux « *pourfendeurs de démagogues* », c'est-à-dire les hommes politiques. De ce fait, l'encodage rythmique de la danse, dans ce passage, procède du soulignement de la récurrence identique des masses sonores pour véhiculer un discours politique. Et, si dans cette séquence textuelle, le vocable « *danse* » est substantivé, dans certains passages, il est employé sous forme verbale à intervalles très proches.

1.2 DE LA DANSE PAR EFFETS D'ITERATION DU VERBE DANSER

Le modèle rythmique de la danse que nous voudrions étudier dans ce paragraphe repose sur la réitération à fréquence voisine de la forme conjuguée du verbe « *danser* » et les effets frénétiques qui en découlent :

Le voici qui sermonne
Le peuple ivre dans les rues d'Abidjan
Épousant le regard farci des détrit
Mais sans vie, **il danse**
Il danse pourtant en danse croisée
Sans remord
Il danse et offre des sourires niais
Et comme les enfants du peuple
Qui écoutent tout aussi niais
Croyant rêver d'un jeu de gamme
De transistor pour ce qui n'est
Qu'un jeu de pet d'organiste
Dont le piano
et le tambour du piano
et le coup de pied du tambour du piano
dans la gueule du peuple
et le coup de haine des refrains
et la flûte sauvage en ses airs rapiécés
et la rue et ses vacarmes de massacre
torrides et drus
en ces moments qui appellent à transhumer
quand sonne la révolte et la cohue des mélopées
sans rythme
sans hymne
et sans mélodies
Il danse (pp.21-21)

L'effet réitératif du syntagme « *il danse* » autorise l'animation de cette séquence textuelle en révélant, pour ainsi dire, les faits et gestes du référent. La danse est alors l'activité essentielle qui caractérise le personnage. Chacune des occurrences de ce syntagme est signalétique de la variation des mouvements. En témoignent la structure syntaxique des vers et la signification des unités lexicales mises en jeu dans ces constructions syntaxiques.

En effet, la première occurrence du syntagme verbal « *il danse* » est en rapport avec l'atmosphère qui prévalait « *dans les rues d'Abidjan* », un climat « *sans vie* ». C'est donc l'idée de mort qui est mise en relief. Outre ce climat macabre, le référent « *danse* » « *en danse croisée* ». Cette deuxième occurrence fait allusion à une forme chorégraphique, c'est-à-dire la composition des pas de danse en forme de croix. Quant à la troisième écriture « *il danse et offre des sourires niais* », elle a trait à l'expression du visage incarnée par l'émotion du moment. Ce sont principalement les organes suivants qui sont mis à contribution : les yeux, la bouche, les joues. La quatrième et dernière occurrence du syntagme « *il danse* » jouxte l'idée d'inertie, de la tranquillité contenue surtout dans les expressions subséquentes qui s'enveloppent dans une construction asymétrique : « *sans rythme* », « *sans hymne* », « *sans mélodies* ». Ces parallélismes asymétriques se répondent dans un même phonème en l'occurrence la consonne nasale [m] pour mettre en relief la thématique de la vacuité.

Nous dirons, par conséquent, que chacune des occurrences du syntagme « *il danse* » suggère un pas, un autre pas, encore un pas etc. Cette configuration gestuelle est en liaison étroite avec la fréquence jaillissante de la figure polysyndétique génératrice d'effets d'ébranlement corporel du référent. Cet usage abondant et récurrent de cet outil de concaténation, mieux de cet « et lançant », accentue la multiplicité des mouvements voire la participation de tous les organes du corps et rappelle les versets de Césaire relatifs à la fête de Noël³ ainsi que le poème « Ils sont venus ce soir »⁴ de Damas. Cet ébranlement corporel s'exécute dans des mouvements vifs qui s'assimilent à des pulsations rythmiques brèves.

1.3 DANSE ET ESTHETIQUE DE LA BRIEVETE

Le discours poétique de Langui est ponctué de vers courts qui nous amènent à parler d'esthétique de la brièveté. Cette brièveté concerne donc la distribution de syllabes brèves engendrant une danse lexicale qui se répond dans un encodage rythmique à effets saccadés :

Ce soir encore
J'ai eu envie,
Dis-je de contempler
Par l'éternel hublot
Des songes rocailleux
Où cette ville qui *ment*
Porte le regard exhibé
Des réverbères fumant la tragédie
Et l'Afrique toujours répandue
Par son sang
Par ses délires
Par ses meurtres
Par ses prières insuffisantes
Par ses atermolements
Ses coliques
Ses fléaux
Ses maux
Et j'en passe... ! (p.22)

³ « Et ce ne sont pas seulement les bouches qui chantent, mais les mains, mais les pieds, mais les fesses, mais les sexes, et la créature tout entière qui se liquéfie en sons, voix et rythme », Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p.16.

