



HAL
open science

**De la rythmanalyse dans Il n'y a pas de parole heureuse
de Tanella Boni : Ethologie du style et de la posture
d'une signifiante.**

Armel Brice Zoh

► **To cite this version:**

Armel Brice Zoh. De la rythmanalyse dans Il n'y a pas de parole heureuse de Tanella Boni : Ethologie du style et de la posture d'une signifiante.. Yagué VAHI. Le signe poétique en dispersion, Publibook, pp.241-260, 2016, 978-2-342-05271-8. hal-01356132

HAL Id: hal-01356132

<https://hal.science/hal-01356132>

Submitted on 4 Sep 2016

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.



Sous la direction de
Yagué Vahi

Le Signe poétique en dispersion

Les séminaires du GRS-CI



PUBLIBOOK

Troisième partie.
Dispersion et création du sens

De la *rythmanalyse*²⁹⁵ dans *Il n'y a pas de parole heureuse*²⁹⁶ de Tanella Boni : *éthologie*²⁹⁷ du style et de la posture d'une signifiante par Zoh Armel Brice

Introduction

L'avènement de l'ère poststructuraliste, il y a environ quatre décennies, a favorisé l'émergence d'une pléthore de théories littéraires parmi lesquelles la sémiotique poétique du Franco-Américain Michaël Riffaterre, à la veille des années quatre-vingt. Les travaux de ce dernier, à la fois spécifiques et révolutionnaires, ont considérablement bouleversé l'univers du champ critique au niveau de la perception sémiotique. En effet, avec cet auteur, le texte ne s'enlise plus dans une unicité sémantique, mais devient dorénavant une réalité sensible, relative, incertaine, jamais définitive, du simple fait que chaque lecteur a du texte une vision quasi différente.

Ainsi, pour mener à bien ses investigations, Riffaterre s'appuie sur l'application d'une triade de dispositifs ; lesquels dispositifs se matérialisent par des processus de transfert ou de substitution d'un signifiant à un autre pour un même signifié – le déplacement –, par des opérations d'empiétement d'un signifié sur l'autre pour un même signifiant – la distorsion, l'ambiguïté ou le non-sens –, et par le déficit de clarté, voire la présence d'obscurité lorsque le signifié semble insolite dans le contexte où figure son signifiant –

²⁹⁵ Concept emprunté au théoricien Roland Barthes dans *Poétique de l'espace*. Ce concept, dans notre étude, traduit les rythmes vitaux, c'est-à-dire l'étude des différents indices qui suggèrent la vie des lexèmes dans le texte poétique.

²⁹⁶ Tanella Boni, *Il n'y a pas de parole heureuse*, Limoges, Le Bruit des autres, 1997.

²⁹⁷ Entendons par ce concept l'étude méthodique du comportement des structures de l'énonciation présentes dans la trame discursive.

la création de sens. Partant de ces mécanismes qui orientent l'interprétation textuelle selon un axe horizontal et concourent à la génération de la signifiante, l'accent sera uniquement mis sur un aspect des obliques sémantiques riffaterriennes : la création de sens.

Tel qu'argumenté dans son ouvrage, *Sémiotique de la poésie*²⁹⁸, la création, loin d'une idée de conception ou d'invention artistique, survient « lorsque l'espace textuel agit en tant que principe organisationnel produisant des signes à partir d'éléments linguistiques qui autrement seraient dépourvus de sens »²⁹⁹. Ces éléments linguistiques qui font irruption dans cette assertion se caractérisent par le concept de « rythme » ; élément hétéroclite se singularisant généralement par le retour d'un repère produit par un ensemble de figures réitératives.

Le rythme, perçu comme un outil technique d'approche des textes, a été l'objet d'études de plusieurs théoriciens, critiques et analystes – H. Meschonnic, J. Kristeva, G. Molinié, P. É. Fobah, N'Guettia Kouadio... Par ailleurs, en prenant corps et en impliquant la présence d'une vie, à partir de différents dispositifs d'énonciation surgissant dans l'œuvre poétique *Il n'y a pas de parole heureuse* de Tanella Boni, le rythme participe à l'élaboration d'une signifiante, c'est-à-dire à la productivité d'une sémantique du continu.

Par conséquent, dans cette contribution, la démarche consistera à faire un tour d'horizon sur l'étymologie et les acceptions du rythme, examinera les thèses rythmiques qui structurent notre corpus et font ressortir ses portées noétique, thymique et éthique, induisant, ainsi, l'idée d'une *rythmanalyse* dynamique.

Quelques considérations théoriques sur la notion de « rythme »

La panoplie d'explications rassemblées et auscultées autour du rythme l'apparente à un principe critique perpétuellement visité

²⁹⁸ Michaël Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1978.

²⁹⁹ *Id.*, p. 12.

par toutes sortes de théories du discours et même de disciplines étrangères à la littérature. Cette conjoncture se justifie par le simple fait que le rythme est un concept qui se situe à l'intersection de nombreuses réflexions et renferme, donc, plusieurs acceptions et non une définition univoque.

