

DU CONCERTO ET DU JAZZ DANS *FER DE LANCE* DE BOTTEY ZADI ZAOUROU

Concerto and jazz in fer de lance by bottey zadi zaourou

ABY EMMANUEL AKADJÉ

Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-Cocody
abyakadje@yahoo.fr / emmanuelaby25@gmail.com

RÉSUMÉ

Les effets corrélatifs entre les rythmes poétique et musical dans *Fer de lance* génèrent deux genres musicaux : le concerto et le jazz. À cet effet, le trajet intellectuel qui a conduit aux résultats escomptés, est la stylistique structurale. Ce parcours méthodologique profondément descriptif et critique nous permet d'affirmer que le concerto écrit pour le *dôdô* (l'arc musical) s'inscrit dans un dialogue entre l'auditoire-chœur et lui-même afin de faire valoir sa virtuosité, à l'instar d'un soliste de concerto classique. Le rythme du jazz, quant à lui, est engendré par une succession du [e] muet atone non élidé créant des syncopes. Cette rythmique marquée d'improvisations qui correspondent à l'asymétrie des versets, est également renforcée par l'échelle pentatonique dont l'emploi de cinq verbes-images est le symbole. Ainsi, par le rythme poétique, Zadi compose de la musique.

MOTS-CLÉ : concerto, jazz, rythme, syncope, genres musicaux.

ABSTRACT

The correlative effects between poetic and musical rhythms in *Fer de lance* generate two musical genres: concerto and jazz. For this purpose, the intellectual path which has led to the expected results is structural stylistics. This deeply descriptive and critical methodological path allows us to affirm that the concerto written for the *dôdô* (the musical arc) is part of the dialogue between him and the audience-choir and itself in order to showcase its virtuosity, like a classical concerto soloist. The rhythm of jazz, on the other hand, is generated by a succession of silent e non-elided words creating syncopations. This rhythmic pattern, marked by improvisations that correspond to the asymmetry of the verses, is also reinforced by the pentatonic scale, symbolized by the use of five image verbs. Thus, through poetic rhythm, Zadi composes music.

KEY WORDS: concerto, jazz, rhythm, syncope, musical genres.

Introduction

Axée essentiellement sur la correspondance poésie et musique, la présente réflexion a pour point de mire les effets corrélatifs entre les rythmes poétique et musical. Lesquels effets ne sauraient être ignorés dans l'étude de la parole poétique. Cette corrélation est due au fait que le rythme, en poésie, au-delà des accents, des procédés itératifs et des sonorités, épouse certaines caractéristiques qui font valoir, au plan de l'esthétique textuelle, des formes ou compositions typiquement musicales. Le rythme poétique est donc multiforme et varié. Toutefois, seule une étude textuelle peut valider ou invalider cette hypothèse.

Ainsi la poésie de Zadi Zaourou, dans son entièreté, est-elle une constellation de genres musicaux. Les mots, les syntagmes, l'ordre des mots, l'organisation spatiale des mots... fonctionnent comme de véritables jeux au service du rythme. C'est dire que tout participe à dire le rythme. Et, l'organisation de cette notion dans *Fer de lance* est de façon pratique l'application de la théorie du rythme telle qu'élaborée par l'auteur lui-même.

Alors, si nombre de critiques ont porté un regard sur ce circuit triadique³⁵ de la communication, nous voudrions, pour notre part, apporter des éléments nouveaux. Pour ce faire, nous orientons notre analyse sur les genres musicaux qui ponctuent ledit circuit. Leurs convocations se justifient non seulement par l'orchestration de l'œuvre à travers l'implication des personnages, mais également par le processus de la série successive de syncopes dans l'exercice du rythme. C'est ce qui nous conduit à traiter le sujet suivant : « **Du concerto et du jazz dans *Fer de lance* de Zadi Zaourou** ». Nous nous intéresserons aux rapports du rythme poétique avec ces deux genres musicaux. Du reste, nous voudrions donner les significations que recouvrent les concepts qui structurent ce sujet. En effet, Druilhe & Favre (1992) écrivent que le concerto est un genre musical du classicisme « destiné à un groupe d'instruments solistes dialoguant avec le reste de l'orchestre. (...) Il est destiné à mettre en valeur la virtuosité d'un soliste » (p. 65). Le jazz est une « création originale, postérieure à celle du **negro spirituel**, [qui] fait la synthèse des traditions d'Afrique occidentale, apportées il y a plusieurs siècles par les esclaves, et celles de l'Europe, importées en Amérique du nord. (...) Il accorde (...) une large part à l'improvisation » (Druilhe & Favre, 1992, p. 141).