⁴ « Ils sont venus ce soir où le tam-tam roulait de rythme en rythme la frénésie des yeux la frénésie des mains la frénésie des pieds de statues », Léon Gontran Damas, *Pigments*, Paris, Présence Africaine, 2001, p.13.

La préposition « *Par* » à travers sa place récurrente en début de vers, est un engendrement de saturation phonique qui procède de l'établissement du lien discursif entre les syntagmes mis en œuvre. Cette saturation crée donc une écriture rythmique sonore. Le locuteur, par des figures syntagmatiques, en l'occurrence l'anaphore et l'énumération, dresse et inventorie, dans une sorte de listing lexical, les items qui autorisent l'effet d'accumulation. La construction anaphorique assurée par la préposition « *Par* », est alors la constante sur laquelle tous les mouvements et cadences se répandent, s'éclatent et fusent à l'image d'une fontaine ou d'un tronc d'arbre et ses branches. L'emploi de cet outil grammatical, en introduisant chacun des syntagmes nominaux, est en rapport avec le réseau lexical de la tragédie, de la calamité, de la catastrophe, du désastre voire de l'hécatombe. Par conséquent, l'usage anaphorique de la préposition « *Par* », qui par définition sert à marquer les mouvements, permet le déferlement de la danse poétique.

Cette construction anaphorique s'inscrit dans une énumération qui est encore plus redoublée en fin de passage à travers l'usage des syntagmes de même nature grammaticale placés en début de vers. Ce sont : « *ses coliques* », « *ses fléaux* », « *ses maux* ». Dès lors, l'énumération fait place à l'accumulation qui est révélatrice de la célérité dans les mouvements. On serait même tenté de parler d'hypotypose car ces constructions sont l'image d'une description animée, une peinture vive et frappante de cette danse poétique à effets courts. Ces syntagmes établissent entre eux des liens sémiques bien définis.

Et, le locuteur, exacerbé face à toutes ces calamités et ces souffrances, achève le passage par une aposiopèse qui a une triple fonction. Elle connote non seulement le profond mal existentiel mais aussi le sentiment de colère du locuteur et laisse libre cours à l'imagination du lecteur quant à la situation désastreuse décrite. En outre, le point d'exclamation souligne le degré d'émotion ressentie. C'est également ces mêmes mouvements de célérité qui se perçoivent dans le court passage suivant :

La
Voilà
Étendue (p. 22)

L'étude de ce bref extrait sera axée sur le rythme syllabique afin de faire ressortir l'encodage rythmique dans lequel il s'enveloppe. En effet, cette séquence textuelle s'inscrit dans des mouvements évolutifs qui rappellent la théorie de Mveng relative au rythme. Le premier vers est monosyllabique, le deuxième dissyllabique et le troisième trissyllabique. Le schéma de la rythmique syllabique est le suivant : 1/1.2/1.2.3. C'est l'image des pas effectués par l'esthète : un pas, deux pas, trois pas. Les mouvements sont de plus en plus amples donc progressifs. Le martèlement lexical, mieux la répartition des mots dans cet ordre, procède du concassage de la syntaxe afin de mettre en relief la pulsation rythmique escomptée. C'est donc une succession de pas morcelés et hachés. Ce mouvement vif des vers crée des figures.

2. DES FIGURES DE LA CHOREGRAPHIE POETIQUE

La danse, selon É. Souriau (1969, p. 126), est axée sur le mouvement. Ce mouvement repose sur la chorégraphie qui, elle-même, suppose un espace (Es), un tempo (T) et une énergie (En) quand le danseur se met en scelle et en scène. Ces trois facteurs se répondent en poésie d'autant plus qu'elle est image (I), rythme (R) et son (S). Dès lors, trois couples relationnels s'offrent à nous : les couples (Es – I), (T – R) et (En – S). C'est dire que c'est sur un espace qu'est construite une image, que le tempo est un sous-ensemble du rythme et que l'énergie est le même effort fourni en produisant un son. La chorégraphie poétique est alors espace-image,

tempo-rythme et énergie-son. Notre analyse portera sur les chorégraphies lexico-spatiale, verbale et phonique que nous définirons au fur et à mesure.