En nous appuyant ainsi sur l'orthodoxie poétique, nous nous apercevons que l'acception traditionnelle du rythme la confine dans une structure sérielle, peu ou prou stricte, de temps forts et de temps faibles organisés arithmétiquement. Cette codification du mouvement que la critique littéraire doit aux opinions platoniciennes, au V^e siècle avant J.-C., génère une alternance temporelle qui conditionne le concept du rythme poétique à deux normes essentielles : la mesure et l'ordre.

Cependant, en tenant compte de ces deux principes sus-élaborés, la pertinence pour l'analyse textuelle est contestée par un certain nombre de penseurs. En effet, ces deux caractéristiques, en impliquant la question de la métrification, ne lèvent pas impérativement, semble-t-il, l'équivoque sur la compréhension du rythme en tant qu'objet d'analyse des textes. En fondant des efforts sur elle – la théorie du rythme platonicien –, nous nous inscrivons dans une prévisibilité et une prédicabilité qui, sans aucun doute, ne dégagent pas toutes les réalités que recouvre l'essentialité du rythme dans un discours.

C'est pourquoi, à cette définition purement formelle que l'on hérite de Platon, s'ouvre un champ d'application structuraliste. Pour les tenants de ce courant, un phénomène est à expliquer à partir de la place qu'il occupe au sein même d'un système, suivant des supposées immuables. Ainsi, le recours à des positions et des dispositions métriques privilégie cette démarche structuraliste qui, d'après les adeptes de la linguistique générative, ne tient pas compte de la créativité et du dynamisme du langage dans un parcours discursif.

Dans cet ordre d'idée, Jacques Roubaud, poète et critique du XX^e siècle, avance dans sa « Théorie du rythme abstrait (TRA) »³⁰⁰ que le rythme en littérature est une « théorie de la combinatoire

³⁰⁰ Jacques Roubaud, cité par Michèle Aquien, in : *Dictionnaire de poésie*, France, Le Livre de poche, 1994, p. 255.

séquentielle hiérarchisée d'événements discrets considérés sous le seul aspect du même et du différent »³⁰¹. Le *même*, ici, c'est ce qui détermine la métrique. Celle-ci ne fait que fournir un rythme de base qui, par conséquent, doit recourir à certains autres éléments modulatoires pour des besoins analytiques approfondis. La conception du rythme fondée exclusivement sur la théorie du mètre n'est ni intégrative ni englobante. C'est pourquoi, à partir d'une certaine époque, avec des critiques et théoriciens du rythme tel Henri Meschonnic, cette théorie de la métrification connaît une conflagration radicale qui engendre ainsi une hypertrophie définitionnelle de ladite notion.

Henri Meschonnic, dans ses travaux sur le renouveau théorique dudit concept, plaide pour un dépassement de la délimitation purement codificatrice du rythme. Un renouveau qui ne devrait pourtant pas rejeter sa représentation métrique, mais l'englober. Cette rénovation n'étant *en rien une négation [...] de la métrique*³⁰² ; une métrique qui n'est simplement *qu'une des variantes dans la multiplicité des organisations [qui influent] le mouvement de la parole*³⁰³.

Dans cette perspective, Meschonnic, définit « le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants linguistiques et extralinguistiques [...] produisent une sémantique spécifique [...]. Et 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 la notion de niveau »³⁰⁴. Au regard d'une telle orientation de la lecture du rythme, les différentes minuties techniques qui supposent le décompte syllabique ou l'observation rigoureuse des règles de la versification sont, certes, infiniment considérables, mais ne suffisent pas, elles seules, à la productivité de la signifiante. Autrement, l'approche renouvelée de Meschonnic étend le champ rythmique à plusieurs systèmes

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² Gérard Dessons & Henri Meschonnic, *Traité du rythme*, France, Nathan, 2003, p. 27.

³⁰³ Gérard Dessons & Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 27.

³⁰⁴ Henri Meschonnic, *Pour la poésie 1*, Paris, Gallimard, pp. 216-217.

extérieurs qui s'appuient sur une infinité de propriétés organisationnelles dans le poème. Elle contribue alors au renforcement de la signification, sans toutefois l'inventer, dirait le critique N'Guettia Martin Kouadio.

Au-delà des acceptions de Meschonnic, des critiques telle Sylvie Freyermuth³⁰⁵ voient en la notion du rythme une description aspectuelle, une allure ou une représentation de la présence d'une vie dans l'écriture ; une vie au cœur de laquelle les matériaux essentiels à la production du texte se meuvent, connaissent une mobilité perpétuelle au sein de la trame discursive et sont très souvent influencés par des phénomènes intérieurs ou extérieurs, implicites ou explicites. Idée intéressante qui met ainsi en évidence les connotations scripturaires perceptibles dans un poème.

Une telle orientation ouvre donc la voie à une étude objective et méthodique des relations qu'entretiennent les lexèmes entre eux, à partir des composantes cinétiques qui ne cessent de s'entremêler dans le corps du poème en général.

Si cette présumée vie dans l'écriture nous conduit à un champ analytique des rapports entretenus entre les lexèmes dans un poème, alors les questions d'éthologie et de posture que nous convoquons dans le présent article méritent une attention particulière.

