



Rendement stylistique de la parole poétique dans *l'œil* et *le secret des dieux* de B. ZADI ZAOUROU : symbolique linguistique et translinguistique

Julien TAHA

Ecole Normale Supérieure d'Abidjan, Côte d'Ivoire

TAHA.Julien@ensabj.ci

tahajulien74@gmail.com

Résumé : Eu égard au mélange des genres, le discours poétique quoique génériquement marqué, semble s'irradier dans bien d'écrits. L'art dramatique tel que pratiqué par B. Zadi Zaourou ne fait pas exception ; encore que ce dernier, écrivain éclectique, exerce concomitamment les métiers de poète, de dramaturge et d'universitaire. Il s'agit de quêter les grands traits de cette poéticité et la question du sens qui en résulte à travers deux de ses pièces ; et ceci à l'aune des outils herméneutiques forgés dans le cadre de ses travaux de recherche mêlant stylistique et poétique.

Mots-clés : Fonction rythmique, Fonction symbolique, théories translinguistiques, Sens lexical.

Abstract: Given the mixture of genres, poetical discourse though generically marked, seems to blossom in many a writing. Dramatic art, as practiced by B. Zadi Zaourou is not an exception given that he is concomitantly a poet, a playwright and a scholar. Our aim is to find out the main features of that poetic work and answer the outcoming issue of meaning in two of his plays; this will be done on the basis of hermeneutic tools set up in the context of his researches mixing stylistics with poetics.

Keywords: Rhythmic function – symbolic function – translinguistic theories – lexical meaning

Introduction

Ce n'est pas parce que B. Zadi Zaourou est poète que l'on verrait sans *a priori* l'expansion du fait poétique dans son œuvre dramatique. Aussi faudra-t-il, dans ses pièces de théâtre, en l'occurrence dans *L'œil* (1978) et *Le secret des dieux* (1999), retrouver les traces de cette singulière artistisation du verbal augurant un décroisement générique faisant la part belle à la parole poétique. Autrement dit, comment d'une part, B. Zadi Zaourou arrive-t-il à faire œuvre de poète dans un art dramatique dont les exigences, même si elles ne sont pas contraires, revêtent singulièrement des tensions anthropiques; et d'autre part, comment ce même discours augure-t-il une trajectoire du sens lexical qui de la linguistique s'appréhende finalement à un degré translinguistique ? C'est que, quand le premier ouvrage cité - *L'œil* - est une satire d'inspiration aristotélicienne où le drame du peuple est réécrit pour inspirer l'éveil des consciences, le second - *Le secret des dieux* - est un « *Didiga* » (Vocabulaire par lequel, Zadi Zaourou désigne son esthétique), cet art de l'impensable emprunté à une pratique esthétique des chasseurs bétés (ethnie de la Côte d'Ivoire) qui de retour de leurs aventures, en

font un compte-rendu mêlant chorégraphie insolite et rythmique inédite, paroles profondes et initiatiques, pour camper un statut langagier qui dépasse largement la peinture du drame social dans *L'œil*, et par là-même intègre les sphères d'un univers parallèle (Zadi, 1999, Introduction d'Anna Paolo Mossetto). Cette poéticité ainsi caractérisée (Jakobson, 1973, p.124), sera recherchée prioritairement dans le discours des personnages. Si nous empruntons le cadre théorique à Roman Jakobson d'une part, et d'autre part à Georges Molinié, c'est notamment à B. Zadi Zaourou que l'on devra la démarche analytique. Ainsi, la théorie de la fonction poétique définie largement par le linguiste américain d'origine russe (Jakobson, 1963, pp.211-213) et celle du « Champ des constituants » stylistique (Molinié, 1993, p.57) ; notamment « L'analyse du signifié » (Molinié, 1986, p.18) et « Le langage figuré » (Idem, p.79) de l'universitaire français, nous permettront d'identifier les différents discours poétiques dans les deux pièces-cible. A cette perspective, viendra en appoint les théories translinguistiques des fonctions rythmique et symbolique initiées par B. Zadi Zaourou (1981, pp.538-543), caractéristiques d'une littérature négro-africaine qui prend ses fondements dans les pratiques traditionnelles de la parole (Zadi, 1977, pp119-129). Il s'agit surtout, à la manière de ce chercheur (Zadi, 1978, p.18) de combiner dans une même analyse, approches stylistique et poétique pour montrer les limites de la première ainsi que l'immensité des possibilités herméneutiques qu'offre la seconde dans l'appréhension du littéraire en général et particulièrement du sens lexical.