2.1 DE LA TYPOGRAPHIE DES VERS : CHOREGRAPHIE LEXICO-SPATIALE

La mise en page contribue au mouvement des mots et syntagmes dans leur ensemble. Cette mise en page est génératrice de diverses figures. La chorégraphie lexico-spatiale concerne la syntaxe de la spatialité, c'est-à-dire l'ordonnement des mots et syntagmes générant différents styles typographiques. Mais, nous ne retiendrons, dans cette étude, qu'une seule disposition en l'occurrence la typographie en marches d'escalier :

Ah !
Qu'il te parle le Tam-tam
Le xylophone mais l'averse
La grêle
Le typhon
Le lion ! (p. 25)

Le mouvement chorégraphique en marches d'escalier s'arc-boute sur un écart de type syntagmatique : l'énumération. C'est la typographie des vocables, mieux des syntagmes nominaux composant cette figure de construction qui crée ce mouvement d'ensemble.

La première composante de cette énumération est placée en fin de vers. S'en suivent les trois autres composantes qui, elles, sont l'image de la marche. Le fonctionnement de cet écart de type syntagmatique est axé sur le décalage des syntagmes nominaux. Ces signes linguistiques suivent une trajectoire voulue par le locuteur de sorte à former les différentes étapes de la marche, les étapes du mouvement. Dès lors, l'expression chorégraphique fonctionne comme le rythme correspondant à chacun des substantifs cités. La répartition de ces substantifs n'est pas anodine. Elle est révélatrice de la gravité de la situation décrite selon le jeu sémique des outils mis en œuvre. Sur cette base, les mouvements en marches d'escalier sont la manifestation des mouvements rythmiques des réalités peintes. De la *grêle* au *lion* en passant par le *typhon*, se révèlent et se dessinent les mouvements de plus en plus violents.

Par ailleurs, hormis l'agencement des syntagmes générateurs de mouvements, l'usage des constituants du groupe nominal, singulièrement des expansions du nom, est manifeste :

Des évadées
au chant de combat
des affranchis
de la haine (p.39)

Ce passage dont la disposition typographique répond également aux mouvements en marches d'escalier, porte sur l'emploi du complément du nom. Celui-ci est constitué d'une structure récursive : un syntagme nominal est complété par un autre de façon décroissante. Nous avons donc un syntagme dans un autre et ainsi de suite. À chaque nom recteur est reliée une expansion. Cette expansion contribue à créer la figure chorégraphique en marches d'escalier car elle désarticule la syntaxe à travers le rejet du complément du nom au vers suivant et le décalage de celui-ci par rapport au vers qui le précède. Donc à chacune des apparitions d'un des compléments du nom correspond un pas, une marche d'où cette mise en évidence qui est encore plus expressive dans les écritures en caractère d'imprimerie :

WANDI BLA !
WANDI
TCHE

TCHE

BLA (p.23)

AAAH TOUOUOOUOOUUUUH !

AZOUAYI

MYLE

AKWABA ! (p.35)

Le processus d'emphatisation discursive qui caractérise une telle structure scripturale tend à appeler l'attention du lecteur, et a une valeur mnémonique. La majuscule qui couvre toutes les lettres alphabétiques fonctionne donc comme une enseigne. Et, l'onomatopée « *TCHE TCHE* » que le poète définit comme « *la manière d'accourir, c'est-à-dire sans bruit* »⁵ souligne la discrétion, la circonspection dans les mouvements. C'est la peinture des mouvements souples et flexibles. Le poète met alors en évidence les figures chorégraphiques caractérisées par la douceur.

À cette composition de pas, s'ajoute l'extensibilité du mouvement de l'étreinte véhiculé par le coup glottal dans la voix en émettant le vocable « *AAAH TOUOUOOUOOUUUUH !* ». En effet, la réitération à plusieurs reprises des voyelles [a], [u] et [o] témoigne de la longueur et même de la durabilité du mouvement d'enlacement. Ces deux passages sont, par conséquent, les schémas chorégraphiques de l'agilité et de l'étirement. Dès lors, le choix d'une lexie et son écriture particulière dans un texte poétique participe de la construction du sens hormis sa valeur esthétisante. À tout ce jeu chorégraphique s'ajoute l'expressivité des verbes de mouvement.