L'éthologie et la posture sont, en fait, deux notions complémentaires. Elles convergent. Ainsi, tout comme plusieurs concepts extérieurs associés à la littérature – isotopie, sémiologie, etc. –, nous tentons une insertion de la notion d'éthologie dans le champ interprétatif du rythme. Concept emprunté au domaine de la zoologie, l'éthologie est formée de la particule « *éthos* » qui signifie « mœurs, caractère » et du suffixe « logie » qui veut dire « discours, théorie ». La création littéraire fait de ce terme un substantif qui jadis désignait la science ou l'étude méthodologique des caractères, des mœurs, des faits moraux. Vers la fin du XIX^e siècle, les zoologues s'appropriant de la notion voient désormais en elle une science des comportements des espèces animales au sein de leur

³⁰⁵ Sylvie Freyermuth, « Poétique de la prose ou prose poétique ? Le rythme contre le prosaïsme », in : *Questions de style*, n° 6, mars 2009, pp. 67-80.

milieu naturel, une étude portant sur leur différente manière d'être.

Or, lorsque l'éthologie s'imisce dans la pratique littéraire, surtout dans le rythme, il s'investit cette fois d'une acception nouvelle qui perçoit les composantes poématiques comme des *espèces littéraires* qui mériteraient que l'on se penche sur leurs différents aspects, sur leurs singularités comportementales. Autrement, les constituants d'un texte poétique fonctionnent comme des mises en forme d'éléments pluraux qui, à travers les interactions s'établissant entre eux, donnent l'impression de la présence d'une vie en perpétuelle mutation. Il revient alors d'étudier les relations qui s'organisent entre les divers énoncés foisonnant le texte poétique. Bref, leur comportement dans l'univers textuel.

Par ailleurs, le choix porté sur un sujet : « **De la rythmanalyse dans *Il n'y a pas de parole heureuse* de Tanella Boni : *Éthologie du style et posture d'une signifiante*** », invite à observer et à énumérer les rapports qui naissent entre les figures énonciatives et qui, par le rythme qu'ils engendrent, traduisent des significations.

La congruence des composantes textuelles au cœur de la production rythmique

Dans ses deux premières créations poétiques – *Labyrinthe*³⁰⁶, 1984, et *Grains de sable*³⁰⁷, 1993 –, la poétesse Tanella Boni a inscrit sa thématique dans une perpétuelle quête du bonheur de l'Homme mais, surtout, de la femme. Or, au lieu de demeurer dans une politique matricielle de continuité, son troisième recueil de poèmes, *Il n'y a pas de parole heureuse*³⁰⁸, publié en 1997, oriente désormais le lecteur vers de nouvelles réalités qui se départissent de la quête précédemment observée. La critique Adom Marie-Clémence, dans l'un de ses articles sur la question, avançait, à cet effet, que le titre

³⁰⁶ Tanella Boni, *Labyrinthe*, Nîmes, Éditions Akpagnon, 1984.

³⁰⁷ Tanella Boni, *Grains de sable*, Limoges, Le Bruit des autres, 1993.

³⁰⁸ *Ibid.*

de ce poème « inférait d'emblée la vacuité de toute parole »³⁰⁹ et se désolidarisait, par conséquent, de tout optimisme pré-évoqué.

Pour mettre en œuvre un tel projet idéologique, Tanella Boni use alors d'une variété de mécanismes qui, en formant un tout homogène, se soumet volontiers à l'exercice d'une pratique rythmique. *Il n'y a pas de parole heureuse* se subdivise ainsi en trois parties. Une première, de la page 9 à la page 31 – « Le ver de terre et le scarabée » –, puis une seconde, de la page 33 à la page 63 – « Le nouveau visage d'un pays n'a rien de neuf » – et la dernière fraction, de la page 65 à la page 87 – « Les réfugiés ».

En fait, la production de sens de ces différentes parties prend en compte le rythme dans sa diversité actionnelle. Daniel Delas ne nous dit-il pas que « le rythme [...] apparaît comme une représentation du sujet dans le discours [...] et varie en fonction de l'espace et du temps [?] »³¹⁰ Certes, le rythme se manifeste ainsi ; cependant, pour paraphraser Delas, la saisie du rythme dans notre corpus ne se fait-elle pas à partir d'une représentation des différents sujets qui partagent la vie du texte et varient en fonction de leurs multiples actions dans la dimension temporelle et spatiale du texte ? Partant, nous remarquons que nombreux sont les protagonistes que l'on rencontre dans l'univers textuel des trois séquences susmentionnées. Une analyse classificatrice s'avère donc importante afin d'arpenter la productivité rythmique dans notre progression.

Dans cette perspective, la première séquence de cette œuvre sus-indiquée – pp 9-31 – met en exergue des personnages évoluant dans une sorte de trame mythique, qui interagissent entre eux. D'abord le « ver de terre », personnage principal. Plusieurs déterminants et prépositions concourent à sa dénomination. « **Le** ver de terre » (pp. 9, 12, 15 [x 2], 22, 23, 24 [x 2], 25 [x 2], 26, 28, 30 [x 2]), « **Un** ver de terre » (pp. 12, 15), « **du** ver de terre »

³⁰⁹ Marie-Clémence Adom, « Autopsie des indépendances africaines ; une lecture d'*Il n'y a pas de parole heureuse* de Tanella Boni », in : *Revue Baobab*, n° 10, premier semestre 2012, pp. 88-108.