De ces apports sémantiques, nous retiendrons que le concerto et le jazz sont deux formes de représentations musicales. De ce fait, la question essentielle qui gouverne cette réflexion est de savoir comment le rythme poétique dit le rythme musical et s'y assimile de façon à générer ces deux genres musicaux. En d'autres termes, par quels mécanismes linguistiques ou paralinguistiques l'expression rythmique confère à la poésie de Zadi Zaourou les matériaux musicaux pour écrire le concerto et le jazz ?

Cette problématique entend mettre en exergue le fonctionnement et la manifestation des genres musicaux qui ont retenu notre attention. De sorte que

³⁵ Sur le plan rythmique zadien (la fonction rythmique) dans *Fer de lance*, les trois pôles sont le poète (Emetteur 1), Dowré (Acolyte du poète, son ombre qui est le Récepteur 1 et l'Emetteur 2) et la foule, le peuple ou encore l'auditoire-chœur (Récepteur 2).

l'analyse du rythme répondra à la mise en valeur de ces genres musicaux convoqués sciemment ou non par le locuteur afin de rendre son écriture poétique polyphonique et polyrythmique. Notre objectif vise également à révéler la richesse et l'originalité du rythme zadien.

À cet effet, le trajet intellectuel qui nous permettra d'aboutir aux résultats escomptés reposera sur la stylistique structurale dans l'entendement de Riffaterre (1971). Pour ce stylisticien, « Le contexte stylistique est un *pattern linguistique rompu par un élément qui est imprévisible*, et le contraste résultant de cette interférence est le stimulus stylistique » (p. 57). Il met, de la sorte, en jeu ce qu'on appelle la stylistique de l'écart. Aussi ne manquerons-nous pas à recourir à telle ou telle autre théorie ou méthode pour un besoin ponctuel d'analyse. Ainsi, pour conduire cette étude que nous voudrions profondément descriptive et critique, nous nous focaliserons sur deux axes essentiels. Le premier mettra en évidence le statut d'œuvre d'art de *Fer de lance* par l'étude de son orchestration, à travers le rôle des instruments de musique de même que celui des personnages, au service du concerto. Le second axe abordera le fonctionnement et l'expressivité du jazz.

1. De l'orchestration de *Fer de lance* : un jeu de personnages et d'instruments de musique au service du concerto

Un orchestre est un ensemble composé de musiciens qui participent à une œuvre musicale. Mais dans le cadre de notre étude, il ne s'agit pas d'œuvre musicale à proprement dit. Le rapprochement que nous faisons entre œuvre musicale et œuvre poétique tient au fait que le circuit rythmique dans cette production poétique rappelle, à notre sens, une forme musicale particulière de l'époque classique : le concerto. La variabilité des instruments de musique et l'organisation structurant le fonctionnement de la veillée poétique y sont déterminantes.

1.1. Du jeu des personnages de l'orchestration : un circuit triadique dialogal

Nous voudrions, dans ce paragraphe de notre analyse, mettre l'accent sur le rôle du « *bissa* » et sur celui des personnages qui composent l'écriture poétique zadienne.

Le *bissa*, en effet, est un outil au service de la poésie, outil à valeur lyrique servant à traduire les émotions. En des termes différents, il soutient l'émotion et rend plus réceptifs les auditeurs. Et, en considérant la définition que Zadi assigne à cet outil³⁶, nous voudrions l'assimiler au bâton de direction tenu par un maître de chœur ou un chef d'orchestre pour paître l'ensemble de l'orchestre, dans le cas de notre étude, l'auditoire-chœur.

³⁶ Bissa, terme local ivoirien, désigne en effet la queue d'animal que l'on tient à la main pour s'exprimer. Dans toute l'Afrique noire, la relation qui lie ce signe à la parole symbolise le pouvoir, la maîtrise d'un art ou d'une science et dans le cas le moins pertinent, une volonté de se hisser au pouvoir ou de maîtriser tel art ou telle science que l'on pratique (EDITORIAL), in *bissa*, REVUE DU GRTO, Numéro 1, Abidjan, 1988, p.9.