2.2 DE LA VALEUR EXPRESSIVE DES VERBES DE MOUVEMENT OU CHOREGRAPHIE VERBALE

La chorégraphie verbale est la fréquence et la récurrence d'un même verbe de mouvement et ses effets dans son déploiement, dans la parole poétique à travers la variabilité de son emploi. Notre analyse sera essentiellement axée sur l'usage du verbe « fuir » en raison de sa redondance par le truchement de ses différentes déclinaisons :

« *Fuyons*

Avec en bandoulière

Une touffe d'objets qui nous console de nos effrois

Fuyons et fuyons encore et encore

Devant leur démocratie

Qui patauge dans le sang du peuple ! ... » (p.48)

Fuir donc,

Fuir comme un torrent

Qui coule et qui coule encore

(...)

Mais **fuir** ?

N'est-ce pas que quiconque **fuit** perd l'hommage du tam-tam ?

(...)

Il nous faut **fuir**

Ô Reine Pokou

Pas comme le ferait le sprinteur exaucé

Des rives à boucs devant la sacristie

Il s'agit de **fuir** vraiment comme un messie

(...)

Fuyez

Vers la main consolatrice du tam-tam vrai

⁵ Se référer aux notes de bas de pages de *Wandi Bla !, op. cit.* p. 23.

Fuyez cette main hystérique qui s'arma contre nous
(...)
Allons donc puisqu'il faut **fuir**
Ô peuple ! (pp.49-51)

Cette Afrique-là
Ce matin a fait sa grande **fugue** (p.52)

L'emploi récurrent du verbe « fuir » figure l'activité des personnages à travers la multiplicité et la diversité de son usage : ses formes impérative [*fuyons* (5 occurrences), *fuyez* (4 occurrences)] et infinitive [*fuir* (15x)], son emploi au mode indicatif [*fuit* (1x)] et sa forme substantivée [*fugue* (1x)]. Ce verbe totalise, en définitive, 25 occurrences sur un ensemble de cinq pages notamment les pages 48 à 52 donc en moyenne cinq apparitions par page.

Le locuteur fonde son propos sur les modes verbaux afin de traduire les différentes variations verbales dans lesquelles s'insère ce verbe. La saturation de cette lexie est presque un envoûtement, une obsession. Elle emplit les pages de sorte à générer un continuum discursif entre ces différents modes verbaux et à faire ressortir la thématique de l'évasion. Les fonctions expressive et conative du langage se relaient de sorte à souligner l'implication du locuteur et des référents dans leurs mouvements communs.

L'effet chorégraphique ou du moins la figure chorégraphique qui ressort de ces pages, c'est la densité du mouvement d'ensemble. *Fuyons*, *fuyez*, *fuir*, *fuit* et *fugue* supposent les mouvements de masses, les mouvements de toutes parts. C'est une image de course d'ensemble, tel un marathon, mais une fuite pour la liberté, pour la paix incarnée par l'évocation de la Reine Pokou. C'est le déplacement d'une foule nombreuse, d'une multitude de personnes en mouvement vers une direction commune. Et, les raisons de ce vaste mouvement sont le déficit de démocratie, les massacres de vies humaines. C'est donc une fuite pour un bonheur sous d'autres cieux. L'espace est inondé par ces personnes qui fuient.

Chaque mode verbal se consacre à une idée précise qui figure le type de chorégraphie mis en avant. Les impératifs *fuyons* et *fuyez*, en dehors de leur valeur injonctive, sont, dans le texte, en rapport avec l'immigration, l'exode. L'infinitif *fuir* a également une fonction d'ordre et est relié le plus souvent à des constructions comparatives, lesquelles comparaisons dessinent la figure chorégraphique voulue par le locuteur. Celle qui retient le plus notre attention c'est « *Fuir comme un torrent / Qui coule et qui coule encore* » qui suggère la ferme résistance, l'énergie, l'intrépidité, l'endurance et la masculinité des personnages. Et, l'usage du mode indicatif s'enveloppe dans une question rhétorique qui interroge sur la nécessité de la dispersion. Enfin, la forme substantivée du verbe fuir : « *fugue* » est la représentation chorégraphique de l'éloignement. D'ailleurs, la figure anaphorique « *Loin de vos...* » des pages 52 et 53 en témoigne.

À bien des égards, la fuite et sa disposition ou sa distribution dysharmonique dans le corpus du texte ne renvoient-elles pas à la fin de la danse et des mouvements chorégraphiques, c'est-à-dire la sortie progressive des danseurs de la scène ?

L'architecture artistique des modèles rythmiques en jeu dans ce conglomérat chorégraphique figure l'éventail des mouvements de toutes sortes. Ces mouvements se perçoivent également dans une identité phonique.