³¹⁰ Daniel Delas, « Approches du rythme », in : *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 4, université de Paris X, 1988, p. 15.

(pp. 13, 14, 15), « **Les** vers de terre » (p. 17). Puis les autres personnages qui entretiennent d'étroites relations avec le personnage dont l'influence est prépondérante. Ce sont « Le scarabée » (pp. 9, 26, 29, 30) ; « L'enchanteur » (pp. 14 [x 5], 15, 17 [x 4], 26, 29) ; « Les humains/Les hommes » (pp. 12, 14 [x 2], 22 [x 2]).

Cette perception scénique qui donne vie à des entités pluridimensionnelles apparaît comme une mise en abîme des prochaines séquences de l'œuvre. En effet, le locuteur-scripteur, identifiable à travers des pronoms personnels de la première personne et leurs dérivés, décrit, à travers un marquage nominal, les actants séquentiels. Les reprises nominatives, en induisant des enchaînements interphrastiques, assignent un rôle bien déterminé à chacun des éléments présents dans la trame discursive.

Ainsi, dans un premier temps, les différents articles et prépositions anaphoriques qui introduisent « le ver de terre » – sujet de la perception – le caractérisent sous des aspectualités versatiles. Les premières pages le présentent comme un être dont la dignité est bafouée, un être défavorisé et marginalisé qui ne jouit point d'un bien-être social. Au début du poème, l'activité rythmique qui surgit grâce à la variabilité dévalorisante des verbes participe à l'enlèvement du sujet de la perception dans un cadre d'ignominie totale :

« **Il** était une fois un ver de terre
Qui se nommait Nombriil du Monde ;
Il fouillait l'humidité de la terre,
Il humait l'odeur forte des origines,
Il remontait sur le sol ferme
Où traînait **son** corps sans os
[...]
Alors le ver de terre comptait les malheurs de la terre,
Il pleurait des larmes grises de solitude. »³¹¹

La perception du rythme naît, ici, à partir du jeu de redondance que le clitique « **Il** » – sujet de la perception – engendre grâce aux énoncés verbaux. Le lexique de ces verbes à l'imparfait de l'indicatif – fouillait, traînait, pleurait, comptait, nommait – et le

³¹¹ Tanella Boni, *op. cit.*, p. 12.

syntagme nominal, « Nombril du Monde », réduisent le ver de terre à une vie misérable et pleine d'abjections. De cette manière, il ne peut être assimilé qu'à *un ver de terre* (p. 12), *un minable ver de terre* (p. 15), comme l'atteste l'itération de l'article indéfini « Un ». Ce qui le confond, dès l'entame de la première séquence, à un être dont l'identité sans valeur le voue, par conséquent, à l'hégémonie des autres actants tels *l'Enchanteur* et *l'homme*.

Cependant, fort conscient de l'infériorité sociale dont il est victime, le ver de terre prend aussi une position vis-à-vis des actants victimaires qui sont l'Enchanteur et sa cohorte, les hommes :

« **L'Enchanteur** était le maître absolu des champs,
L'Enchanteur était le chef des maisons,
L'Enchanteur était le garde
De tous les lieux de la terre
Et **l'Enchanteur** adorait se promener
Parmi **les hommes** avec sa baguette.

[...]

Alors **les humains** s'installèrent en rase campagne,
Là, ils se multipliaient comme des fourmis.³¹²

Ils dévorèrent toutes les plantes,
Ils réduisirent les herbes en bouillie,
Ils recouvrirent les traces d'origine du ver de terre. »³¹³

La répétition du lexème dénomiatif « Enchanteur » suggère la puissance, voire la suprématie du sujet qu'il incarne. La copule « était », à l'imparfait, met l'accent, sur le plan aspectuel, sur la permanence de son état. « Maître absolu », « Chef des maisons », « Guide de tous les lieux de la terre », il jouit d'un immense pouvoir et est comparable à un démiurge. Mais il apparaît comme un oisif. Il a pour activité principale la promenade continue à travers les territoires des humains. Lesquels humains, comme l'assigne la perception expansive des indices comportementaux, pataugent dans des lieux de moindre importance : « Rase campagne » ; connaissent un boom démographique majeur : « Ils se multiplièrent comme des fourmis » ; et se permettent volontiers de

³¹² Tanella Boni, *op. cit.*, p. 14.

³¹³ *Id.*, p. 15.

dilapider des biens publics : « dévorèrent toutes les plantes, réduisirent les herbes en bouillie ». Les présences anaphoriques du déictique personnel « Ils » mettent ainsi en évidence la surprésence et la surimpression sectorielle des humains et transforment l'actant transformationnel – le ver de terre – en cible, vu le fait qu'il est désavoué par la source qui gouverne – l'Enchanteur.