Dans *Fer de lance*, c'est Dowré, l'agent rythmique qui tient le *bissa*. En témoignent les versets dans lesquels le poète l'interpelle. Dowré est donc le chef d'orchestre et le *bissa*, la baguette de direction avec laquelle il doit conduire l'auditoire-chœur. Ainsi toutes les recommandations et interpellations du poète envers Dowré deviennent-elles les nuances – les différents degrés de force par lesquels peuvent passer un ou plusieurs sons – avec lesquelles Dowré doit tenir en haleine la foule. Dowré est, par conséquent, devant un auditoire. Cet auditoire est l'assistance de cette veillée poétique, la foule dans toute sa composante :

Nous voici Dowré
à la racine de la nuit
et la foule est compacte
la foule (son cœur son corps et son âme en rut) (p.19)
Rythme-le ferme, mon appel d'arc-musical
et que l'entende le peuple assemblé (p. 23)

Ces deux passages présentent les personnages qui participent au jeu poétique : le poète lui-même, son double « Dowré » et « la foule »/« le peuple ». Notons que les substantifs « foule » et « peuple » sont en emploi synonymique. On constate, par conséquent, un transfert de sens entre ces deux substantifs. Il s'agit d'une multitude de personnes condensées et rapprochées les unes des autres, voire une assemblée surexcitée. En témoignent l'adjectif qualificatif « compacte » attribut de « la foule » et la métaphore contenue dans la fonction métalinguistique : « (son cœur son corps et son âme en rut) ». Le mot-image qui corrobore cette idée est le substantif « rut ». Cette expression métaphorique est renforcée par l'écriture syntaxique des syntagmes « son cœur son corps » sans la virgule. Il y a, de ce fait, une accumulation d'éléments linguistiques rendant compte de la réalité décrite. Le poète présente donc le tableau de l'état d'excitation de la foule, le cadre spatio-temporel ainsi que le décor dans lequel se tient la veillée poétique, autour d'un feu :

Du plus loin que je me souviene
Les nuits sans frisson du village de forêt
Le cercle autour de feu de prudence (p. 26)

Ainsi chez Zadi comme chez nombre de poètes négro-africains, le poème se construit-il autour d'un auditoire qui forme l'orchestre de l'œuvre. Cette structuration binaire fonde en théorie la présence permanente de la fonction conative dans les textes provenant de l'Afrique traditionnelle. La poésie orale, en effet, implique la présence physique du public au moment où s'accomplit le poème. C'est cette prépondérance de la fonction conative et avec elle, ses substituts, qui apparaît dans les propos d'Atsain dans une analyse qu'il a faite au sujet de l'espace, dans son organisation et qui voit naître le poème. Atsain (2014) écrit :

La forme poétique, en effet, en analyse est la veillée poétique, forme poétique très populaire en Afrique et qui se déroule généralement les soirs après le souper. Elle rassemble un auditoire très composite par les différents niveaux intellectuels présents. Dans son organisation et sa structure qui en autorisent le fonctionnement, la veillée poétique figure le poète, puis le poète second ou encore appelé « agent rythmique » et qui dans le cas présent de *Fer de lance* est désigné comme Dowré, et le public-chœur constitué par l'auditoire (p. 11).

Ces propos, au risque de nous répéter, présentent l'organisation des personnages de cette veillée poétique. C'est une organisation dans laquelle prennent part de façon dynamique les personnages. Leurs rôles, déterminants et participatifs, contribuent à donner au jeu poétique une vive animation, une atmosphère chaleureuse, une symbiose voire une relation intimiste entre eux et le poète. Un dialogue permanent s'établit alors entre eux.

Outre les personnages, les instruments de musique sont assez représentatifs de manière à densifier le système dialogal.

1.2. Convocation, classification et fonctions des instruments de musique dans l'élaboration du concerto

Les poètes négro-africains, comme des lamantins qui vont boire à la source, selon Senghor (1984, p. 155), ne se dérobent pas de leur culture originelle. Ils en font allusion. L'usage des instruments de musique dans la composition des textes poétiques sera donc récurrent. Ces instruments de musique jouent un rôle capital et orchestrent l'œuvre poétique.

Le poète nègre est alors musicien non seulement par le rythme de timbre dû aux sonorités vocaliques et consonantiques qui fondent le rythme dans les structures interne et externe des vers, mais aussi par l'emploi de toutes sortes d'instruments de musique. C'est alors qu'on peut réciter ou psalmodier des vers sous fond instrumental. Césaire disait à ce propos : « Des africains m'ont fait une remarque dont je suis heureux : mes vers comptent, paraît-il, parmi les rares à pouvoir être battus sur un tam-tam » (Césaire cité par Gnaléga, 2001, p. 35). Cette remarque de taille traduit la valeur intrinsèque des instruments de musique dans la poésie. Ils sont donc l'épine dorsale des poèmes. Quant à Senghor, dans l'entrevue qu'il a accordée à Tillot (1979), il explique les raisons pour lesquelles, il inscrivait en exergue de ses poèmes, les instruments qui doivent les accompagner :

Vous me demandez pourquoi au début de plusieurs poèmes, j'indique un instrument de musique pour l'accompagnement du poème. C'est pour une raison symbolique. Car en Afrique noire, il faut toujours rester dans le domaine du symbolique. C'est pour indiquer l'atmosphère du poème. Vous m'avez signalé que pour le même poème, sur une revue ou sur le manuscrit, j'ai indiqué des trompes, et dans l'autre cas j'ai indiqué des koras (...) C'est sans doute que je ressentais le poème différemment (Tillot, 1979, p. 145).

Ce ne sont donc pas des fioritures que de voir apparaître soit à l'armature des poèmes soit dans leur déroulement les instruments de musique qui sièent à la déclamation de la poésie. Ainsi Zadi, à l'instar de plusieurs poètes négro-africains, a-t-il conscience du rôle important que jouent les instruments de musique dans la scansion des versets. Et si nous intitulons *Fer de lance*, une œuvre orchestrale, c'est parce que cette œuvre a un lien avec la musique instrumentale. Alors, comment se déploie l'orchestration de *Fer de lance* ? Quels sont les instruments de musique convoqués et quelles fonctions occupent-ils ?

Si Senghor indique à l'armature de ses poèmes les instruments de musique qui exécutent leur accompagnement, Zadi – musicien et compositeur –, n'en fait pas

autant. Au fur et à mesure que se dévide *Fer de lance*, les instruments de musique y figurent constamment. Ils y sont insérés et participent au mouvement du poème. Ce sont, entre autres : le *pédou* (p. 22), l'arc musical (pp. 22, 26, 59, 136, 138, 145), l'*attounglan* (pp. 48, 54, 55, 92), le cor (pp. 54, 83, 90, 93, 130), la trompette argentine, (p. 32), le carillon (pp. 57, 58), le tambour, les castagnettes et grelots (p. 162).

En observant tous ces instruments, on remarque trois grands groupes : **les instruments traditionnels de sa région** : le *pédou* (sorte de flûte de pan), le *dôdô* (appellation bété de l'arc musical) ; **les instruments communs à toute l'Afrique** : les grelots, les castagnettes, le tambour parleur (*attounglan*) ; **les instruments modernes** : la trompette, le cor,

Notons que l'instrument privilégié du poète est l'arc musical, d'où l'appellation *dôdô* d'autant plus que c'est lui qui l'a révélé au grand public ivoirien. C'est aussi la raison pour laquelle nous ne l'avons pas classé parmi les instruments modernes. Ces instruments de musique accompagnant les poèmes peuvent être classés de la manière suivante :

- instruments à cordes frappées : le *dôdô* ;
- instruments à vent : le *pédou*, le cor ;
- instruments à percussion dont les idiophones : les grelots, les castagnettes et les membranophones : le tambour.

Ces instruments sont de diverses formes. Chacun d'eux a une fonction précise. Le poète en fait d'abord mention pour rendre hommage aux artistes qui les ont utilisés :

Gbazza Madou Dibéro
« le maître de la fine et douce parole jaillit de la bouche
l'accompagnateur du mélodieux *pédou* » (p. 22)

Le témoignage du respectueux dévouement du poète envers l'instrumentiste « *Gbazza Madou Dibéro* » se perçoit par les particules symboliques mises en italiques dans le texte. Ces signes linguistiques sont en rapport au prestige de ce dernier. Le poète, à travers l'article défini « *le* » et sa forme apostrophée « *l'* », présente ce musicien comme la seule entité possible par définition dans ce domaine, c'est-à-dire le seul musicien reconnu dans les jeux rythmiques du « *pédou* ». En outre, les substantifs « *maître* » et « *accompagnateur* » reliés à ces déterminants, sont l'image du don artistique de ce musicien. Ce dernier est un artiste hors-pair, un artiste achevé, un guide, un spécialiste en la matière. Il a un pouvoir apanagiste.