2.3 DU MOUVEMENT DES MEMES MOTS ET SONORITES : UNE CHOREGRAPHIE PHONIQUE

Les passages dont nous avons à construire la signification dans ce paragraphe, reposent certes sur les mouvements en marches d'escalier pour la plupart mais la particularité de ces

brefs passages, c'est la reprise du même mot et des mêmes sonorités. Et, ce sont ces mêmes mots et sonorités qui se déploient pour générer des figures chorégraphiques phoniques :

Le voici
L'ogre des tambours hégémoniques
Pour les mêmes batteurs sociaux !
C'est ainsi qu'il t'**interroge**
Interroge
Interroge
Interroge
Ce tam-tam au corps tactile ! (pp.11-12)

Les quatre occurrences du vocable « *interroge* » dessinent une figure chorégraphique zigzagante, mieux un mouvement de balancier en va-et-vient. Sa première apparition, puisqu'elle est reliée à des syntagmes, est celle qui permet l'étincelle discursive d'une telle organisation spatiale. Les trois autres apparitions ont une valeur d'insistance. La reprise de ce vocable certifie une continuité phonique et est le signe linguistique sur lequel le poète focalise l'attention du lecteur. Tout le sens de ce passage repose donc sur la récurrence de ce mot. Alors, le vocable « *interroge* », hormis sa part esthétique ordonnancée en méandres de pas, est signalétique de l'obsession du locuteur quant à la consultation du tambour parleur devant toute prise de décisions lourdes de conséquences. Cette scansion itérative a une valeur didactique et sapientiale. Le poète souligne, de ce fait, le rôle de conseiller du tambour parleur qui devient donc une référence. Ainsi, la coloration de ce passage par cette lexie n'est-elle pas un simple jeu poétique. Elle participe du rythme de la chorégraphie phonique comme le mot « *rétorque* » dans le passage ci-après :

Rétorque !
Rétorque !
Rétorque ! (p.36)

La reprise anaphorique de ce mot se distingue des autres vers, dans l'ouvrage, par des blancs. Il constitue tout seul une entité signifiante. On serait même tenté de parler d'une disposition strophique de ce mot. Sa typographie oblique et le point d'exclamation qui ponctue chacune de ces trois occurrences sont l'expression de la vive émotion du poète. Cette lexie tout en s'imbibant dans la mémoire du lecteur à travers son intensité phonique fonctionne comme un martèlement pour exprimer une mise au point.

De ce fait, l'organisation d'un même mot sur l'aire de la page assure un maximum d'expressivité discursive et participe de la construction du sens. C'est aussi le cas du rythme du timbre :

Je ne saurais seul l'**êtreindre**
le **contraindre**
juste l'**oindre** (p.12)

La désinence de l'infinitif des verbes du troisième groupe est productrice d'un continuum auditif. Ces enceintes vocaliques et consonantiques assurées par la conjugaison de la voyelle nasale [ɛ̃] de concert avec la dentale [d] et la vibrante [r], rapprochent cette brève séquence textuelle de la musique. Elles résonnent comme des notes successives d'un chant. Pour tout dire, ces compositions phoniques sont chantantes. La chorégraphie phonique concerne donc la répartition, mieux le mouvement du phonème [ɛ̃dr] en fin de vers pour former des rimes suivies dont la pureté est fondée sur l'homophonie. Le poète procède du soulignement d'un

accord de sons identiques entendus simultanément et dont l'assemblage plait à l'oreille. Ce plaisir esthétique de l'ouïe se poursuit dans cet autre passage :

Batteurs d'Éburnie
Il est temps que je vous toise !
Vous batteurs nus,
Étendus,
Abattus
Par la discordance des cohues ! (p.13)

Langui convoque à cette fête de la chorégraphie phonique, deux verbes du troisième groupe qui forment leur participe passé en [y] ainsi qu'un adjectif et un substantif qui répondent à cette même identité désinentielle. L'effet des échos sonores produits dans la scansion de ces mots disposés de manière oblique, participe de la similarité de leurs valeurs symboliques. L'obliquité de cette structure phonique est également un continuum auditif qui rassemble désormais toutes ces lexies dans une même tribu parentale. La distribution de ces sons identiques agit comme des accords musicaux, gages d'harmonie. Ces différents passages étudiés relèvent de la chorégraphie littéraire et font partie du *Spatialisme*, en d'autres termes de la poésie spatiale théorisée par Pierre Garnier. A ce propos, il affirme :