Or, lorsque de manière cadencée apparaissent les prépositions « *du* » aux pages 13, 14 et 15, introduisant une détermination immanente, la cible s'insurge contre l'idéologie dysphorique de la source et aspire dorénavant à une nouvelle visée : s'armer d'un savoir universel :

« Le ver de terre **alla à l'école de la vie**
Et le ver de terre **devint expert**
En musique de ver de terre.³¹⁴

Alors le ver de terre **affûta ses armes de terre**,³¹⁵
Le ver de terre **vola l'art du broyeur**,
De mots et de feuilles comestibles
Il se **fit expert cuisinier ès soupe insipide**
[...]
Expert des experts en toutes sciences humaines. »³¹⁶

Le flux anaphorique des améliorations que connaît subitement la cible, à travers ces extraits, l'élève à une classe socialement similaire à celle de l'Enchanteur. En effet, pour parfaire cette imperfection qui la relègue – la cible – à une distinction inégalitaire, voire excessivement minoritaire, l'actant transformationnel – le ver de terre – opte pour une visée entièrement quantitative et qualitative. Par le processus de surdétermination fonctionnelle qui concrétise son évolution, la visée qualitative de l'actant transformationnel se mue en une amélioration de sa condition de vie et le hisse à un haut niveau de la société. Désormais, malgré le sentiment de mépris qui l'anime, « le ver » s'adonne à une réorganisation de sa condition, mais aussi de celle des autres :

³¹⁴ Tanella Boni, *op. cit.*, p. 15.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

« L'enchanteur ignora son existence.³¹⁷
 Le ver de terre **cherchait les ruelles de l'amitié**
 Sous les pas des humains,
 Il **posa ses mots sur les seuils** minés du sourire,
 Il **rencontra quelques poignées de main**
 Où germaient à vue d'œil des grains d'intérêt,³¹⁸
 C'est à ce moment-là que l'expert de ver
Croisa sur la route un sacré scarabée. »³¹⁹

Dès lors, épris d'une quête humaniste, l'actant transformationnel, en se détournant du regard inquisiteur de la source, œuvre pour un rapprochement auprès des autres actants qui, dans le passé étaient considérés comme des ennemis et des dominateurs. Le parallélisme gradationnel que dessinent les groupes syntaxiques « **cherchait les ruelles de l'amitié** », « **posa ses mots sur les seuils** », « **rencontra quelques poignées de main** », « **croisa sur la route un sacré scarabée** » célèbre bien cette vision euphorique de l'actant transformationnel. Mais, qu'en est-il des réelles visées du ver ? Voudrait-il juste affirmer son identité ? Voudrait-il concurrencer ou évincer l'Enchanteur ? Viserait-il le statut de l'Enchanteur ?

En effet, les différents agissements de l'actant transformationnel au cours de cette structure séquentielle nourrissent bien un projet machiavélique. Contrairement au monde euphorique auquel nous nous attendions, quant aux nombreuses acquisitions dont il bénéficie, nous nous apercevons qu'il participe activement à la construction d'un espace chaotique, un espace où la dominante quotidienne est caractérisée par des séries de dépouillement, de travestissement, de malhonnêteté et d'usurpation. Ainsi, les vocatifs répétés à travers les vers suivants induisent la perception du sème « Déchirure » :

« L'Enchanteur avait disparu
 De la surface de la terre,³²⁰
 Le scarabée et le ver de terre
 Fouinaient dans le même champ,³²¹

³¹⁷ Tanella Boni, *op. cit.*, p. 17.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

³²⁰ Tanella Boni, *op. cit.*, p. 26.

Puis sur un coup de tête de ver,
 Le ver de terre ferma le champ à clé.³²²
 Le ver de terre et le scarabée [...]

 Étaient séparés [...] ³²³
 Alors le scarabée se réfugia
 Dans sa carapace muette³²⁴
 Et tous les vers de terre
 [...]

 Se transmutaient
 En Enchanteurs miniatures.³²⁵
 De part et d'autre
 La Déchirure. »³²⁶

Ces différents lexèmes, syntagmes et groupes phrastiques qui errent çà et là dans cette séquence d'*Il n'y a pas de parole heureuse*, placés stratégiquement et tactiquement, fonctionnent comme un stroboscope – appareil qui émet des éclairs lumineux brefs et intenses, et permet de donner une image fixe des objets animés. En effet, en fixant particulièrement notre attention sur les vers susmentionnés, nous percevons des éléments qui, par leur emplacement et leur surbrillance implicite, concourent à la productivité du sème « Déchirure ». Nous relevons, ainsi, les apparitions saccadées des inflexions expressives comme « L'Enchanteur avait disparu », « Le ver de terre **ferma** le champ à clé », « Le scarabée se **réfugia** dans sa carapace muette », « Les vers de terre se **transmutaient** en Enchanteurs miniatures », « Le ver de terre et le scarabée étaient **séparés** ».

L'enchaînement hiérarchisé des groupes verbaux et la sémantique qu'il génère contribuent à l'élaboration du sème précédemment évoqué. Ainsi, l'actant transformationnel, d'un état accru de manque provoqué par la source dominatrice, modifie et améliore sa situation. Épris, cependant, d'une visée grandiloquente, il déconstruit l'espace auquel le lecteur s'attendait.

³²¹ *Ibid.*, p. 26.

³²² *Ibid.*, p. 28.

³²³ *Ibid.*, p. 30.

³²⁴ *Ibid.*, p. 29.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*, p. 30.

Par conséquent, cette microstructure, dans laquelle la première séquence fait voyager l'esprit du lecteur, instaure d'abord une rythmique qui permet d'accéder à un univers particulier de la trame discursive, ensuite à une organisation rythmique qui déroule une typologie cyclique négative de la structure textuelle, enfin à une répétition d'actions qui suppose la vacuité des actes.

Par ailleurs, pour cet article, nous nous contenterons de l'analyse descriptive des actants juste au niveau de la première séquence.

Rythme et description d'une rupture radicale

À la lecture d'*Il n'y a pas de parole heureuse*, la trilogie séquentielle expose le regard de l'analyste sur un constant changement d'espace et de temps, sur un déplacement continu des unités lexématiques entre une ou plusieurs descriptions situationnelles et sur une réception sémantique diversement perçue à travers les séquences. En effet, ce mécanisme textuel donne le sentiment d'être en face d'une œuvre théâtrale où l'imbrication scénique et les changements épisodiques contribuent à l'élaboration d'une sémantique rythmique.

Dans le cas d'espèce, lorsque prend fin la relation du conte dans un espace irréférentiel et atemporel, les deux autres séquences plongent l'analyste dans une atmosphère empreinte de sujets humains, évoluant dans un espace à caractère référentiel et temporellement perçu.

Ainsi, le titre de cette partie – Description d'une rupture radicale – n'est pas fortuit. En fait, la succession des différentes séquences de l'œuvre, en alternant titres et contenus diversement conçus, connote l'implication d'un rythme sur un plan dimensionnel. D'un espace imaginairement construit avec des non-humains, nous faisons imprévisiblement irruption dans un environnement où la trame souligne la présence de plusieurs actes humains. Que stipule une telle rythmie ?

La saisie du rythme dans cette deuxième partie dépeint, en effet, un tableau à deux dimensions. La prise en compte de ce ta-

bleau biface instaure un rythme thymique qui suppose deux mondes et deux valeurs diamétralement opposés :

« Souviens-toi, nous avions rêvé
D'un Monde sans frontières
Sur la carte de l'Amitié,³²⁷
Comment regarder le passé
Riche d'instant de vie ;³²⁸
Rappelle-toi nos folles années,³²⁹
Rappelle-toi,
En ce temps-là, nous faisons le tour de la ville,³³⁰
Rappelle-toi,
Nous construisions un monde³³¹
En ce temps-là... »³³²

La structuration que met en évidence le locuteur-scripteur au travers de ces extraits renvoie à la perception d'un monde euphorique auquel les sujets de la trame n'appartiennent plus. Ce monde évoqué, loin d'un espace disharmonique se peint une coloration vivement gaie. Ainsi, la rythmique qui prend corps, ici, est perceptible à travers le regroupement de locutions adverbiales – « En ce temps-là [x 2] » –, l'appréhension de figures énonciatives à effet rétrospectif – « Souviens-toi, Rappelle-toi [x 3] » –, la saisie de tournure ou d'inflexion interrogative, expression de regret et de manque – « Comment regarder le passé riche d'instant de vie » –, et la présence de structure lexicale, symbole de remémoration joyeuse – « Nous construisions un monde... ».

Cependant, ce beau monde que dépeint le locuteur-scripteur connaît une Déchirure à plusieurs niveaux. Ainsi, de l'ordre des conjonctions qui organisait l'équilibre d'une vie, se dessine peu à peu un climat de disjonction où les sujets se détachent du monde préconçu pour s'embourber, cette fois, dans un univers disloqué, chaotique, infernal :

³²⁷ Tanella Boni, *op. cit.*, p. 33.

³²⁸ Tanella Boni, *op. cit.*, p. 87.

³²⁹ *Ibid.*, p. 41.

³³⁰ *Ibid.*, p. 48.

³³¹ *Ibid.*, p. 59.

³³² *Ibid.*, p. 53.

« Et vive la Pensée unique.³³³
 Maintenant je sais plus où nous en sommes,
 Nous avons perdu les clés du miracle ;³³⁴
 Aujourd'hui
 Nos chemins de traverse
 D'Abidjan à Koupéla sont recouverts
 De cendres et de larmes,³³⁵
 Aujourd'hui
 Les yeux du Pays ont peur des herbes folles,³³⁶
 Aujourd'hui
 Cette peau se dessine en caisse de résonance,³³⁷
 Aujourd'hui l'Humanitaire aux yeux de pitié
 Règle nos jeux insensés,³³⁸
 Maintenant
 Ma sœur, mon amie, il nous reste plus
 Qu'à sauver notre peau de femme. »³³⁹

Lorsque sonne le glas de la gouvernance coloniale dans les années soixante, plusieurs pays africains, notamment la Côte d'Ivoire, optent pour le Parti unique – stratagème politique où le Suprême exerce un pouvoir totalitaire et dictatorial, sanguinaire et tortionnaire. Le résultat, nous le connaissons tous. Durant au moins trois décennies, l'unité et la bonne gouvernance auxquelles plusieurs citoyens africains aspiraient se sont muées progressivement en échec, en Déchirure fratricide. Cette situation, le locuteur-scripteur la décrit à travers les vers sus-indiqués.

En effet, la conjonction de coordination « Et » qui induit subitement l'interjection « Vive » introduit le syntagme nominal « Pensée unique ». La simple présence de ce vers génère une rythmique phonique implicite, car Pensée unique rime avec Parti unique. Dans sa valeur péjorative, la Pensée unique fait penser à l'histoire succincte des Africains préalablement relatée.

³³³ *Ibid.*, p. 79.

³³⁴ *Ibid.*, p. 49.

³³⁵ Tanella Boni, *op. cit.*, p. 50.

³³⁶ *Ibid.*, p. 51.

³³⁷ *Ibid.*, p. 55.

³³⁸ *Ibid.*, p. 80.

³³⁹ *Ibid.*, p. 60.

Aussi, la perception cadencée des marqueurs temporels, les adverbes « Maintenant [x 2] » et « Aujourd’hui [x 4] » font constamment intervenir une cohorte de décors conflictuels, de situations morbides et de dislocations humaines qui se traduisent par :

Car
le
Pays
réel
en
explose
mille
morceaux³⁴⁰

Comme l'éruption d'un volcan, les lexèmes présents dans cette assertion connaissent une conflagration, une explosion qui livre un rythme typographique, mais aussi visuel. Cette graphie justifie le fait que les relations humaines, lorsqu'elles sont orientées vers la domination impérative de son semblable, conduisent sans contrainte à la Déchirure, à la Division, à la Déconstruction du monde.

Par ailleurs, le rythme participe à la perception d'un nihilisme dans cette œuvre de Tanella Boni. Au regard des nombreux maux qui vicient notre monde, le critique Yagué Vahi avance :

« Aujourd’hui, les tensions sociales endeuillent le monde. Ici, les nationalistes véreux boutent les étrangers de leur territoire ; là, les intégristes de toutes les religions veulent transformer le monde à leur image ; ailleurs, les assoiffés du pouvoir politique arment des mains innocentes pour tuer, piller et violer. »³⁴¹

Ici, ce dernier dénonce avec amertume l'ensemble des pratiques violentes que les Hommes, dans leurs interagissements, exécutent pour s'impressionner et créer, par la même occasion, un climat d'insécurité et d'acribité. De cette façon, le locuteur-scripteur s'inquiète du devenir de l'espèce humaine, de l'humanité

³⁴⁰ Tanella Boni, *op. cit.*, p. 62.

³⁴¹ Yagué Vahi, « La pratique signifiante du rythme dans *Le Parfum des ondes* de Pascal Bonin », université de Bouaké, in : *Revue Bouaké-la-neuve*, volume 1, n° 2, janvier 2011, p. 204.

tout entière. Le bonheur existe-il ? Quelle est donc la place de l'homme dans un monde où toutes les valeurs positives sont remises en cause ou systématiquement rejetées ? Où réside dorénavant l'éthique lorsque les valeurs morales sont abandonnées au détriment d'une pléthore d'abjections ? Où se trouvent les fondements humanistes des humains lorsque « d'un coup de baguette magique les cancrs deviennent de grands savants ? » Où loger la justice lorsque des innocents sont coupables et les coupables en liberté ? Où trouver le bonheur lorsque la méfiance sévit dans toutes les relations humaines ?

Cette kyrielle d'interrogations qui ouvre la voie à une analyse rythmique orientée vers la question de l'existentialisme met en exergue la dévalorisation de l'éthique. Une éthique qui s'inscrit dans la dialectique du vice et de la vertu, du moral et de l'immoral, du bon et du mauvais. Cependant, le parcours discursif d'*Il n'y a pas de parole heureuse* de Tanella Boni s'investit d'une éthique entièrement déconnectée de la morale sociale :

« Dans quel monde sommes-nous donc tombés³⁴²
[...] l'état d'Esprit immonde
Qui souffle sur le Pays exsangue
Quand nous avons perdu
Toutes nos langues à compter ? »³⁴³

L'activité rythmique se polarise dans ces extraits sur l'insertion de plusieurs mécanismes. En effet, le sujet énonçant se manifeste dans cette trame comme un acteur sensible qui appréhende les effets incongrus de l'espace textuel.

Dans un premier temps, une rythmique auditive consonantique se dégage à partir des consonnes initiales momentanées [d], [q], [q], [t] contenues dans les lexèmes « Dans », « Qui », « Quand » et « Toutes ». En se positionnant en tout début des vers, elles introduisent de gigantesques effets de grondement et orientent la pensée de l'analyste vers l'hostilité d'un climat, mais aussi vers l'appréhension de diverses structures sémantiques.

³⁴² Tanella Boni, *op. cit.*, p. 81.

³⁴³ *Ibid.*, p. 63.