1. Système tropique et poéticité : degré linguistique de perception du sens

« Toutes les figures dans le texte théâtral sont *a priori* caractérisantes, dans la mesure où elles sont prononcées par un personnage », disait Eric Duchâtel (1998, p.85) dans son ouvrage *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique. L'étude du langage figuré dans l'œuvre dramatique*, des lors, le met en rapport avec le discours des personnages, le style du dramaturge mais également avec les attentes cognitives du genre.

Dans *L'œil* et *Le secret des dieux*, s'il est vrai qu'y foisonnent de nombreuses figures de style, l'usage des images est plus que pertinent pour dresser le tableau poétique escompté. Ainsi saisissons-nous, aussi bien, les images par analogie que ceux par contiguïté afin de ressortir le trajet sémantique qu'elles courent. *L'œil*, à la différence de *Le secret des dieux*, est parcouru d'images usuelles. Ainsi, la comparaison aussi bien que la métaphore dans leur élan sémantique, s'enracinent dans le réel vécu :

« **Sogoma Sangui** : Tu connais Dieu toi ? Pauvre diable. C'est toi qui as fait le coup et tu veux mentir comme un pauvre diable » (*L'œil*, p.70)

Dans cet énoncé, l'analogie porte sur le vocable "*pauvre diable*" qui bien que du ressort de l'abstrait, n'a cessé de hanter les consciences humaines. Cette

diabolisation est de l'ordre de l'insulte. Ces injures que se lancent certains compères, de fois, à des fins phatiques. C'est en cela que l'autocélébration qui découle de cette autre métaphore filée prend tout son sens :

Django : C'est moi Django

Gringo : Double cadenas...

Gringo : Capitaine

Django : Trois galons

Gringo : Tassouma-du-feu (*L'œil*, p.68)

Les éléments caractéristiques, dans ce dialogue, qui transfèrent leur valeur à la personne célébrée, sont d'une nature exceptionnelle et dénotent des qualités d'un personnage extraordinaire, indomptable, auréolé de toutes les puissances. Qu'à cela ne tienne, les propos, ci-après, impressionnent par leur lyrisme :

Django : C'est moi Bill-pagaille, capitaine-trois-galons, avion-sans-ailes, petit marteau cassé grand caillou. C'est moi Django, l'homme du Texas. (*L'œil*, p.95)

Par l'analogie métaphorique, de fait, le personnage se sublime, s'enferme dans un carcan narcissique qui ne peut être qu'une réaction à un complexe physique, physiologique ou morale inavouée. Le discours métaphorique est, également, le lieu de la représentation des misères sociales. Ces propos stylisés et détournés des personnages de Djédjé et de Django ne suffiront pas pour annihiler la vie miséreuse du premier :

Djédjé : Naturellement, Django, y a pas deux garçons dans un foyer. C'est moi qui commande dans mon trou.

Django : Tu veux donc mourir dans ce trou que tu appelles ta maison (*L'œil*, p.104)

Certes, à travers le syntagme "*mon trou*", Djédjé assume sa pauvreté mais également fait-il référence à un lieu de pouvoir où se manifeste sa toute puissance. C'est que, l'analogie dans ces propos est de plusieurs degrés. Le syntagme renvoie d'abord à une maison, ensuite au pouvoir et enfin à la mort. C'est, de fait, un véritable antagonisme que figure cette métaphore ; c'est-à-dire le difficile choix entre d'une part, la pauvreté et le pouvoir ; et d'autre part, la richesse et l'esclavage. Ce qui est de la misère sociale, ne l'est pas moins de l'échec social, dans l'évocation duquel la métaphore joue un rôle prépondérant dans la première pièce-cible. Elle oppose un passé glorieux à un présent de décadence. Ces propos de Sogoma Sangui, l'un des personnages de cette pièce, en sont une illustration :