Les mots doivent être vus. Le mot est une matière. [...] Libérez les mots. Respectez les mots. Ne les rendez pas esclaves des phrases. Laissez-les prendre leur espace. Ils ne sont pas là ni pour décrire, ni pour enseigner, ni pour dire : ils sont là d'abord pour être. Le mot n'existe qu'à l'état sauvage. La phrase est l'état de civilisation des mots. (P. Garnier, 1963, p. 7)

Ce théoricien évoque la place et l'activité essentielle du mot dans l'écriture poétique. Il met surtout en évidence sa fonction dans l'espace paginal du poème. Ce cadre spatial autorise la composition des figures de toutes sortes.

CONCLUSION

Wandi Bla ! est une parole médiatisée dans laquelle les arts sont enlacés les uns dans les autres. Cependant, les arts qui ont appelé singulièrement notre attention sont la danse et la chorégraphie, deux arts contigus, qui se répondent et se correspondent dans l'encodage rythmique axé sur le mouvement des vers. Ce déferlement rythmique s'enveloppe dans les procédés de réécriture qui font des mots des acteurs poétiques dansant sur l'aire de la page. Cette danse a pour ramification la chorégraphie qui, elle, souligne les figures et les formes convoquées par le locuteur dans son discours. Elles organisent le mot et les syntagmes de sorte à les mettre en mouvement.

Cette étude nous a permis de mettre en évidence le rythme du tambour qui incite à la danse, les mouvements de l'insurrection et la danse à court spectre d'action. Cette posture rythmique se révèle dans les phrases morcelées, rompues et déconstruites. C'est ainsi que la célérité du mouvement est génératrice des pas expéditifs. Les manifestations chorégraphiques, quant à elles, participent de l'édification des figures géométriques. Celles-ci sont ordonnancées en marches d'escalier, dans une sorte de superposition ou encore sous formes zigzagante et oblique. À ces faits stylistiques s'associe la valeur expressive du verbe « fuir » dont la récurrence et la fréquence sont signalétiques de la chorégraphie de l'immigration, de l'exode, de l'évasion. Par ailleurs, l'écriture portée sur le commerce entre voyelles et consonnes, se

révèle comme un traité d'acoustique. Celui-ci répond à la valeur mnémotechnique du discours, impacte psychologiquement le lecteur et crée un pouvoir de fascination auditive.

Ainsi, retiendrons-nous que K. R. Langui se présente comme un peintre du mot, un architecte du mot car il édifie des formes et des figures lexicales. La typographie des vers, la spatialisation du mot qui emplit de sa consonance les séquences textuelles... sont autant de matériaux sur lesquels il s'arc-boute pour élaborer le sens de son texte. Son imaginaire poétique est axé sur les frappes tendres, douces, aigues et éclatantes du tam-tam pour véhiculer un message de paix. Cet appel incessant du tambour parleur qui régit *Wandi Bla !* est un discours artistique fondé, de façon générale, sur la théorie du *Spatialisme*.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- **Corpus**

LANGUI Konan Roger, 2014, *Wandi Bla!* Abidjan, Editions Didiga.

- **Ouvrages critiques**

AMOA Urbain, 2002, *Poétique de la poésie des tambours*, Paris, L'Harmattan.

BAUDELAIRE Charles, 1981, « CORRESPONDANCES » in *Les fleurs du mal*, Paris, Presse Pocket, p. 33.

CAUVIN Jean, 198

0, *La parole traditionnelle*, Paris, Saint Paul.

DAMAS Léon Gontran, 2001, « ILS SONT VENUS CE SOIR » in *Pigments*, Présence Africaine, p. 13.

GARNIER Pierre, 1963, « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », 30 Septembre, 1962, *Les Lettres*, No 29, Paris, Editions André Silvaire.

GARNIER Pierre, 1968, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard.

HEGEL Friedrich, 1997, *Cours d'esthétique III*, Traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier.

MVENG Engelbert, 1974, *L'art d'Afrique noire*, Yaoundé, Clé.

NIANGORAN-BOUAH Georges, 1981, *Introduction à la Drummologie*, Abidjan, Collection Sankora, G.N.B.

PACÉRE Frédéric Titinga, 1991, *Le langage des tam-tams et des masques en Afrique*, Paris, L'Harmattan.

SENGHOR Léopold Sédar, 1964, *Liberté I, Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil.

SOURIAU Étienne, 1969, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion.