

ANALYSE STYLISTIQUE SÉRIELLE DES ŒUVRES POÉTIQUES DE TOH BI TIÉ EMMANUEL

PENAN YEHAN Landry²⁶²
Université Pelefero Gon Coulibaly
E-mail : penan.landry@upgc.edu.ci

Résumé :

Le discours poétique de l'écrivain ivoirien Toh Bi Emmanuel est un corpus de cinq poèmes au long cours favorables à une application de la stylistique sérielle fondée par Georges Molinié. D'un point de vue théorique, la stylistique sérielle est une méthode de quantification sur les déterminations langagières de n'importe quel ordre langagier sous la forme stylématique, avec une constante et une variante. C'est un outil puissant et efficace en état d'analyser les discours littéraires de masse, à l'image de notre corpus. La phase pratique enrobe des séries de faits langagiers oscillant entre la forme du contenu et sa substance. Il s'agit respectivement de la répétition, marqueur de rythme, et caractérisant de l'extension du volume sonore et de la thématique, approche transphrastique groupant l'hurllement des souffrances et la célébration de l'Afrique. On peut ainsi dire que la stylistique sérielle appliquée au corpus est une poésie à la fois de résonance, de raisonnement et d'information.

Mots clés : Répétition ; rythme ; stylème ; sémiostylistique sérielle ; thématization.

Abstract :

The poetic discourse of ivoirian writer Toh Bi Tié Emmanuel is a corpus of five long term poems favorables to an application of serial stylistic founded by Goerges Molinié. From a theoretical point of view, serial stylistic is a method of quantification on linguistic determinations of all kinds stylematic form with a constant and a variant. This method is perceived as a powerful and effective tool capable of analyzing mass literary discourse in the image of a corpus. At the practical level, literary seriality of the corpus mobilizes linguistics phenomens oscillating enters the form of the contents and its material. He was respectively the repetition, a marker of a pace and consequently of musicality and qualified some extension of bombastic volume and of thematic, close transphrastic grouping the thematisation of roar suffering and the celebration of Africa. We can therefore say that the serial stylistic applied to the corpus is a poetry for the time of resonance, of reasoning and of information.

Key words : Repetition ; rythm ; stylem ; semiostylistic serielle ; thematisation.

Seconde orientation de la sémiostylistique, la stylistique sérielle est une méthode d'analyse textuelle qui se penche sur des séries de faits langagiers en vue d'en relever la

²⁶² Dr PENAN YEHAN LANDRY, enseignant chercheur à l'Université Pelefero Gon Coulibaly de Korhogo en qualité d'assistant de stylistique au département de Lettres Modernes, il a à son actif quatre publications : *Analyse stylistique du langage métaphorique dans "Du baume au cœur des combattants" de Koffigoh Joseph, Lettres d'ivoire, N°023, Décembre 2016 (pp.1-10) ; La stylistique de la caractérisation verbale dans la poésie de Toh Bi Emmanuel : jeu du langage et traitement de l'information, Acte de colloque, CRELIS, Revue semestrielle, Décembre 2018, (pp411-420) ; Pertinence herméneutique du poème " larmes en pleurs" de Cédric Marshall Kissy, numéro 004, Juin 2019, revue Songuiru (pp.1-12) ; La lexicalisation esthétique chez Jean-Marie Adiaffi : de l'analyse stylistique du signifié à la poétique de l'aventure du mot, Livre collectif pilote du laboratoire SLADI, N°1-2019, (pp.1-27) et un article qui est en voie de publication dans la revue « Langues et usages » : Examen stylistique sérielle des œuvres poétiques de Toh Bi Tié Emmanuel.*

littérarité. Il s'agit d'une méthode de quantification portant sur des déterminations langagières de tous ordres présentées sous la forme stylématique avec une constante et une variable. « L'examen sériel de la littérature de masse est le préalable à toute sémiostylistique de la littérarité générale » (Molinié, 1993 : p.45). Ce qui sous-entend que la pertinence stylistique sérielle passe nécessairement par la prise en compte de plusieurs œuvres. Autant d'éléments qui peuvent aider à l'examen sériel des textes littéraires, à l'image du corpus de cet article qui mobilise cinq textes poétiques au long cours. Ces textes ont la spécificité d'être des chants, des fresques gigantesques. En clair, « une danse sur place », à l'image de « l'Art pour l'Art qui est une forme de pulsion émotionnelle, pression sentimentale, mouvement et débordement d'affectivité en amont comme en aval et sur tout le parcours » (Zadi Zaourou, 2002 : p.11). Notre intérêt pour ces textes est qu'ils présentent des faits langagiers homogènes alliant des mots rayonnants, des mots de lumière, avec un rythme et une musique variant entre la forme de l'expression et la substance du contenu. Il s'agit précisément de faire face à la sonorité et à la thématique qui sont des faits langagiers homogènes du corpus. Mais comment l'enquête stylistique sérielle de ces faits langagiers participe-t-elle à la littérarité ? Cet article s'insère à la fois dans une dynamique de connaissance et de compétence méthodologique. L'aspect théorique revisitera les terminologies et le mode d'application de la stylistique sérielle, telle que fondée par Georges Molinié. L'orientation pratique revient à se lancer dans la découverte et le répertoire du maximum de séries de faits langagiers du corpus d'un point de vue de la forme du contenu et de la substance du contenu.

1- Rappels terminologiques et mode d'application de la stylistique sérielle

La connaissance disciplinaire étant le premier pas vers le savoir trouve un meilleur intérêt ici à présenter théoriquement la méthode de la stylistique sérielle dans le but de mieux cerner ses tenants et ses aboutissants. Une méthode qui prend ses fondements à partir du stylème.

1.1- Le stylème, une fonction relevant de la détermination entre constante et variable

Le stylème est un caractérisème de littérarité qui a un lien étroit avec le code, entendu « au sens de constitution d'une régularité langagière » (Molinié, 1993 : p.31). Cette régularité prend forme à partir d'un marquage à la fois interne et externe, perçu à la réception, et doit intégrer inévitablement les trois types de littérarité que sont la générale, la singulière et la générique. Au-delà de sa liaison avec le code, le concept de stylème est une solution pour juguler les deux grandes difficultés relevées en stylistique structurale que sont l'identification, mobilisant à la fois représentativité et significativité, et la dialectique de l'identité et de la variation. À en croire Molinié, « l'identification du code par les stylèmes, et du jeu des stylèmes dans le code, à chaque niveau de littérarité, revient à l'identification du discours littéraire occurrent dans sa spécificité littéraire, puisque l'objet se réduit à, ou est constitué par les relations internes qui sont représentatives, c'est-à-dire significatives » (1993 : p.31). Le récepteur ayant en charge la détection ou le repérage du variable, de l'identité et de la variation, fonde toute sa stratégie d'enquête sur la répétition qui apparaît comme « le plus puissant outil dont nous disposons ; c'est même le seul vraiment efficace » (Molinié, 1993 : p.33). Les structurations possibles de la répétition peuvent concerner l'itération des distributions de n'importe quel élément langagier du lexique, de la grammaire, de la rhétorique, de la narration... ; l'itération de contenu par des signifiants identiques ou par des signifiants différents. Dans cette dynamique, la tâche du

stylisticien revient à rechercher « la caractéristique de littérarité pertinente qui est de chasser la répétition partout et sous toutes ses formes » (Molinié, 1993 : p.34) et ses statuts. Le stylème est donc un outil indispensable à l'approche de la stylistique sérielle, un pivot de la sémiostylistique.

1.2- La stylistique sérielle : une approche de quantification et de répétition

Conséquence heuristique d'une stylistique formelle, la stylistique sérielle est une méthode d'analyse textuelle qui accorde une marque distinctive aux séries de faits langagiers. Ce qui revient à se « lancer dans la découverte et le répertoire du maximum de séries de faits langagiers, pour rendre possible la mise à jour de stylèmes » (Molinié, 1993 : p.43). Le non respect de cette prescription rend *de facto* caduque toute possibilité d'apparition de traits caractéristiques de littérarité. Il existe trois considérants qui favorisent la pleine intégration de la dialectique de la répétition, de l'identité et de la variation. Il est question, bien évidemment, de la reconnaissance différentielle de la valeur caractérisante d'un trait à l'égard d'un autre, de l'identification de ces traits et de la manière de mesurer la littérarité spécifique induite par ce trait. De fait, l'étude de la stylistique sérielle se comprend comme une méthode de quantification portant sur des déterminations langagières de tous ordres pouvant concerner une structure lexicale, une structure syntaxique ou tout élément langagier présenté sous la forme stylématique avec une constante et une variable. Ce qui sous-entend que sa pertinence passe par voie de conséquence logique par la prise en compte d'une quantité importante d'œuvres qui peuvent concerner dix œuvres romanesques, sept œuvres dramaturgiques ou même cinq textes poétiques. Ce sont autant d'éléments qui peuvent aider à l'examen sériel du corpus. L'organisation de notre étude portera sur l'enquête sérielle de la répétition et du thème. Il s'agit donc une sérialité à la fois de la forme du contenu et de la substance du contenu.

2- Investigation stylistique sérielle du poème-chant : entre résonance et raisonnement

Du point de vue de la forme du contenu, nous relevons que le corpus fonde une homogénéité au niveau de la récursivité de l'anaphore et du refrain, facteur d'une musicalité poétique qui est favorisée par le rythme et d'une expansion du volume sonore du caractérisé qui est l'expression d'une masse en écho.

2.1- Le poème-chant tohbien : la répétition comme marqueur de rythme et d'évocation musicale²⁶³

Compris, avant tout, comme « un don du chant », la poésie est un genre littéraire qui, par sa combinaison de mots envoûtants, est un don céleste, une façon toute particulière de sublimer la vie, de rendre les choses plus belles. À en croire Bottey Zadi Zaourou, « la poésie est une musique de l'âme... » (2002 : p.) qui, même si elle ne peut pas se comprendre, doit pouvoir se ressentir. On comprend qu'au-delà de véhiculer un message, la poésie a également pour fonction de faire ressentir au lecteur quelque chose de l'ordre de l'invisible, du sensible; une libération des émotions qui fait appel au sensoriel (la vision, le toucher, l'ouïe, le goût, l'odorat). Une orientation esthétique qui frise l'évocation musicale, à l'image du discours poétique tohbien qui est motivée par le rythme. Le rythme étant « le retour, à intervalles plus ou moins égaux, d'un élément constant qui sert de repère [qui] peut être physique (un geste), auditif (un son, musical ou linguistique ou un bruit), visuel (les feux alternés d'un phare) » (Dessons et Meshonnic, 1998 : p.50). Le repère rythmique auditif étant le pendant de la poésie, « c'est, dans la chaîne verbale, la répétition de ces accents ... [de ces temps, de ces sonorités, de ces césures (ou coupes), de ces