Ainsi, en second lieu, l'espace textuel s'investit d'une présence gradationnelle de syntagmes caractérisés par des profondeurs de jugement dont les fonctifs principaux sont des péjorations. Nous dénotons, entre autres, les syntagmes adjectivés tels « Esprit immonde », « Pays exsangue », des constructions verbales négatives comme « Avoir perdu toutes nos langues » et des figures empreintes de panique telles que « Dans quel monde sommes-nous donc tombés ? » qui, toutes, génèrent le tableau d'une éthique bafouée. À cet effet, nous percevons une destruction maximale des valeurs humaines et une fixation progressive d'un monde dans lequel ce qui avait de l'importance n'est plus perçu comme tel, ce qui était au-dessus est désormais en dessous, ce qui était exact est dorénavant inversé :

« Le Pays réel ferme ses portes à la vie qui coule,
 Il n'y a plus de forêt,
 Il n'y a plus de savane,
 Il y a des rails parallèles
 De la mer au désert,
 Il y a des rails sans train voyageur ;
 Le Pays réel avec ses éclats de voix
 A disparu de ma vue.³⁴⁴
 Ici il n'y a pas de parole heureuse,
 Il y a des rires et des larmes qui marient
 Leurs rythmes ensemble,
 Il y a la bêtise humaine qui n'est plus un mot,
 Il y a la
 Foutaise. »³⁴⁵

La répétition abusive de la locution verbale « Il y a » et l'alternance thymique qu'elle génère par le système des pôles négatif et positif – *il y a* et *il n'y a pas* – font état d'un rythme à structuration axiologique. Dans les séquences ci-dessus, ce qui devrait sembler être juste laisse place à la désolation. Les configurations qui s'y dessinent, en effet, rendent compte d'un devenir hypothétique des sujets à qui les germes vitaux d'un environnement heureux auraient pu être transmis. En tenant compte des organisa-

³⁴⁴ Tanella Boni, *op. cit.*, p. 49.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 56.

tions structurelles qui prennent forme à partir des locutions verbales, nous constatons ainsi la description d'un regard détourné vers des aspirations phoriques, des aspirations de neutralité.

En effet, lorsque des blocages s'instaurent dans le rendement d'une nation, « ses portes se ferment » et la cohorte de conséquences se manifeste à plusieurs niveaux : « Il n'y a plus de forêt », « Il n'y a plus de savanes ». Désormais plus rien n'a de valeur, même ce qui en avait l'air : « Il y a des rails sans train voyageur », « Il y a des rires et des larmes qui marient », « Il y a la bêtise humaine », « Il y a la Foutaise ». Les idéaux spécifiques de la société sont défavorisés dans cette œuvre. Le doute et la méfiance qui s'installent ne font que stipuler qu'« Il y a la Foutaise ». Et que tout n'est que flatterie en vue de dominer. Bref, tout cela fait dire qu'il n'y a pas de parole heureuse à laquelle l'on doit se fier.

Conclusion

En somme, cette étude a parcouru, avec le rythme comme fil conducteur, l'espace poétique d'*Il n'y a pas de parole heureuse* de Tanella Boni. Les différents mécanismes convoqués ont permis la mise en exergue des portées noétique, thymique et éthique de l'œuvre susmentionnée. Le tour d'horizon théorique élaboré a permis de situer les différentes acceptions du rythme entre structuralisme et poststructuralisme. L'unique analyse rythmique des actants dans la première séquence a ouvert la voie à la compréhension des deux dernières séquences de l'œuvre. Cette appréhension du rythme a été possible grâce au phénomène de point de vue développé par Jacques Fontanille. Quant aux dernières parties, à travers les interactions des figures ou structures intra et extra-textuelles, elles ont participé à dépeindre un univers dans lequel le désabusement et le désenchantement sont d'ordre majeur. Cette organisation aurait donc permis d'apprécier le fonctionnement de l'œuvre poétique de Tanella Boni par le rythme.

Références bibliographiques

Œuvre étudiée

BONI T., *Il n'y a pas de parole heureuse*, Limoges, Le Bruit des autres, 1997.

Ouvrages consultés

ADOM M.-C., « Autopsie des indépendances africaines ; une lecture d'*Il n'y a pas de parole heureuse* de Tanella Boni », in : *Revue Baobab*, n° 10, premier semestre 2012, pp. 88-108.

AQUIEN M., *Dictionnaire de poésie*, France, Le Livre de poche, 1994.

DELAS D., et TERRAY M.-L. (dir.), « Rythme et écriture », in : *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 4, université Paris X, 1988.

DESSONS G. et MESCHONNIC H., *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Nathan, 2003.

DOSPINESCU V., *Phonétique et phonologie du français de nos jours*, Suceava, Editura Universitatii Suceava, 2004.

FOBAH É. P., *Introduction à une poétique et une stylistique de la poésie africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012.

FONTANILLE J., *Sémiotique du discours*, France, PULIM, 2003.

FREYERMUTH S., « Poétique de la prose ou prose poétique ? Le rythme contre le prosaïsme », in : *Questions de style*, n° 6, mars 2009, pp. 67-80.

HEBERT L., *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 2013.

MAKOUTA-MBOUKOU J.-P., *Les Grands Traits de la poésie négro-africaine : histoire – poétiques – significations*, Abidjan, NEA, 1985.

MESCHONNIC H., *Pour une poétique du rythme I*.

RIFFATERRE M., *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1978.

VAHI Y., « La pratique signifiante du rythme dans *Le Parfum des ondes* de Pascal Bonin », université de Bouaké, in : *Revue Bouaké-la-Neuve*, volume I, n° 2, janvier 2011.