Sogoma Sangui (...) Toutes les capitales du monde pour glaner le savoir (...). Sans relief, ni méandres, ni stries, me voici, Koné la foudre, le ténor des ténors aux jours des congrès épiques. Nous aurions franchi les marches du soleil (...) or me voici échoué sur la grève comme un vulgaire coquillage. (*L'œil*, pp.115-116)

La structure métaphorique, ici, est polarisée par la conjonction de coordination "*or*" qui est le signe d'une rupture sémique, point de marquage de singularité

stylistique ; pour opposer finalement le rêve d'élévation du personnage à une déchéance inattendue.

Contrairement à *L'œil*, dans *Le secret des dieux*, le système figuré est complexe. Ce sont des métaphores fortes ou complexes, écho de l'univers dans son entièreté qui polarisent la chaîne parlée. Dans ce cas précis, l'image n'est plus restrictive, elle renvoie aux choses, aux phénomènes et aux êtres aussi bien dans leur environnement ambiant que dans les lointaines contrées du rêve, de l'imaginaire et de l'impensable. D'ailleurs, comment en serait-il autrement ; quand on sait que cette pièce est un *Didiga* ; c'est-à-dire, inspirée de cet art traditionnel remis en selle par Zadi Zaourou (1999, Introduction d'Anna Paolo Mossetto). Dans cette pièce, la beauté est mise en relief par le truchement de la nature :

« **Le paysan** : Cette main, regarde cette main et ce corps plus lisse qu'un tronc de Sipo. » (*Le secret*, p.74-75)

Le superlatif est porteur de sens ; il place l'objet-repère à un niveau de supériorité dialectique, gage, peut-être, d'une sublimation. Le "*Sipo*" est certes, un arbre mythique, mais l'être évoqué est d'une beauté que même la nature ne peut imiter. Cette volonté d'extrapolation se dessine également au travers de cette autre analogie :

« **-Le monarque** : (...) Vous voilà plus rayonnant que bourgeons des prés, plus fort plus vigoureux que les veaux de Sipilou. » (*Le secret*, p.94)

Les termes métaphoriques sont "*veaux*", "*Sipilou*" et "*bourgeons*". Ils réfèrent à l'isotopie de l'élevage ou du cheptel. Le charme, la force et la vigueur mise en exergue, ici, de par leur connexion avec les mots précités ne peuvent vivre qu'une ambivalence sémantique qui unit le réel au merveilleux. Mais, ce type de métaphore ne s'inspire pas que de la nature ; les conflits sociaux sont également mis en exergue :

« **Niobé-la-peste** : La jeunesse n'en peut plus d'être si mal aimée. Le pays ne respire plus par ses narines mais par son dos à la manière de certains coléoptères » (*Le secret*, p.98)

La structure d'un tel trope avant même que d'aborder son sens, figure par le biais du connecteur d'opposition "*mais*" doublé d'une négation absolue, un réel antagonisme sur la chaîne parlée. Si son premier volet bien que grotesque est usuel, le second demande au décodeur une attitude docte pour pénétrer le monde secret de certains invertébrés. Mais c'est surtout, la métonymie du contenant pour le contenu qui entame le propos, qui est la clé de l'énigme : le peuple, dans toutes ses composantes, est animalisé, résultat d'une oppression, elle-même, inhumaine.

Au travers de ce système figuré, ci-dessus analysé, l'évidence est presque établie de ce que ce discours ne manque pas de poéticité. Cependant, pour rendre toute la complexité de ce phénomène dans l'œuvre dramaturgique, voyons ce qu'il en est du potentiel symbolique.

2. Encodages symboliques et expansion translinguistique du sens lexical

Le symbole disait René Alleau (1970, p.12) « ne signifie pas ; il évoque et focalise, assemble et concentre de façon analogique, polyvalente, une multiplicité de sens ». C'est que, le symbole est la représentation d'une idée abstraite, cachée par une réalité concrète et matérielle. Il s'impose, dès lors, comme un lieu de complexité linguistique et sémique. Sa pertinence découle, aussi bien, de sa polysémie que de sa capacité à se laisser interpréter. Cependant, décoder un symbole n'est pas chose aisée car prend-il souvent des allures subjectives. A cet effet, J. Chevalier affirme :

La perception du symbole est éminemment personnelle non seulement en ce sens qu'elle varie avec chaque sujet, mais en ce sens qu'elle procède de la personne toute entière.

J. Chevalier (1974, p.13)

Dans la perspective de B. Zadi Zaourou (1978), et dans le processus de symbolisation qu'il décrit dans *Césaire entre deux cultures*, là où il y a symbole, naît un foyer symbolique ; c'est-à-dire, une chaîne parlée totalement influencée et sémantiquement métamorphosée par l'irradiation d'un mot-symbole. C'est, de fait, du processus de correspondance entre différentes terminologies qui s'influencent mutuellement en contexte que rejaillit la signification du symbole. La fonction symbolique ou la symbolisation qui en est le corollaire s'articule autour du mot et de ses valeurs additionnelles en régime de littérarité. Le mot y jouit d'un tel prestige qu'il se pose comme la clef d'un univers autre ; celui des mythes, des contes, des légendes. Cet univers est la projection symbolique de la société humaine. C'est un monde où les barrières entre les êtres, les phénomènes et les choses sont abolies. B. Zadi Zaourou écrit à ce propos :

Le monde des symboles est à l'image de notre monde et ce sont les mots qui servent de pont entre les deux espaces. Ce sont également les mots qui, seuls, peuvent nous dire à quelle discipline nous devons nous adresser pour découvrir sous le mirage de l'univers parallèle, la dure réalité du monde réel et ses problèmes bien concrets.

B. Zadi Zaourou (1981, p.538)

En clair, la théorie des symboles de B. Zadi Zaourou, repose sur le mot, sur son infaillible capacité à être le point de jonction entre aussi bien diverses facultés humaines que différents domaines de la vie: sociopolitique, psychologique et émotionnelle. A en croire Zadi Zaourou :

Les mots comme les hommes ont le devoir de s'accomplir par l'initiation. Car, comment, par quelle route le mot peut-il entrer dans le monde des symboles ? Par la mise en relation du concept auquel il renvoie avec les forces universelles qui correspondent le plus à l'essence de celui-ci.

B. Zadi Zaourou (1978, p.194)

Dans une approche définitionnelle de ce concept, Cissé Alhassane Daouda (2012) infère :

C'est à cette pratique qu'ont les africains d'exprimer le réel au-delà de son référent évident, d'affecter ainsi aux mots des valeurs nouvelles, multiples à la fois autonomes les unes par rapport aux autres et cependant en constante interaction que Zadi Zaourou donne le nom de fonction symbolique.

Au demeurant, il existe trois degrés de symbolisation dans la perception du sens de B. Zadi Zaourou (1981, pp.538-543):

- Le premier degré se fonde sur les rapports apparents entre les êtres, les phénomènes, et les choses. Elle ne suscite pas ces rapports, elle se contente de les exploiter. C'est donc une symbolisation passive qui s'apparente par bien de choses à la métaphore.

- Le second degré est celui des symboles à fondement historique. Cette symbolisation se fonde sur l'expérience historique du groupe social considéré. Ainsi des faits saillants du passé d'une communauté donnée peuvent être le socle sur lequel repose son système symbolique.

- Le troisième degré ou le degré anagogique repose, pour sa part, sur la pensée philosophique et religieuse de la collectivité. Un tel degré demande pour son décodage une initiation préalable. Contrairement aux premiers degrés, celui-ci est fortement dynamique. A son sujet, B. Zadi Zaourou écrit :

C'est elle (la symbolisation de degré anagogique) qui permet au poète de s'adresser au public si hétérogène de l'oralité et de rendre possible le décodage de son message par des couches de tous niveaux intellectuels. C'est elle qui permet d'élaborer le langage secret et discriminatoire de tous les initiés d'Afrique Noire.

B. Zadi Zaourou (1981, p.543)

Ainsi et par la pluralité de ses destinataires, la fonction symbolique se double impérativement d'une fonction initiatique qui s'occupe du volet interprétatif qui émaille toute construction symbolique. C'est parce qu'il en est ainsi que la fonction symbolique diffère de la fonction poétique et s'impose comme une fonction à part entière ; car adjoint-elle aux deux axes définis par Jakobson (l'axe paradigmatique et l'axe syntagmatique), un troisième axe (l'axe de la symbolisation) (Cissé, 2012). Toutes ces questions théoriques trouvent à quelque degré près leur illustration dans les deux ouvrages dramaturgiques de Zadi Zaourou. C'est à juste titre que *Le secret des dieux* nous offre quelques passages éloquentes à ce sujet:

-1^{er} Vieux : Il a violé sa mère !

-2^{ème} Vieux : Jamais un homme ne viole sa terre !

-3^{ème} Vieux : Jamais un homme ne viole son pays !

-1^{er} Vieux : Pour cela...

-2^{ème} et 3^{ème} Vieux : Il nous faut le haïr, haïr, haïr, jusqu'à la ruine totale.

(*Le secret*, p.144)

Les mots « mère », « terre » et « pays » connectés au verbal "viole" sont certes, dans un rapport métaphorique pour renvoyer à l'abus du pouvoir voire à la dictature.

Cependant, limiter leur signification à ce premier degré, c'est passer sous silence la dynamique symbolique que couvent ces lexies en contexte. En effet, dans l'imaginaire populaire, le pays représente la terre nourricière, la mère-patrie à laquelle nous vouons dévotion au même titre que notre mère biologique. Mais ce que ne dit par cet énoncé, c'est le lien anagogique entre l'être, sa mère, sa terre et son pays. Selon certaines écritures saintes (la tradition biblique surtout), la mère se pose comme le facteur qui donna forme à l'esprit, la terre étant l'élément constitutif du corps humain et le pays, l'univers tout entier fait d'abondance à l'image du Jardin d'Eden ou de Canaan, la terre promise. L'on peut de fait, inférer sans risque de se tromper, que s'attaquer à sa mère, à sa terre et à son pays, c'est pourfendre respectivement son propre esprit, son corps et son âme ; participant ainsi à une autodestruction qui est de l'ordre de l'apocalypse. A y voir clair, le viol n'est pas seulement un acte immoral, difficilement acceptable par la société, mais également et surtout, c'est un facteur d'avilissement spirituel qui annihile l'être dans ses fondements-même.

Tableau des correspondances symboliques

Symbolisation	Mère	Terre	Pays
1 ^{er} degré	Procréatrice	Nourricière	Peuple
2 nd degré	Protection	Richesse	Nationalisme
	Affection	Propriété	Patriotisme
3 ^e degré	Esprit	Corps	Ame

Dans ce même élan de symbolisation se situe également, tout un rituel de chiffres dans le discours des personnages de *Le secret des dieux*. A qui veut l'entendre, Niobé et ses disciples clament :

- **La prophétesse et ses fidèles** : Sept ! Sept !!

- **Les pestiférés** : Sept ! Sept !!...Seept ! (*Le secret*, p.94)

Que recouvre un tel chiffre symboliquement parlant ? Le chiffre, on le sait, comme en témoigne d'ailleurs diverses mythologies et traditions, est porteur de signification. La cabale juive, par exemple, tient le chiffre trois pour la trinité, le chiffre six pour le signe de la perfection humaine et le chiffre sept pour la perfection divine. Dans la cosmogonie africaine, les chiffres trois et quatre sont selon les régions, les chiffres de l'homme ou de la femme. Additionnés, dès lors, dans le chiffre sept qu'ils sont, ils feront référence à l'harmonie humaine, à la dialectique des sexes ; mieux, à l'Homme, image de la divinité. Replacé dans le contexte du discours des personnages de *Le secret des dieux*, et tel que scandé par un personnage aussi marquant que Niobé-la- peste, ce chiffre ne peut que

renvoyer à une invitation au rétablissement de l'ordre originel ; à savoir, une société où l'équité, la justice et la liberté sont une réalité. Mais le signe est si fort qu'il devient conjuration de sort et facteur de purification pour quiconque le prononce. Cet élan symbolique se constate également dans *L'œil* à quelques degrés près. Ici, la symbolique repose sur la notion de « L'œil ». En effet, cet organe de la vue prend des significations plurielles dans le discours des personnages :

- **Django** : Un œil, Gringo...un œil seulement... cinq gaillards...c'est tout(...)

-**Django** : C'est tout clair et tout net, Gringo ! Tu t'excites parce que justement c'est trop simple. Ecoute : la femme du bonhomme n'a plus son œil droit. Un accident d'auto. Le bonhomme a le pognon, plein de pognon. Les américains savent maintenant remplacer un œil cassé, même s'il est complètement broyé. Pour faire ça, il faut arracher l'œil d'un bonhomme vivant, bien vivant, pour le planter dans le trou de l'autre. C'est tout. (*L'œil*, p.101)

Avec Django, l'œil n'est plus ce simple organe de sens, il devient le symbole de la richesse mais également celui de la révolution technologique. Cette vision n'est pas partagée par Amani qui se retrouve, pour ainsi dire, dans un rapport antithétique avec Djédjé, son époux :

-**Djédjé** : C'est très sérieux ce que je te dis là.

- **Amani** : Moi non plus, je ne dis pas ça pour rire. Si tu mets la beauté et l'argent, je prends la beauté tout de suite ! Y'a pas match !

-**Djédjé** : Cinq millions, Amani...

-**Amani** : Ah ! Fous-moi la paix avec tes millions. On n'a rien à manger et tu fatigues les gens avec des choses comme ça. Où ils sont, tes cinq millions, hein ? Où ils sont ? Toi, tu fais toujours comme un enfant.

-**Djédjé** : ... Si tu dis oui, on les a, aujourd'hui même, Amani.

-**Amani** : Oui...oui...oui ! Maintenant, vas les chercher !

-**Djédjé** : ... Ton œil. Donne- nous ton œil...

-**Amani** : Quoi ? Qu'est-ce que tu racontes ? (*L'œil*, p.108)

A travers cette scène, profitant des issues poreuses de la langue, le mot "Œil" proclame une sorte de rupture sémique d'avec sa dimension biologique pour s'installer au panthéon des données abstraites. Aussi apparaît-il comme le symbole de la quête dialectique de la dignité humaine. Notre humanité réside-t-elle dans le naturel ou dans l'artificiel ? Il est clair que les personnages d'Amani et de Djédjé par leurs propos, réactualisent le vieux débat sur Nature et Culture. Sous le prétexte du progrès, doit-on nier toute conscience, tout éthique à l'homme pour, dit-on, assurer son bien-être ? C'est par là que le symbole de l'œil traverse les temps pour être d'actualité aujourd'hui où la machine semble gagner du terrain. Une telle parole poétique chez Zadi Zaourou ne va pas sans un système rythmique d'obédience négro-africain.

3. Esquisse d'un rythme négro-africain et fonction rythmique

S'il y a une donnée dont la saisie semble problématique dans l'analyse d'une pièce de théâtre en général et particulièrement dans la dramaturgie africaine, c'est bien le rythme. Doit-on le chercher dans la macrostructure de l'œuvre ou, au contraire, dans les entités micro-structurelles ? C'est que, la pièce de théâtre est le lieu du culte de la parole proférée mais également de tous les autres signes donnant à voir, à entendre et à signifier. Ainsi, la musique qui soutient le spectacle, les chants, les chœurs, la gestuelle et la parole elle-même, sont autant de facteurs avérés de la production d'effets de rythme. A analyser cette dernière catégorie dramaturgique, et comme le connote le discours des personnages dans les deux pièces, le rythme prend des relents négro-africains au détriment d'une pratique occidentale devenue inadéquate dans nos productions artistiques modernes. B. Zadi Zaourou ne pouvait pas si bien dire quand dans un de ses articles, il affirme:

En Afrique, c'est la pulsation rythmique qui constitue indiscutablement l'élément primordial, la mélodie et l'harmonie ne jouant ici qu'un rôle secondaire. En occident au contraire, le rythme demeure à l'arrière-plan tandis que l'harmonie et la mélodie constituent le trait distinctif du fait musical et des arts de la parole.

B. Zadi Zaourou (1977, p.20-23)

Il y a que et selon ce critique, la parole pour le négro-africain est d'essence divine. Le rythme qui en découle, dès lors, ne peut être que cette pulsation première, ce rythme originel qui met en branle un agent rythmique fonctionnant au sein d'un noyau rythmique pour donner couleur et cadence au discours. Zadi Zaourou parlera d'une fonction rythmique. Celle-ci repose selon lui et contrairement aux visions occidentales, sur un circuit à trois pôles de la parole ou « *circuit ternaire* ». Dans la visée de cet universitaire, pour que le rythme nègre se déroule, il y a toujours l'avènement d'un troisième pôle ou pôle intermédiaire qui s'intercale entre les pôles habituels de la communication que son l'Emetteur et le Récepteur. Ce pôle novateur, il le désignera du nom de « *L'agent rythmique* ». L'agent rythmique, ainsi considéré, vise essentiellement à la stylisation du signifiant. La communication linguistique rompt de visière avec sa structure jadis binaire pour se muer en un système rythmique, cette fois-ci, moins monotone parce qu'intégrant en son sein un facteur de dynamisation et de renouvellement de toute les instances rythmiques. Et B. Zadi Zaourou d'ajouter :

Lorsque le circuit ternaire de la parole est exploité dans sa totalité, non seulement chacun de ces noyaux rythmiques peut être réitéré un nombre x de fois (...) mais encore ces deux noyaux rythmiques peuvent se combiner pour constituer un syntagme rythmique originel (**Sr**), la première unité rythmique complexe.

B. Zadi Zaourou (1981, p.538)

Partant, la fonction rythmique ne peut qu'être une réalité dont la mise en œuvre révolutionne tous les canons stylistiques existants pour une réécriture du texte poétique. Dans *L'œil*, le dialogue enflammé entre Django et Gringo en est une parfaite illustration :

- **Django** : C'est moi Django !...
- **Gringo** : Double cadenas...
- **Django** : ... Cent ans pour l'ouvrir !...
- **Gringo** : Petit marteau...
- **Django** : ... Cassé grand caillou !...
- **Gringo** : Avion sans ailes !...
- **Django** : Camion sans moteur !...
- **Gringo** : Capitaine...
- **Django** : ... Trois galons !...
- **Gringo** : Tassouma-du-feu...? (*L'œil*, p.88)

La structure rythmique, ici, est à deux temps. Elle repose sur un Emetteur et un agent rythmique dont l'interférence de propos dans la circulation de la parole crée toutes sortes de parallélismes, conférant ainsi à la chaîne parlée toute sa cadence, et se posant comme un véritable facteur d'harmonisation de toutes les courroies sémantico-syntaxiques mises œuvre par le dramaturge.

Dans *Le secret des dieux* également, hormis les tableaux rythmiques où le rythme découle des catégories dramaturgiques médiatisées, le discours des personnages fait sienne cette rythmique initiale et profondément nègre ci-dessus mentionnée. Cependant, et à la différence de *L'œil*, ce type de rythme, dans *Le secret des dieux*, est un facteur de structuration de l'ensemble de la pièce. C'est que, les différentes séquences rythmiques dans cette seconde pièce s'élaborent d'abord autour du cri de guerre de Niobé-la- peste, écho de l'obstination d'une combattante et de l'espoir de tous les opprimés et ensuite, autour des interventions des Petits-vieux faisant le point d'une situation sociopolitique délétère. En effet, partout dans la pièce et à quelques intervalles près, l'on entend Niobé clamer le chiffre sept que reprennent en chœur ses disciples sur le schéma d'appel-réponse :

- **Niobé** : Sept !
- **La foule** : Sept !
- **Niobé** : Sept !
- **La foule** : Sept !
- **Niobé et la foule** : (en appel / réponse) : Sept ! ... Sept !! » (*Le secret*, p.48)

De ce noyau rythmique découle un rythme à la fois litannique et agressif à souhait, qui s'étendant à l'ensemble de la pièce, se pose comme un facteur de structuration de la trame dramaturgique mais et surtout un moyen de ponctuation des temps forts par rapport aux temps faibles de l'action dramatique. Les Petits-vieux quant à eux, interviennent plus de quatre fois dans la deuxième moitié de la pièce. Au nombre de trois, leurs propos respectent le

même schéma rythmique ; à savoir, un tempo binaire qui au fil des répliques s'amplifie pour devenir complexe :