²⁶³ La question de l'évocation musicale a déjà été traitée dans l'un de nos précédents articles publié dans le numéro 004, juin 2019, intitulé *Pertinence stylistique herméneutique du poème 'larmes en pleurs'* de Cédric Marshall Kissy, p.9.

longueurs des syllabes, de ces répétitions des sons ou de ces répétitions des mots] qui crée le sentiment du rythme »(Mazaleyrat, 2013 : p.13). Il est d'une grande importance, parce qu'il est scandé, comme dans la musique, « par la régularité dans le retour d'un effet sensible..., par l'alternance..., par l'égalité..., par l'approximation » (Mazaleyrat, 2013 : p.13). Cataloguée comme une poésie au long cours, le corpus évoque une musicalité qui lie l'état émotionnel du récepteur à la structure formelle de sa poésie. Cette musicalité est réalisée concrètement par un rythme par récursivité de l'anaphore et du refrain.

Perçue comme le caractère de ce qui peut se répéter indéfiniment en appliquant le même processus, la récurrence, par « la répétition d'un son, d'un mot, d'une phrase permet de créer un effet de rythme » (Dürrenmatt, 2005 : p.138). Dans la poésie tohbiennne, cette récursivité représente la constante, avec pour variante l'anaphore et le refrain qui sont tous deux des marqueurs de rythme, et donc de musicalité. Si l'anaphore est la « reprise du même élément en tête de plusieurs membres successifs » (Bacry, 1992 : p.165), le refrain, quant à lui, est la répétition de mots ou de phrases à la fin de chaque couplet d'une chanson ou d'un poème. Qu'il s'agisse par conséquent d'anaphore ou du refrain, la répétition de mots ou de phrases, en début de vers ou en fin de couplet, est toujours de mise, et ont la particularité d'être associées à la chanson. D'un point de vue anaphorique, la répétition est axée tantôt sur le groupe nominal métonymique de l'espace pour les habitants « la ville », répété trois fois : « **La ville pleure** sa chair/Déchiquetée en sang//**La ville savoure** en yeux renfrognés/La gadoue qui saupoudre son corps//**La ville pleure** les nuits de/Colonisation exhumée.../Les nuits de paix et de quiétude matées//**La ville s'écrite**/Des emboîtements scabreux de ses articulations/Des bords tragiques de son ambiance citadine »(Toh Bi, 2007 : p.44) , tantôt sur le présentatif « c'est », répété quatre fois : « **C'est la fin d'un règne séculaire//C'est la fin d'un règne millénaire//C'est la fin d'un règne sempiternel//C'est la fin d'un règne infernal//C'est** l'enclenchement de ta délivrance mon Afrique » (Toh Bi, 2007 : p.47), tantôt même sur le pronom personnel de conjugaison « ils », répété deux fois : « **Ils circulaient**/Interminablement/Infatigablement/Dans Sanoudja/Mais dans Dabou.//**Ils circulaient**/Au sol//**Ils circulaient**/Dans l'air »(Toh Bi, 2009, p.66), et même sur le verbe du premier groupe « laisser », répété trois fois : « Je dois laisser tout ça/Pour être en paix avec lui...//**Laisser tes lèvres** de velours aromatiques//**Laisser tes** mamelons d'effluve pointue/Menaçant l'horizon//**Laisser ta croupe** bien policée/Des poteries de chez nous//**Laisser ta** voix grelottante de fièvre/Lumineuse.//Je dois laisser tout ça/Pour être en paix avec lui » (Toh Bi, 2011 : p.30), voire même tantôt sur une anaphore portant sur une locution adverbiale, répété trois fois : « **Mais trop de menaces//Mais trop de mépris//Mais trop de représailles//Mais trop d'embuscades**/Contre l'axe de rhétorique spirituelle/Dans le monde de matière » (Toh Bi, 2009 : p.23). Ces répétitions permettent d'apprécier des mots élémentairement répétés, et que pour chaque masse sonore constituée, on ne comprend qu'une seule fois les indications référentielles correspondantes moulant dans une forme d'insistance régulière. Même si ces répétitions élémentaires courent le risque d'une certaine monotonie, en donnant l'impression que le poète se laisse entraîner dans une certaine « hantise plus subtile du MOT- FÉTICHE » (Barucco, 1972 : p.67), voire une certaine facilité rédactionnelle, on retiendra plutôt qu'« elle permet de produire très aisément du rythme » (Dürrenmatt, 2005 : p.140). Un rythme généré par des unités partiellement autonomes d'une syllabe : « /**C'est/** », de deux syllabes : « **La /ville** », « **Lai/sser** », « **Mais /trop** », et de quatre syllabes : « **Ils /cir/cu/laient** ». À ces syllabes, nous relevons parfois une deuxième unité de cinq syllabes : « ...*la/ fin/ d'un/ rè/gne...* » qui vient s'ajouter au présentatif « c'est » et une association d'allitération en "r" : « *pleure, savoure, s'écrite* », en "m" : « **menaces, mépris** » et

d'assonance muette en "e" : «lèvres de velours aromatiques// tes mamelons d'effluve pointue/Menaçant l'horizon//ta croupe bien policée/Des poteries de chez nous//ta voix grelottante de fièvre/Lumineuse », et d'assonance aigue en "é" : «Déchiquetée, renfrognés/ exhumée.../matées ». Cette diversité syllabique et cette imbrication entre les consonnes labiale nasale [m], vélaire orale[R] et les voyelles muettes [ə] et les aigues [e] donnent le sentiment d'un bouleversement psychologique et émotionnel du poète, où « TOUT SE PASSE COMME SI LE POÈTE TENDAIT À BROUILLER LE CODE OPPOSITIONNEL DE L'USAGE COURANT » (Barucco, 1972 : pp.66-67). Par ses différents martèlements en début de vers, l'anaphore permet de souligner avec force la compassion du poète Toh Bi Emmanuel, affecté par les différents soubresauts qui mettent à mal la cohésion ivoirienne, africaine, voire même mondiale. Si les mots renvoyant à la tristesse, à la violence, se multiplient en prenant forme sur les verbes « pleurer, s'écrier, mater, menacer », il revient donc au pouvoir du rythme de faire sonner la révolte sur cette injustice, car au-delà de son aspect intellectuel, il est un associé de la chanson, à l'image du refrain qui est, lui, porté sur les répétitions de phrases identiques ou reformulées.

Le refrain « sert l'organisation rythmique de l'ensemble du poème et peut très légèrement varier, se réduire à un vers... ou constituer une strophe complète » (Dürrenmatt, 2005 : p.141). Le corpus présente des refrains identiques : « Les parulies sont des maîtres qui professent éminemment la tragédie/Dans mon village on dit qu'elles ont/ La prouesse de te mettre sur les rails à pas pesants » (Toh Bi, 2007 : p.26, 27, 33, 27); « Patrice ! ils ont bu ton sang, les sorciers, Endigueurs /de la liberté// Patrice ! ils ont bu ton sang, les anthropophages/ modernes venus du septentrion//Patrice ! ils ont bu ton sang, le sang germinateur/ d'une Afrique nouvelle »(Toh Bi, 2007 : pp.15,18, 23, 26) ; « A Hakeldama, on a marmonné l'oraison de la noyade funèbre dans le sang de la conscience »(Toh Bi, 2011 : pp.19, 20, 21, 27, 30, 34, 35, 38, 48) et des refrains repris ou reformulés : « L'Européen ne comprend pas l'Africain, Il n'y a pas d'interprète/La crise se crée, ils s'affrontent »(Toh Bi, 2011 : p.14), « L'Allemand et le Français ne se comprennent plus/ Il n'y a pas d'interprète/ La crise se crée, ils s'affrontent »(Toh Bi, 2009 : p.15) « L'Ivoirien et le Ghanéen ne se comprennent plus/ Il n'y a pas d'interprète/ La crise se crée ils s'affrontent »(Toh Bi, 2009 : p.15) ; « L'épervier vole haut dans le ciel/Mais pour se mettre à table/Il se ravale en vitesse/Au sol/Craignant que demain/ce petit oiseau terrestre ne vole haut dans le ciel comme lui »(Toh Bi, 2009 : p.27), « L'aigle vole très haut sur les hautes montagnes/Célestes/Mais pour se mettre à table/Il se ravale en vitesse/Au sol/Craignant que demain/ ce petit oiseau terrestre ne vole très haut dans les hautes montagnes célestes comme lui »(Toh Bi, 2009 : p.27). Qu'ils soient reformulés ou identiques, les refrains s'annoncent comme des chansons, donnant l'impression que le poète se grave dans une dynamique de création mélodique. Les différents refrains utilisés ont pour fonction de rythmer les différents poèmes qui composent le corpus en le rendant musical, et en créant un effet d'insistance sur certains vers qui sont très souvent porteurs de messages importants pouvant rappeler le caractère tragique de la crise socio-politique ivoirienne où les « parulies rebelles », métaphore digestive de la rébellion ivoirienne, ont exterminé des populations entières pour asseoir leur domination. L'insistance peut également rappeler la crise idéologique du mot entre les différents continents du monde «Européens, Africains » où même rappeler le lieu de la mort de Judas Iscariote, traître disciple de Jésus : « Hakeldama » qui n'a pas pu jouir du fruit de sa trahison. Une mort tragique qui invite à la loyauté entre les hommes. Cette insistance peut aussi rappeler l'obligation de la solidarité entre les êtres « l'épervier et le petit oiseau », un adage qui encourage à l'entraide, l'union pour être plus fort ; ou rappeler l'assassinat de l'un des fils charismatiques de l'Afrique, Patrice Lumumba, qui a été éliminé tragiquement par « les

sorciers, endiguateurs de liberté ; des anthropophages modernes » opposés à son combat pour la liberté totale du peuple congolais, en particulier et africain, en général. À bien observer, ces refrains commencent à se manifester comme des « phrases fétiches ou phrases valeurs »²⁶⁴ dont le rayonnement éclaire et donne une teinte plus vive à toute la musique verbale de Toh Bi Emmanuel qui est comme hanté plus subtilement par ces phrases qui émettent comme une « reprise en écho » (Barucco, 1972 : p.67). Ces refrains se font entendre comme une évocation musicale du deuil, de la trahison, de l'appel à la solidarité et à la crise idéologique dans le monde entre les différents peuples. Une insistance sur des aspects qui ne doivent pas être oubliés par le lecteur. Sur cette base, on a une « pulsion émotionnelle, pression sentimentale, mouvement et débordement d'affectivité en amont comme en aval et sur tout le parcours ». Au-delà de cette volonté de création mélodique par l'insistance, ne perdons pas de vue que les textes à étudier sont des poèmes au long cours qui sont narrés du début à la fin sans aucune interruption, et donc les refrains peuvent être appréciés comme des pauses, voire des repères pouvant aider le lecteur à ne pas s'ennuyer dans l'aventure de cette « longue promenade », en lui apportant un bien être. Cette citation de Dibéro²⁶⁵ nous conforte dans notre position lorsqu'il soutient ceci : « Le retour du même terme, de la même expression, de la même formule est un moyen pour le poète d'insister sur ce qui tient à cœur (...) comme nos poèmes n'ont pas de titres, le retour du même terme peut signifier un rappel périodique du thème » (Fobah, 2006 : p.227). Que la répétition se situe en début de vers ou en fin de couplet, il ressort de cela que la poésie de Toh Bi Emmanuel s'insère dans une élégance esthétique qui procure « un plaisir immense, tout à la fois physique, psychologique et même spirituel » (Zadi Zaourou, 2002 : p.14).

Outre la considération musicale, relevons toutefois que le volume sonore dans la poésie tohbiennne peut être également facteur de caractérisation. On sort donc de la poésie purement émotionnelle pour une orientation significative du volume sonore. Comme le soutient Michel THERON, « c'est une absurdité de parler de « poésie pure » (c'est-à-dire seulement musicale, formelle, hors de toute signification) » (Théron, 1992 : p.15). Il y a donc une jonction entre résonance et raisonnement.

2.2- Une extension du volume sonore du caractérisé : l'expression d'une masse en écho

On parle d'extension du volume sonore lorsque dans la répétition, « la deuxième occurrence du signifiant... n'a pas de signifié propre, sinon celui, qui est déjà exprimé, une fois pour toutes, par la première occurrence du même signifiant » (Molinié, 2011 : p.47). Dans cette dynamique, il y a transformation de la phrase sans modification du contenu. De nombreuses variantes de caractérisation par extension sonore sont manifestes dans le corpus. Ils portent sur le verbe : « Les spectateurs écument...écument !/ le spectacle du timo » (Toh Bi, 2007 : p.41), « Rongé, rongé, rongé, rongé, rongé, rongé !/ Rongé rageusement par le sain... » (Toh Bi, 2011 : p.34), sur l'adverbe, « Torticolis ! Torticolis !/Torticolis !/Torticolis de mes humeurs... » (Toh Bi, 2009 : p.43), sur une phrase : « Je vois... Je vois...Je vois/Je vous dis que je vois/C'est la vérité » (Toh Bi, 2007 : p.50), et même sur un groupe nominal : « ...des mots !...des mots.../Rien que des mots ! » (Toh Bi, 2011 : p.20). Les verbes groupent respectivement le verbe « écument » conjugué à la troisième personne du pluriel, répété une fois dans une dynamique d'émerveillement et le verbe participial « rongé » employé sans auxiliaire, répété six fois, est enrobée d'une répétition mélancolique. Le nom commun « Torticolis ! », répété deux fois, baigne dans la

²⁶⁴ Nous paraphrasons cette idée de Patick Barucco qui parle de « mot fétiche » ou de « mot valeur ».

²⁶⁵ Gbazza Madou Dibéro est un très grand poète de l'oralité dans la république de Côte d'Ivoire.

douleur. La phrase, quant à elle, qui touche l'organe de sens de la vue : « je vois », répété deux fois, s'inscrit dans l'assurance. Le groupe nominal concerne : « des mots », répété intensivement une seule fois. Ces répétitions sont enveloppées dans le champ des figures de répétition simples, précisément de l'épanalepse. Toutes les premières, deuxièmes, troisièmes, quatrièmes, cinquièmes, voire même les sixièmes occurrences des différents signifiants n'ont pas de signifiés propres, sinon ceux, qui ont déjà été exprimés, une fois pour toutes, par les premières occurrences des mêmes signifiants. Il va donc s'en dire que les effets de sens produits par les n°2, les n°3, les n°4, n°5 ou n°6 ne correspondent pas aux premiers mots répétés. En conséquence, les verbes « rongé et écument » perdent leur sens de base pour devenir respectivement *dévaster extrêmement* et *ravager énormément*. Quant au substantif « Torticolis », il prend le sens de *douleur extrême*. La phrase « je vois » signifie *observer attentivement*. Et le groupe nominal « des mots » devient *parole vide*. Sur la base des différents effets de sens proposés, on se rend bien à l'évidence que les différentes répétitions sont susceptibles de proposer d'autres variations qui peuvent être, dans l'ordre : *Les spectateurs apprécient énormément le spectacle du timo // extrêmement dévastée par le sain savoir interne-intime // douleur d'enfer, extrême // J'observe attentivement // de vaines paroles*/. Ces différents effets de sens permettent d'apprécier la décomposition des différentes lexies en deux valeurs que sont respectivement : *captivé* qui est composé de deux valeurs : un signifié /écument/, le caractérisé et un signifié /énormément/, le caractérisant ; *dévasté* est composé d'un signifié /rongé/, le caractérisé et un autre signifié /rageusement/, le caractérisant ; *douleurs* a un signifié /torticolis/ qui est le caractérisé et un autre signifié /intense/ qui est le caractérisant ; *j'observe* a un signifié /je vois.../ qui est un caractérisé et un signifié /attentivement/ qui est le caractérisant ; *vaines paroles* est constitué d'un signifié /des mots/ qui est le caractérisé et d'un autre signifié /uniquement/ qui est le caractérisant. On constate ainsi qu'il y a une incorporation du caractérisant et du caractérisé qui a engendré la modification sémantique. On a donc affaire à « une extension du volume sonore du caractérisé » (Molinié, 2011 : p.47) qui est exprimé par une masse en écho. Il s'agit ainsi d'un procédé génératif puissant qui permet d'apprécier le discours poétique de Toh Bi Emmanuel pour qui « la phrase...résonne autant qu'elle raisonne » (Théron, 1992 : p.14). Et c'est ce savant dialogue entre résonance et raisonnement qui permet de cerner une homogénéité au niveau de la substance du contenu, précisément au niveau de la thématisation qui est un compte rendu « des contenus et des structures paradigmatiques » (Rastier, 1989 : p.54.)

3- Enquête sérielle de la thématisation du corpus : une homogénéité transphrastique

Défini comme « ce dont parle l'énoncé » (Bacry, 1992 : p.131), le thème est un lexème utilisé comme dénomination générique » (Bacry, 1992 : p.131) qu'on peut retrouver tout au long du texte, ou même dans l'ensemble de la littérature. « Chaque thème ainsi conçu ne doit son existence qu'à un choix arbitraire [tout de même] conforté par l'intuition de récurrences remarquables » (Bacry, 1992 : p.131). À en croire Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, il existe trois types de progression thématique qui concernent « la progression à thème constant, la progression linéaire simple et la progression à thèmes dérivés » (2002 : p.573). De ces trois progressions thématiques, le corpus s'intéresse à la progression des thèmes dérivés qui « s'organise à partir d'un thème dont différents sous-thèmes sont développés » (2002 : p.573). D'un point de vue thématique, la sérialité concerne les thèmes de la souffrance et de l'expression de l'Afrique.

3.1- Thématization de l'hurlement des souffrances

Le terme de la souffrance découle du verbe « souffrir » qui est le ressentiment d'une douleur morale, physique, spirituelle ou psychologique. La souffrance est donc le fait pour quelqu'un d'avoir mal ou d'endurer une situation pénible qui peut avoir plusieurs sources. En parcourant le corpus, nous nous rendons bien compte que plusieurs phénomènes de souffrance sont évoqués par le poète qui représente des variantes du récit d'une enfance difficile et de la douleur suscitée par l'évocation de la guerre. En nous attardant sur la douleur vécue par le poète, il est fait mention de douleurs à la fois personnelle, métaphysique et filiale qui ont marqué négativement le poète depuis son enfance. Même s'il ne le dit pas explicitement, certains textes comme *Parulies rebelles, Aurore d'Afrique à Sanoudja et Colère d'aiguille*, présentant une coloration autobiographique et nous drainant dans un lyrisme individuel pathétique du souvenir de l'enfance douloureuse du poète, marqué d'abord par la mort très matinale de ses géniteurs « Gohi Lou Irié Juliette et Zamblé Bi Toh Jeannot » (Toh Bi, 2007 : pp.18 et 57) : « Le père est parti/La mère la suivi ! » (Toh Bi, 2011 : p.36), retentit comme le début des difficultés, sous prétexte que cette disparition « a laissé des plaies vives qui vont pouvoir prendre place, avec une charge humaine » (Toh Bi, 2011 : p.16). Il est question, bien évidemment, de la douleur métaphysique et filiale qu'éprouve le poète pour sa mère après son décès. On note une forme de spleen de l'écrivain qui sort du cadre émotionnel pour s'incruster dans une dynamique psychologique, voire métaphysique. Cette instabilité psychologique a pour fondement la remémoration des moments de discorde avec sa mère : « chacun de nous a eu.../à lui tenir des propos durs.../pardon maman ! » (Toh Bi, 2011 : p.34). Cette repentance tardive s'annonce comme une véritable « instabilité psychologique dans l'écervèlement » (Toh Bi, 2011 : p.34) du poète qui recherche désespérément le pardon de sa mère pour avoir l'ataraxie. Maintenant grand, le poète reste convaincu que ces propos « durs » d'adolescents qui étaient proférés à l'endroit de sa mère ont peut être contribué à précipiter sa mort, et cette caractérisation par extension sonore permet de mieux comprendre la teneur de nos propos : « Rongé, Rongé, Rongé, Rongé, Rongé, Rongé, Rongé !/Rongé rageusement par le sain savoir interne-intime/ton esprit s'amincit/et tu abandonnes des kilogrammes » (Toh Bi, 2011 : p.34). Il y a une communication qui pourrait rentrer dans l'ordre métaphysique, et donc de la nécromancie. Mais malheureusement pour lui, « ...repentir tardif, oreille de mort n'entend plus ! ». L'incertitude d'avoir été entendu ou pas par sa défunte mère est l'un des facteurs de la douleur du poète. À ce récit pathétique de cette enfance difficile, on relèvera également l'évocation de la guerre, un autre facteur de souffrance du poète. Triste de voir son pays se déchirer dans une crise intestine sociopolitique, le poète hurle sa souffrance de voir les « les parulies (...) qui professent éminemment la tragédie...(...)...organisées, musclées, déterminées, terrifiantes (...) surexcitées » face aux « leucocytes républicains qui jettent leurs armes, prennent la fuite » (Toh Bi, 2007 : pp.21, 22, 26), « Soudain, ils sont rentrés dans notre village/Armés de goudins,/De haches/De machettes... »(Toh Bi, 2011 : p.). Le poète est indigné de voir des fils d'une même nation s'entredéchirer au prix du sang d'innocents citoyens. Si ce ne sont pas les hommes qui sont en guerre, ce sont les mots qui le sont : « crise idéologique au niveau mondial/l'explosion de la langue » (Toh Bi, 2009 : p.17), « l'aventure des mots comme source de problèmes dans le monde/la guerre des mots/sur l'axe des mots d'aventure/que de dégâts instables aux quatre/coins du monde ! » (Toh Bi, 2009 : p.20). Autant d'éléments qui ont provoqué les maux sur la planète des hommes. Le poète s'insurge contre le mauvais emploi du mot qui est « menacé », « méprisé » dans les quatre coins du monde. Selon le poète, « sur l'axe des mots d'aventure/que de dégâts instables aux quatre coins du monde » (Toh Bi, 2009, p.20).

Craignant pour une disparition du mot, l'appel au secours de la poésie retentit comme un espoir à la délivrance du mot, au « vomissement », à la « chaleur », au « grelottement » (Toh Bi, 2009 : p.23). Comme telle, la sécurité du mot réside dans la poésie, un genre littéraire capable de « sécuriser ma poésie... dans la semelle de mes mots » (Toh Bi, 2009 : p.23). C'est ce hurlement de la souffrance qui lui donne la force d'exprimer son amour pour son continent, l'Afrique.

3.2- Thématization de l'Afrique

Au-delà de l'hurllement des souffrances du poète, le corpus accorde une place de choix à la thématique de l'Afrique, avec pour dérivé son exaltation et la célébration de ses héros. Partagé entre les deux hémisphères Nord et Sud, l'Afrique est un continent qui a une superficie d'environ 30 millions de Km² pour une population estimée à 1,34 milliard d'habitants. Groupant 54 pays, l'Afrique est divisée en 5 grandes régions géographiques que sont l'Afrique du Nord (7 pays), l'Afrique de l'Ouest (16 pays), l'Afrique centrale (9 pays), l'Afrique de l'Est (17 pays) et l'Afrique du Sud ou Australe (5 pays). À bien observer, les villes ci-dessous citées ont la spécificité d'être des lieux-symboles agglutinés qui ont marqué l'histoire émancipatrice de l'Afrique noire. Il s'agit de «Freetown-N'Djamena-Mogadiscio-Abidjan-Kigali-Monrovia-Kampala-Soweto-Bujumboura-Léopoldville-Brazzaville-Djibouti-Bangui-Conakry-Khartoum » qui ont été, à un moment donné de l'histoire, des théâtres de nombreux émeutes perpétrés par le colonisateur. Des villes de souffrance, de douleur, de frustration, de pillage, d'esclavagisme. Ce sont des villes chargées d'histoire qui méritent une attention singulière. En revenant sur ces villes-symboles agglutinés, il y a une volonté du poète à vouloir célébrer respectivement les pays tels que la Sierra Leone, le Tchad, la Somalie, la Côte d'Ivoire, le Rwanda, le Libéria, l'Ouganda, l'Afrique du sud, le Burundi, la RD Congo, le Congo, le Djibouti, la République centrafricaine, la Guinée, le Soudan... qui comptent aujourd'hui parmi les grands pays de l'Afrique francophone et anglophone. Ayant connu des moments troubles, ces pays respirent aujourd'hui une stabilité faisant de certains d'entre eux des locomotives économiques de leurs zones. Une stabilité qui est l'œuvre de certains de ces fils influents tels que « Patrice Lumumba », « Chaka », « Samory Touré », « Félix Houphouët Boigny », « Anna Nzingha »(Toh Bi, 2007 : p.22) qui se sont battus, certains au péril de leur vie, pour la lutte émancipatrice de l'Afrique. Si Chaka Zulu, Samory Touré et la reine d'Angola Anna Nzingha furent des résistants à la pénétration occidentale d'Afrique occidentale, Félix Houphouët Boigny est reconnu pour avoir été le père de l'indépendance de la Côte d'Ivoire. En les évoquant, il est question pour l'auteur d'un devoir de mémoire à l'endroit de ces héros africains qui ont marqué l'histoire de l'Afrique. De véritables africanistes qui ont su faire front face à l'occident en mettant en avant l'intérêt suprême de l'Afrique. Si la bataille politique et militaire a été menée par ces derniers, un autre front dit littéraire et politique, avec la mise en place de la Négritude, a été mené par « Léopold Sédar Senghor » (Toh Bi, 2009 : p.35) et certains compagnons écrivains noirs francophones « Aimé Césaire », «Léon-Gontran Damas»²⁶⁶ pour la revendication de l'identité noire et sa culture. Il est donc certain que l'exaltation de l'Afrique passe inévitablement par la célébration de ses vaillants soldats politiques et culturels qui ont su lutter contre l'occident pour lui donner une dignité afin de répondre présente, « tête debout », avec dignité, au rendez-vous du donner et du recevoir. Un rendez-vous où l'africain pourra se présenter avec ses valeurs de civilisation du monde noir.

²⁶⁶ Pour ne citer que les plus en vue.

Il ressort, au terme de cette étude, que la stylistique sérielle est l'une des approches sémiostylistiques novatrice qui prône la quantification, et fondée par Georges Molinié. Telle que présentée, elle est d'une efficacité dans l'analyse des œuvres de masse, à l'image des cinq textes poétiques au long cours du poète ivoirien Toh Bi Emmanuel. D'un point de vue pratique, il nous a été donné de constater que les textes poétiques tohbiens mobilisent, de façon homogène, la répétition et la thématization. Au niveau de la répétition, nous avons eu affaire à un poème-chant, et donc à une musique relevée par des marqueurs de rythme que sont les récurrences de mots à distance (l'anaphore) et de phrases (le refrain). Nous avons également pu ressortir qu'au-delà de son aspect musical, l'extension sonore adopte une orientation caractéristique d'une grande importance par le biais de l'épanalepse. Outre la forme du contenu, l'étude sérielle du corpus s'est également orientée sur la substance du contenu de la thématization. Il a donc été question ici d'une approche transphrastique qui a permis de mieux cerner l'organisation de l'information et de la communication. Nous notons une homogénéité thématique de l'hurllement de la souffrance et de l'expression de l'Afrique, avec à chaque fois des variantes qui concernent respectivement l'hurllement d'une enfance douloureuse marquée par la disparition matinale des géniteurs, de la crise socio-politique et de la valorisation de l'Afrique marquée par son exaltation et celle de ses héros légendaires. Nous pouvons dire que le discours poétique de Toh Bi Emmanuel est une poésie qui sollicite plus le sens que la raison, et donc offre plus des images et des sons rythmés plus que les idées. Partant de tout ce qui précède, nous sommes d'avis avec Cissé Alhassane Daouda, préfacier de la première œuvre poétique de Toh Bi Emmanuel, lorsqu'il dit que « chez lui (parlant du poète), pas de clause de style. Son écriture nous parvient sans rhétorique sonnante. Il sait qu'en Afrique, le poète, qu'il soit conteur ou écrivain, ne joue pas impunément avec les mots. » (Toh Bi, 2007 : p.7). Le mot est donc un pistolet, Sartre l'a dit, qui a de multiples formes, avec une force et un pouvoir immense dont sait s'en servir Toh Bi Emmanuel pour faire de sa poésie un discours à la fois de résonnement, de raisonnement et de traitement de l'information.

Bibliographie

- BACRY Patrick, *Les figures de style*, Paris, Belin, 1992.
- BARUCCO Pierre, *Éléments de stylistique*, Editions Roudil, Paris, Ve, 1972.
- CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Editions du Seuil, 2002.
- DESSONS Gérard et MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme des vers et des proses*, Dunod, Paris, 1998.
- FOBAH Eblin Pascal, *Poétique et approches stylistique de la poésie africaine : étude à partir de quatre œuvres se l'Afrique de l'ouest*, Thèse de doctorat unique, Université de Paris IV, soutenue le 06 octobre 2006.
- MAZALEYRAT Jean, *Éléments de métrique française*, Armand Colin, Paris, 8^e édition, 2013.
- MOLINIE Georges et VIALA Alain, *Approche de la réception : Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, France, 1993.
- MOLINIÉ Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 2011.
- PENAN Yehan Landry, *Pertinence stylistique du poème "Larmes en pleurs" de Cédric Marshall Kisyy*, Article publié dans la revue Songuir, Numéro 004, 2019, pp1-12.
- RASTIER François, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989.

- THERON Michel, *Réussir le commentaire stylistique*, Paris, ellipses, 1992.
- TOH BI Emmanuel, *Parulies rebelles*, Paris, l'Harmattan, 2007.
- , *Djelenin-nin pour toi mon Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2007.
- , *Sueur de lune*, Paris, l'Harmattan, 2009.
- , *Aurore d'Afrique à Sanoudja*, Paris, l'Harmattan, 2009.
- , *Colère d'aiguille*, Paris, l'Harmattan, 2011.
- ZADI Zaourou Bernard, *la parole poétique dans la poésie négro-africaine : domaine de L'Afrique de l'ouest francophone*, Thèse de doctorat d'Etat, Université de Strasbourg II, 1981.
- , *Aventure du mot et quête universalisme dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, in œuvres et critiques XIX, 2, 1994.
- ZADI Zaourou Bottey, *Fer de lance*, NEI, Abidjan, 2002.