

Sens et textualité dramatique : polystructuration stylistique du rythme dans le théâtre tragique d'Aimé Césaire

Koffi Augustin MESSOU
Université Peleforo GON COULIBALY de Korhogo (RCI)
augustindemessou@gmail.com
augustindemesou@upgc.edu.ci

Résumé

Le rythme est l'objet de nombreuses études consacrées, le plus souvent, à l'analyse de textes poétiques. La présente réflexion explore un canton autre, la textualité dramatique en vue de découvrir les modes de structuration rythmique qui y font sens et consacrent, simultanément, sa dimension littéraire. Inscrite dans la perspective analytique de la stylistique structurale, cette étude aboutit à la détermination de deux grands modes de structuration : le rythme narratif et le rythme poétique. Les matrices textuelles du rythme narratif sont la disposition des masses syntaxiques, l'alternance des temps forts et des temps faibles de l'action dramatique et la segmentation de la diégèse par insertion de chants. Quant au rythme poétique, ses modes d'élaboration sont le rythme immédiat, le rythme profond et le modèle triangulaire.

Mots clés : polystructuration, rythme, discours dramatique, sens, littérisation

Abstact

Rhythm is the subject of numerous studies devoted, most often, to the analysis of poetic texts. This reflection explores another area, dramatic textuality, with a view to discovering the modes of rhythmical structuring that make sens there. Place in the analytical perspective of structural stylistics, this study leads to the determination of two main modes of stucturing : narrative rhythm and poetic rhythm. The textual matrices of narrative rhythm are the arrangement of the syntactic masses, the alternation of strong and weak beats of the dramatic action and the segmentation of the diegesis by insertion of songs. As for poetic rhythm, its modes of structuration are the immediate rhythm, the deep rhythm and the triangular model.

Key words: polystructuration, rhythm, dramatic discourse, meaning, literariness

ISSN : 2789-1674 GRAPHIES FRANCOPHONES NUMERO 006 JUIN 2024

Introduction

Le rythme, concept exploité dans de nombreux domaines de l'activité humaine, trouve son acception originelle dans l'Antiquité grecque. Héraclite bâtit une théorisation poignante synthétisée par É. Benveniste (1974, p. 333) qui y lit « des « dispositions » ou des « configurations » sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer ». La configuration rythmique est donc appréhendée comme forme fluctuante. Souvent réifiée à la pratique du texte poétique, le rythme intègre aussi le fonctionnement du texte dramatique. Ainsi, selon P. Pavis (2013, p. 309), dans le théâtre contemporain, le rythme est « un facteur déterminant pour l'établissement de la fable, le déroulement des événements et des signes scéniques, la production du sens ». Il est donc une des mesures de la « stylisticité »¹ du texte dramatique. Si cette glose justifie l'intérêt que la présente étude accorde à la structuration rythmique dans le discours dramatique, elle suscite, tout autant, des interrogations d'égale importance.

Quelles sont les différentes configurations rythmiques qui informent le discours dramatique d'Aimé Césaire ? Comment fonctionnent-elles dans la prolation textuelle ? Quelle est leur contribution à la littérisation des tragédies de l'Insulaire et à la construction de leur sens ?

Cette étude exploite les outils méthodologiques de la stylistique structurale dont le concept de « macrocontexte² » (M. Riffaterre, 1971, p. 67) s'avère particulièrement opérant dans cette étude dans laquelle le rythme s'appréhende en dehors de la métrique. À ce titre, elle se donne pour objectif de déterminer les différentes constructions rythmiques qui agrémentent le discours dramatique, d'en décrire le fonctionnement et de révéler leur contribution tant à l'artistisation du discours dramatique d'Aimé Césaire qu'à la construction de son sens. Les matrices qu'elle se propose d'explorer sont les réalisations macro-rythmiques. Il s'agit, d'une part, des linéaments de la fable qui forgent le rythme narratif, d'autre part des rythmes poétiques, notamment du modèle triadique forgé par Bernard Zadi Zaourou et des rythmes immédiats et profonds isolés par Jean Cauvin. Le corpus retenu pour une résolution efficiente

¹ Selon G. Molinié (2005, p. 163), la stylisticité d'un texte est « l'ensemble des traits langagiers sur lesquels se réalise son éventuelle littérisation, son éventuelle artistisation ».

² « Le macrocontexte », c'est le texte de longueur variable permettant une manifestation plus accentuée du fait de style (M. Riffaterre, 1971, p.67). Il résulte de sa sélection que cette étude ne concerne pas les réalisations rythmiques qui s'élaborent à l'intérieur du mot, du vers et de la phrase.

de la problématique se compose des trois tragédies d’Aimé Césaire : *Et les chiens se taisaient* (1956), *La Tragédie du roi Christophe* (1970) et *Une saison au Congo* (1973).

1. Le rythme narratif dans la dramaturgie de Césaire

Le rythme, dans un texte dramatique, dérive, de prime abord, des procédés par lesquels sont livrés au lecteur / spectateur les informations indispensables à la construction du sens de la pièce, ce sens qui est disséminé dans la configuration « essentiellement non linéaire mais tabulaire » (A. Ubersfeld, 1996, p. 92) du texte. Le sens général construit à la réception du texte est glosé sous la notion technique d’intrigue définie par P. Pavis (2013, p. 178) comme « l’ensemble des actions (incidents) formant le nœud de la pièce ». L’agencement des événements constitutifs de l’intrigue est l’objet de modalisations qui impriment un rythme particulier à chaque œuvre. Pour P. Pavis (2013, p. 178), les principaux cantons du rythme narratif sont « la disposition des masses des dialogues, la configuration des conflits, la répartition des temps forts et des temps faibles, l’accélération ou le ralentissement des échanges ». Ces matrices qui servent de ferment à la structuration du rythme dans la « scène générique dramatique » (D. Maingueneau, 2006, p. 192) seront, de suite, explorées.

1.1. La disposition des masses syntaxiques

L’étude de ce mode de configuration du rythme narratif trouve des ferments importants dans *Une saison au Congo*. La structuration de la fable présente une organisation ternaire (trois actes) à l’intérieur de laquelle alternent des moments d’accélération et de ralentissement. Ces configurations rythmiques se réalisent dans la succession alternée des masses textuelles brèves et longues. La pièce commence par une profération dense du Bonimenteur qui plante le décor.

LE BONIMENTEUR

Mes enfants, les Blancs ont inventé beaucoup de choses et ils vous ont apporté ici, et du bon, et du mauvais. Sur le mauvais, je ne m’étendrai pas aujourd’hui. Mais ce qu’il y a de sûr et de certain, c’est que parmi le bon, il y a la bière ! Buvez ! Buvez ! Buvez donc ! D’ailleurs, n’est-ce pas la seule liberté qu’ils nous laissent ? On ne peut pas se réunir, sans que ça se termine en prison. Meeting, prison ! Ecrire, prison ! (...) Polar la bière de l’amitié et de la fraternité congolaises ! (A. Césaire, 1973, pp. 11-12.)

Les procédés d'étirement du discours sont nombreux dans cette profération d'entame de la pièce qui n'introduit pas véritablement l'action racontée par la pièce, les parcours politiques des personnages de Lumumba et de Mokutu. Les dédoublements de postes fonctionnels sont légion. Un exemple pour étayer ce fait. Dans le segment « il y a bière et bière ! Des races de bière ! Des familles de bière ! les lexies « bière », « des races de bières », « des familles de bières » remplissent tous la fonction de complément d'objet directe de « a ». Outre ce fait, les parallélismes syntaxiques jouent le rôle de facteur de dilatation. Tel est le cas avec l'emploi des subordinées de comparaison « comme il y a dans un même pays, des races différentes ». Après cette ouverture au ralenti, les événements s'accroissent avec des répliques plutôt courtes comme c'est le cas dans l'extrait suivant :

UN PARTISAN

Soit ! du moins faut-il savoir quelle bière, je ne bois que de la polar.

DEUXIEME PARTISAN

Moi, de la Primus

LE BUVEUR DE L'ABAKO

Primus, la reine des bières ! La bière du roi Kala !

DEUXIEME BUVEUR

Polar, la fraîcheur des pôles sous les tropiques ! (A. Césaire, 1973 : 26)

Les phrases sont courtes, les protagonistes n'usant que de propositions indépendantes simples. Il n'y a aucune subordinée. Bien plus encore, les trois dernières répliques échangées par les personnages témoignent d'une ellipse portant, d'une part, sur le couple sujet + verbe « je bois » (Moi, Ø de la Primus), d'autre part sur le présentatif « c'est » (Primus, Ø la reine des bières ! Ø La bière de Kala ! / Polar, Ø la fraîcheur des pôles sous les tropiques !). Ce procédé stylistique révèle la rapidité avec laquelle est exposée l'intrigue, notamment l'heureuse effervescence qui préside à l'attente attachée à l'arrivée évidente de l'indépendance. Cette étape d'accélération connaît un arrêt avec la célébration de l'indépendance le 30 juin 1960. Les officiels donnent des discours-fleuves qui bloquent le déroulement des événements. Les discours de Basilio, le roi des Belges se déploient, le premier sur quinze (15) lignes, le second sur dix-neuf (19). Kala-Lubu livre une allocution de vingt-et-une (21) lignes. Celui de Lumumba, plus long que les autres, compte cinquante-sept (57) versets. Dans toutes ces prédications, l'effet de ralentissement se traduit par la surexploitation des pauses. En effet, le

nombre de virgules s'avère pléthorique. Le discours de Basilio compte en quarante-deux (42), celui de Kala-Lubu dix-sept (17) quand Lumumba exploite ce signe de ponctuation à cinquante-six (56) reprises. En réalité, lorsque ces discours sont prononcés, l'action dramatique est automatiquement suspendue, l'histoire racontée s'arrête.

À la suite de ce ralentissement, les stichomythies des banquiers belges, pressés de défendre leurs avantages financiers (A. Césaire, 1973, p. 32) constituent un moment d'accélération qui précipite la préparation et la réalisation rapide du coup d'état.

En somme, dans *Une saison au Congo*, l'exposition de l'intrigue est rythmée par l'alternance accélération / ralentissement. Les échanges rapides précèdent les grandes phases du drame. La vie sous l'ère coloniale s'écoule lentement comme le traduit la longueur du discours d'ouverture du Bonimenteur. Une vive accélération s'en suit qui trouve son plus haut degré d'expression dans la fièvre qui entoure la venue de l'indépendance. La fête de l'indépendance se passe dans une ambiance lourde avec des discours-fleuves suppléés par de brefs échanges. C'est ce jeu qui constitue le rythme narratif dans cette tragédie. Le rythme narratif se réalise aussi dans la répartition des temps forts et des temps faibles de l'action.

1.2. La répartition des temps forts et des temps faibles

Au théâtre, il y a « *diégésis* », c'est-à-dire « matériau narratif, fable, récit « pur » et dur » (P. Pavis, 2013, p. 92). Dans la diégétisation du contenu, l'action dramatique se développe selon une organisation alternée des temps forts et des temps faibles. Certaines étapes sont déterminantes pour la bonne saisie de l'intrigue, d'autres le sont moins. Ce fait est plus marquant dans *La Tragédie du roi Christophe* où les grands moments du drame haïtien sont ponctués par le prologue et les intermèdes. Ces séquences ne sont pas des pauses dans le déroulement de l'action. Bien au contraire, elles préfigurent la nature des événements à venir dans un futur très proche. Le prologue, qui expose le combat de coqs affublés des noms des principaux protagonistes de la crise politique qui constitue la trame de la pièce annonce l'atmosphère délétère qui va régner sur tout le pays, de l'acte d'exposition jusqu'au dénouement. À la fin de l'acte premier, se réalise le premier intermède (A. Césaire, 1970, pp. 65-69). Il expose, à travers la rudesse du métier de « radayeur », la complexité de la gestion politique. Les difficultés de la navigation sont analogues à celles de la politique : « Le vrai du vrai n'est pas d'aller comme savoir par où aller » (A. Césaire, 1970, p. 67). Cet intermède annonce le contenu de l'acte 2, l'autoritarisme croissant de Christophe et ses effets néfastes sur

le peuple. Le second intermède (A. Césaire, 1970, pp. 109-111) introduit l'acte final de la tragédie. Les paysans qui prennent part au dialogue sont des types. Ils sont une représentation synecdochique du peuple haïtien qui ploie sous la lourde poigne de Christophe. Le sentiment de mécontentement qui les anime est aussi celui du peuple tout entier. Il en résulte la désertion des soldats qui sonne le glas de son règne et le conduit au suicide.

1.3. La segmentation de la diégèse par insertion de chants

La narration de l'histoire qui informe la trame de chaque pièce tragique est régulée, découpée, agrémentée par la réalisation de tranches textuelles chantées. Deux pièces présentent le cas le plus pertinent : *La Tragédie du roi Christophe* et *Une saison au Congo*. Dans ces deux œuvres, les chants sont des moments de rupture au cours desquels la narration de l'action dramatique est totalement suspendue. Pour éviter de trop alourdir cette réflexion, seul *Une saison au Congo* sera explorée.

Dans cette tragédie, le développement de l'intrigue est marqué par l'exécution alternée des dialogues et des chants. La pièce compte, au total, une trentaine de chants, inégalement distribués dans les trois actes. Les séquences dialoguées et les didascalies qui constituent l'essence même de l'écriture dramatique sont découpées par ces chants ; fait qui produit un effet de ralentissement dans l'exposition, le développement et le dénouement de la fable. Le fait de rythmiser la narration est encore plus lisible dans les prestations chantées du joueur de sanza qui, s'il n'est pas seul à exécuter les chants, en rassemble sous son nom dix-huit (18) sur les trente (30) que compte l'ensemble du texte, soit un taux de fréquence moyenne de soixante pourcents (60%). Ses chants annoncent ou suivent des temps-forts de l'intrigue. En effet, c'est lui qui annonce la fin prochaine de la colonisation (A. Césaire, 1973, p. 14), et appelle à la résistance populaire (A. Césaire, 1973, pp. 14-15). En outre, son chant annonciateur des futures joutes politiques précède la libération de Lumumba, emprisonné avant l'ouverture du théâtre (A. Césaire, 1973, pp. 18-19). Par ailleurs, la célébration solennelle de l'indépendance est agrémentée par le chant qu'il exécute en union avec les différentes parties du peuple congolais (A. Césaire, 1973, p. 27). De même, le complot ourdi par le gouvernement belge en vue de saper l'indépendance véritable du Congo est annoncé par le joueur de sanza dans un appel à la guerre chanté et soutenu par les battements des tambours de guerre (A. Césaire, 1973, p. 44). Enfin, c'est à travers un chant aux allures de lamentation qu'il annonce la folie toute proche de Mokutu, qui donne l'ordre de tirer sur le peuple qui scande le nom de son héros assassiné mais bien vivant dans les cœurs. Le chant est donc un facteur de rythmisation de la structure narrative

de la pièce car il contribue à l'alternance des temps forts et des temps faibles de l'action dramatique.

Somme toute, le premier mode de structuration du rythme isolable dans le discours dramatique de Césaire est le rythme narratif. Il s'appréhende dans l'exposition des linéaments de la fable, précisément dans la disposition des masses syntaxiques, dans la réalisation des temps forts et des temps faibles et dans la segmentation de l'intrigue. Les textes dramatiques de Césaire comprennent des séquences versifiées génératrices de configurations rythmiques.

2. Les configurations du rythme poétique dans le théâtre tragique d'Aimé Césaire

Le rythme poétique, dans cette étude, s'appréhende contre la métrique et l'accentuation. En effet, « ce n'est pas du rythme interne des mots ou des phrases qu'il s'agit » (B. Z. Zadi, 1981, p. 191). Notre approche procède plutôt du concept de « macro-rythme » bâti par É. Fobah (2012, p. 208). Ainsi, sont concernés les phénomènes rythmiques définis à l'échelle du poème tout entier et dans l'enchaînement des phonèmes, des mots et des groupes de mots. Les tragédies de Césaire sont dotées d'une « forme prosimétrique » (P. É. Fobah, 2012, p. 198) et se présentent, de ce fait, comme un mélange de vers et de prose. Les séquences poétiques formellement isolables regorgent de constructions rythmiques qui seront analysées à l'aune des systématisations de Zadi Zaourou et de Jean Cauvin. Il s'agit du fonctionnement triangulaire du langage poétique isolé par Zadi et des rythmes immédiats et profonds déterminés par Jean Cauvin.

2.1. La structuration triangulaire du rythme : le sacre du tam-tam parleur

Le fonctionnement triangulaire de la parole poétique trouve son fondement structural dans les formules équationnelles suivantes :

$$d = Qx$$

$$Q = (v+c)x^3$$

Dans *La Tragédie du roi Christophe*, le fonctionnement triadique de la parole se trouve littérisé dans l'usage des tambours parleurs affublés de la fonction d'agent rythmique. Lorsque Christophe se donne la mort dans son palais (A. Césaire, 1970, p. 150), Hugonin,

³ Dans le fonctionnement triadique de la parole poétique, l'agent rythmique découpe le discours en séquences. Chaque séquence est construite par deux entités dialectiques : la variable (v) et la constante (c). Le discours (d) est donc composé d'un certain nombre de séquences, d'où la formule $d = Qx$. Q dans cette formule désigne la séquence et x le nombre de séquences qui composent le discours. La seconde formule explicite la composition et le fonctionnement de la séquence. La séquence Q se développe sur la base d'une variable (v) et d'une constante (c) qui peuvent être l'objet d'un encodage réitéré x nombre de fois.

artistisation la plus élevée. En effet, l'élaboration de ce modèle rythmique repose sur un élément moteur, le tam-tam. L'insertion du rythme triangulaire dans le discours dramatique impacte fortement le rythme narratif. Les agents rythmiques qui sont une personnification des instruments de musique allongent le circuit de la transmission du message. La prise de parole par les tam-tams est une communication supplémentaire qui, en répétant le discours d'Hugonin, suspend le déroulement de l'intrigue.

Le modèle triangulaire est une des figures rythmiques les plus exploitées par Aimé Césaire dans sa conception du théâtre tragique. Cependant, il use aussi de modes de réalisations rythmiques différents qui, quoiqu'obéissant à des mécanismes divergents, sont tout autant des procédés d'esthétisation et de mise en forme du sens. Il s'agit des formes rythmiques profondes et immédiates théorisées par Jean Cauvin.

2.2. Les rythmes immédiats

Le rythme immédiat est l'une des configurations poétiques qui alimente le discours dramatique d'Aimé Césaire. Jean Cauvin (1978, pp. 19-20) qui l'isole écrit : « Dans le rythme immédiat, les différents éléments sont perçus comme un tout continu, un présent : l'élément fort du rythme réapparaît alors que le précédent n'a pas encore disparu du champ du présent psychologique ». Deux modes d'élaboration relevant de ce type participent à la littérisation du discours dramatique d'Aimé Césaire : la construction par structures d'improvisation et la saturation phonique du discours.

Lorsque le rythme immédiat se déploie dans le tissu textuel sous la forme d'une construction favorisant la mise en exergue de structures linguistiques de catégories variables, il y a construction du rythme par saturation phonique. Selon Atsain N'Cho (1989, p. 148), relève de ce modèle « toute organisation du poème ou d'une séquence qui, par la manière dont elle est structurée, à partir du jeu d'intégration rythmique du noyau (exprimé ou non), révèle un élément textuel ». À l'intérieur des séquences, les variables exigées par la syntaxe de la constante relèvent toutes de la même catégorie grammaticale.

LUMUMBA

Je serai du champ ; je serai du pacage

Je serai avec le pêcheur Wagenia

Je serai avec le bouvier du Kivu

Je serai sur le mont, je serai dans le ravin. (A. Césaire ; 1973 : 125)

ISSN : 2789-1674 GRAPHIES FRANCOPHONES NUMERO 006 JUIN 2024

Cette tranche textuelle est marquée par la forte itération du groupe « je serai » qui constitue la constante (c) du rythme. Ce groupe, constitué du thème « je » suivi du prédicat « serai » rassemble six occurrences distribuées sur les quatre vers du poème, soit une fréquence moyenne d'apparition d'une fois et demi par vers (1,5 fois / vers ou 3 occurrences par tranche textuelle de 2 vers). Cette constante alterne avec six variables (v) : « du champ » (v₁), « du pacage » (v₁), « avec le pêcheur Wagenia » (v₂), « avec le bouvier du Kivu » (v₃), « sur le mont » (v₄), « dans le ravin » (v₄). Ainsi, le discours poétique (d) se dote d'une structure rythmique qui a pour formule rythmique spécifique $d = (c + v) 6$. Les variables dans ce rythme par structures d'improvisation sont des syntagmes nominaux prépositionnels ayant pour rôle de préciser les circonstances dans lesquelles se réalise le fait exprimé dans le groupe sujet + verbe « je serai ». Devant le sarcasme, les railleries et la violence de son tortionnaire N'siri qui lui enfonce une baïonnette dans les entrailles, Lumumba use du rythme par structure d'improvisation pour dévoiler son statut de guide révolutionnaire, loin des valeurs messianiques que ses détracteurs lui prêtent. Le théâtre d'Aimé Césaire est également marqué par la saturation phonique du discours.

Cette forme d'encodage du rythme immédiat se caractérise par la répétition accentuée d'une unité linguistique qui peut être soit un mot, soit un syntagme. Atsain N'Cho (1989, p. 160) situe son essence dans « le traitement particulier que connaît un mot ou un syntagme et qui le soumet à une récurrence très rapprochée dans le poème ou dans la séquence ». L'extrait suivant constitue un cas d'exemplification probant.

CHRISTOPHE

Cela signifie qu'il est temps pour le vieux roi d'aller
dormir.

Ni Dieu, ni dieux, rien que la **nuît** ; la **nuît** du flair
et du museau étroit ; la **nuît** maronne du sel amer
des nègres essoufflés et du Chien.

Nuît, toi qui déclines la forme et la balafre,
dans l'affluence des **nuïts**. **Nuît** unique

(...)

nuît de l'herbe et des racines

nuît des sources et du scorpion

je ne tituberai point à ta rencontre... (A. Césaire, 1970 : 140)

L'unité textuelle ainsi isolée compte huit (8) itérations de la lexie « nuit » qui attirent l'attention du lecteur / spectateur sur dispersion du mot. Cette lexie découpe le texte en séquences dont elle constitue, pour chacune, le terme initial. En commençant chaque tranche textuelle, ce terme est l'objet d'une anaphore qui lui donne une allure plus forte grâce à la double récurrence sonores et sémantique. L'exploitation de cette structuration rythmique permet au personnage d'évoquer, avec une grande subtilité, sa déchéance liée à la désertion de ses chefs militaires, à la capitulation de son armée et à son suicide subséquent. Les rythmes dans l'écriture dramatique d'Aimé Césaire rassemblent aussi les structurations profondes.

2.3. Les rythmes profonds

Dans le rythme profond, déclare Jean Cauvin (1978, pp. 19-20) « les différents éléments sont perçus comme rythme grâce à une activité plus complexe de l'esprit humain. Bien que perçus comme formant un tout, ces éléments ne se succèdent pas dans l'immédiat ». Cette réflexion de Cauvin implique que le rythme profond se réalise grâce à l'élaboration d'une séquence longue avec une faible récurrence de la constante (c) et une variable (v) plus étendue.