- 1^{er} Vieux : Il a failli tuer !
- 2^e Vieux : Et en public !
- 3^e Vieux : Jamais un roi ne tue !
- 2^e Vieux : Surtout en public !
- 1^e Vieux : Cependant...
- 2^e et 3^e Vieux : Il nous faut l'aimer, l'aimer, l'aimer ... » (*Le secret*, p.144)

La reprise d'une telle séquence syntaxiquement identique rompt la linéarité de l'action dramatique pour se poser comme un facteur de structuration qui, par son retour cyclique, contamine toute la chaîne parlée. Il ne s'agit plus, dès lors, d'une parole rectiligne débitée par une seule voix, mais plutôt l'écho de plusieurs voix qui s'entrechoquent et se mêlent les unes aux autres, brisant ainsi, les rapports communicationnels les plus discursifs pour une parole profonde et lourde de conséquences ; tel est finalement ce système rythmique calqué sur la circulation de la parole traditionnelle africaine.

Conclusion

La parole poétique, nous venons de le constater à l'analyse de ces deux pièces théâtrales de B. Zadi Zaourou, se présente comme un facteur pertinent voire déterminant dans la mise en œuvre de la trame dramaturgique. En filigrane et usuelle dans *L'œil*, elle s'intensifie et devient complexe dans *Le secret des dieux*. Chez Zadi Zaourou, de fait, les démarcations de genericité, aussi bien générale que singulière, entre la poésie et la dramaturgie sont désormais minces, mieux inexistantes si l'on s'en tient à cet aspect formel et stylistique qui met en branle un système figuré aux relents symboliques et un rythme presque inédit actualisant une pratique parolière typiquement négro-africaine.

Ce faisant, l'écriture théâtrale de Zadi Zaourou connaît un traitement atypique du Signifié qui augure une trajectoire sémantique qui de la symbolique linguistique s'appréhende, en dernier lieu, à un degré translinguistique de décodage du sens : symboles, mythes et légendes d'Afrique et d'ailleurs se posant comme enjeu de littérarité et de signifiante. Finalement, c'est cette volonté d'allier l'usuel au complexe, le mondain au sacré, le négro-africain à l'universel, dans une même textualité qui fonde, en théorie, la prestance stylistique de la parole poétique dans le théâtre zadien.

Bibliographie

- Alleau René, 1970, *Science des symboles*, Paris, Editions Payot.
Chevalier Jacques, 1974, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers & Jupiter
Cissé Alhassane (D), 2012, « Zadi Zaourou dans le prisme de sa méthode : la stylistique », in *RiMe* n°9 (Revue virtuelle)

- Duchâtel Eric, 1998, *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Paris, Armand Colin.
- Molinié Georges, 1993, *La stylistique*, Paris, PUF
- Molinié Georges, 1986, *Éléments de stylistique*, Paris, PUF.
- Roman Jakobson, 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit.
- Roman Jakobson, 1973, *R*, Paris, Seuil
- Zadi Zaourou Bernard, 1977, « De la parole artistique proférée » in *Revue de Littérature et d'Esthétique Négro-africaine*, N°1, Abidjan, N.E.A. & I.L.E.NA.
- Zadi Zaourou Bernard, 1977, « Notes brève sur le rythme négro-africain » in *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaine*, N°1, Abidjan- Dakar, NEA.
- Zadi Zaourou Bernard, 1978, *Les Sofas* suivi de *L'œil*, Abidjan CEDA
- Zadi Zaourou Bernard, 1978, *Césaire entre deux cultures*, Abidjan-Dakar, NEA
- Zadi Zaourou Bernard, 1999, *Le secret des dieux*, Turin, La Rosa. (Version bilingue, Introduction d'Anna Paolo Mossetto)
- Zadi Zaourou Bernard, 1981, « La parole poétique dans la poésie africaine, domaine de l'Afrique francophone », Université de Strasbourg II, (Thèse de Doctorat d'Etat).