La structuration la plus poignante du rythme profond dans les trois tragédies de Césaire est le discours inaugural de L'Écho au lever de rideau de *Et les chiens se taisaient* (Césaire, 1956, pp. 7-8). Ce discours repose sur une construction rythmique dont la constante (c) « Bien sûr qu'il va mourir le Rebelle » se décline, à la fin du texte, en « Bien sûr qu'il va quitter le monde le Rebelle ». Ce segment textuel constitue un refrain qui se développe tout au long du texte avec quelques modifications. Il modalise fortement le discours en raison de son terme inaugural, l'adverbe de renforcement « bien » qui y introduit la modalité de certitude. À ce titre, cette constante connaît une triple itération et découpe, de ce fait, le texte en trois séquences. Dès lors, ce discours (d) se trouve réalisé à partir de la formule rythmique

$$d = Q_1 + Q_2 + Q_3.$$

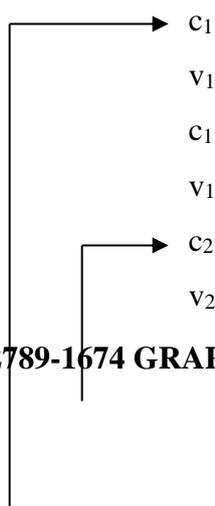
Les trois séquences ainsi isolées constituent selon le mot d'Éblin Fobah (2012, p. 216) « des tableaux thématiques ou îlots poétiques » distincts les uns des autres. Chaque séquence véhicule un contenu particulier et présente une organisation originale des outils linguistiques. La première séquence (Q₁) se compose de l'îlot poétique qui couvre l'espace textuel qui s'étend entre la première apparition de la constante et sa deuxième occurrence. Cette séquence rythmique constitue le cadre choisi par le personnage pour annoncer avec certitude la mort du Rebelle, de dénoncer le refus voire l'interdiction des autorités de lui rendre le moindre hommage officiel malgré l'attachement du peuple à son héros.

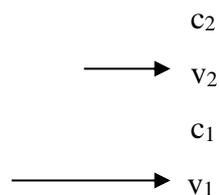
ISSN : 2789-1674 GRAPHIES FRANCOPHONES NUMERO 006 JUIN 2024

La deuxième séquence (Q₂) est un moment d'exposition des causes de la mort du Rebelle. Elle présente le tableau thématique couvrant l'espace textuel qui s'étend de la deuxième occurrence de la constante et sa troisième itération. Cette séquence expose les circonstances de la mort du héros, Le Rebelle. La fin de cette séquence dévoile un autre exemple de réalisation du rythme profond avec l'apparition d'une seconde constante « architecte prends garde à toi ». Ses deux occurrences découpent cette séquence et instaurent une insertion d'un rythme profond à séquence plutôt courte dans un autre plus étendu. Ce rythme inscrit dans un discours plus grand découpe la macro-séquence en deux sous-séquences. Ainsi, à la fin de la macro-séquence Q₂ se réalise deux micro-séquences. La première constitue un défi adressé à l'Occident, en l'occurrence désigné par la métaphore injurieuse d'« architecte [...] bâtisseur d'un monde de peste ». La seconde sous-séquence met en lumière la défiance à l'égard des autorités coloniales et constitue une dénonciation de la dégradante métamorphose du Blanc : le savant s'est mué en assassin.

L'ultime îlot poétique de cette construction macro-rythmique s'étend sur le reste du discours de l'Écho. Il s'inscrit dans le prolongement de la deuxième séquence et accentue la critique acerbe à l'encontre du colonialiste. Cette troisième séquence (Q₃), introduite par la troisième et ultime mise en évidence de la constante couvre la fin du discours attribué à l'Écho. Ce personnage fustige l'attitude de l'Occident tendant à imputer la responsabilité de ses forfaits à sa victime. Cette dernière est toujours présentée, soit comme un animal à domestiquer (donc une brute), soit comme un impie dont il faut sauver l'âme. Dans un cas comme dans l'autre, la face humaniste de la conquête coloniale demeure, pour L'Écho, un prétexte illégitime.

En somme, le discours d'ouverture de la pièce proféré par L'Écho est digne d'intérêt dans l'étude de rythme profond comme facteur de littérarité et de construction du sens. Deux procédés de réalisation de ce modèle servent de ferment à la réalisation du sens de ce discours d'ouverture. Cette profération aux allures de prologue est, en effet, dotée d'une structure polyrythmique matérialisée par l'enchâssement d'un rythme secondaire dans le rythme principal. De la sorte, la structure polyrythmique du discours se décline sous la forme suivante :





1. Diagramme de la structuration polyrythmique profonde

Ce diagramme est révélateur de la structuration polyrythmique du discours avec enchâssement d'une organisation rythmique secondaire $(c_2 + v_2)$ dans une autre $(c_1 + v_1)$.

Conclusion

En définitive, il ressort de cette étude que les configurations rythmiques constituent des matrices essentielles de la littérisation du discours dramatique. Deux grands modes de structuration caractérisent la réalisation de ce mode d'encodage discursif : le rythme narratif d'une part, le rythme poétique d'autre part. Le rythme narratif, fondé sur l'élaboration de la fable est marqué par l'alternance des temps longs et des temps courts, les variations liées aux temps forts de l'action et au temps faibles et les ruptures marquées notamment par les intermèdes et les chants.

Le rythme poétique adopte des formes macro-rythmiques dans la composition du sens dans la dramaturgie tragique d'Aimé Césaire. Le premier mode d'écriture de la structuration macro-rythmique poétique est le modèle triangulaire déterminé par Zadi Zaourou. Dans le fonctionnement de cette « parole médiatisée » (B. Z. Zadi, 2001, p. 131), la fonction d'agent rythmique consacre le rôle moteur des instruments de musique, notamment le tambour-parleur. La fonction explicitement attribuée à ce personnage traduit l'attachement de l'insulaire à la tradition africaine où le tam-tam est un véritable média. L'usage du tambour comme agent rythmique constitue un procédé d'esthétisation du discours dramatique par intégration de l'art oral traditionnel africain à l'écriture théâtrale.

Le second mode de fonctionnement du macro-rythme poétique se révèle dans les procédés d'écriture des rythmes profonds et immédiats. Le rythme profond se caractérise par une faible itération de la constante qui alterne avec des constantes tout en découpant le texte en îlots poétiques porteurs de sens. Quant au rythme immédiat, il épouse deux formes pertinentes, notamment les structures d'improvisation et de la saturation phonique.

L'enjeu de cette étude est double. Le premier est relatif à l'étude du rythme. Ce travail constitue une approche nouvelle qui montre que la réalisation du rythme, en tant qu'indice de

littérisation et facteur de mise en forme du sens n'est pas l'apanage exclusif des textes poétiques. Les textes dramatiques trouvent, eux aussi, leur valeur stylistique dans la réalisation d'une variété de rythmes. Quant au second enjeu, il relève de la science stylistique qui s'affranchit de son attachement traditionnel au texte poétique et trouve dans la textualité dramatique un terrain fructueux. L'étude du rythme est une nécessité heuristique permettant de mener une lecture plus efficiente de textes de théâtre, car, ainsi que le professe Pavis (2013, p. 310), « Chercher / trouver un rythme pour le texte à jouer, c'est toujours chercher / trouver un sens ».

Bibliographie

- ATSAIN N'cho François, 1989, *Tradition orale et poésie africaine d'expression française : étude de cas*, Thèse de Doctorat 3^e cycle, sous la Direction de Professeur Bernard ZADI Zaourou, Université d'Abidjan Cocody.
- BENVENISTE Émile, 1974, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard.
- CAUVIN Jean, 1978, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Éditions Saint-Paul.
- CÉSAIRE Aimé, 1956, *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence africaine.
- 1970, *La Tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence africaine.
 - 1973, *Une saison au Congo*, Paris, Éditions du Seuil.
- FOBAH Pascal Éblin, 2012, *Introduction à une poétique et une stylistique de la poésie africaine*, Paris, L'Harmattan.
- MAINGUENEAU Dominique, 2006, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MOLINIÉ Georges, 2005, *Hermès mutilé*, Paris, Honoré Champion.
- PAVIS Patrice, 2013, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- RIFFATERRE Michael, 1971, *Essai de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.
- UBERFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions BELIN.
- ZADI Zaourou Bernard, 1981, *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.
- ZADI Zaourou Bottey, 2001, *La Guerre des femmes suivie de La Termitière*, Abidjan, Nouvelles Editions Ivoiriennes / Editions Neter.