Ensuite, le poète emploie ces instruments pour interpeller Dowré :

Tiens ferme ce bisca Dowré (p. 19)
Prends garde à ce bisca fameux que tu tiens (p. 23)
Danse et danse le carillon lugubre (p. 57)
Chante et brandis ce bisca qui mesure mon souffle (p. 83)

Dans ces versets, le locuteur fait de son double son allocutaire. Il l'interpelle vivement par le truchement d'une kyrielle de verbes à l'impératif. La fonction conative vise donc à mettre en évidence les différentes actions que se doit d'exécuter Dowré en tenant le « *bisca* ». Elle a également pour objectif d'inciter son double à prêter l'oreille, à prêter attention et à effectuer des pas de danse, mieux, à se mettre en mouvement.

En outre, le poète indique ces instruments pour exposer leur rôle dans le rituel :

J'entends des grottes et vallées, de la sylve le chant de
ralliement et le cri réitéré de l'attoungblan royal (p. 92)
Cette étoile qui sillonne le ciel d'Abidjan et qui danse à l'appel
de vos tambours rituels et au rythme de vos chants
castagnettes et grelots (p. 162)

Enfin, ces instruments sont convoqués dans les situations d'autoglorification. De ce fait, l'arc est souvent employé de façon métonymique à travers la relation de l'instrument pour celui qui l'emploie :

Qui donc cherche querelle à l'Arc, Dowré
Mon arc d'éternelles veillées
Le bossu qui résonne et raisonne ?
Mille poèmes sommeillent au plus secret de sa liane, Dowré (p. 136)
Mon arc-poèmes-de-miel-et-rudes-élégies-de-ferventes-veillées (p. 138)
Mille notes à la seconde quand s'émeut l'arc musical (p. 145)

Tous ces instruments de musique participent du jeu poétique. Aussi leur emploi traduit-il le caractère polyphonique et polyrythmique de la poésie de Zadi. C'est dans cette perspective qu'il (Zadi, 1977) affirmait : « La notion de polyrythmie, soulignons-le, est au centre des procédés de création musicale et des procédés de création dans les arts de la parole chez les négro-africains. C'est elle qui rend notre musique rebelle à toute mise en équation systématique. Elle est l'expression de notre liberté et de notre joie d'être » (p. 25). Nous pouvons inférer, de ce qui précède, que la polyrythmie est une sorte d'intermède pour maintenir en éveil « *la foule compacte* ».

Les instruments de musique sont alors très importants dans la déclamation de la parole poétique et ne sont pas des fioritures. Ils font partie intégrante du jeu poétique, avec eux le public et ils donnent une certaine densité à la parole. Le poète ou son double, les instruments et l'auditoire-chœur forment l'orchestre de la poésie de Zadi en particulier et celle des négro-africains en général. Une poésie à forte coloration rythmique. Et, la relation qui lie le poète à cette foule, fait penser à la composition pour un soliste et orchestre.

1.3. *Fer de lance : un concerto écrit pour le dôdô*

Les lignes précédentes permettent d'affirmer que nous avons dans l'ensemble trois personnages : le poète, son double et l'auditoire-chœur. Le discours poétique est non seulement celui du poète mais surtout celui des instruments de musique, principalement l'arc musical (*dôdô*) comme le poète le signifiait lui-même aux pages 136, 138 et 145 que nous citons en illustration à la fonction d'autoglorification des instruments de musique. Sur ces bases, c'est le poète-arc musical qui s'exprime et est en dialogue permanent avec son double et son public-chœur.

Toute cette ambiance met en évidence la forme musicale instrumentale : le concerto, œuvre instrumentale – nous le disions dans l'introduction – dans laquelle un soliste dialogue avec le reste de l'orchestre. Ce genre musical classique vise donc à valoriser l'aisance du soliste. Ainsi, dans *Fer de lance*, le soliste est le poète ou encore son double Dowré, qui noue une alliance avec l'auditoire-chœur et a le devoir de le

maintenir en éveil, de l'avoir sous l'intensité de son regard et du *bissa*. En voie de conséquence, cette œuvre est un concerto, un *concerto africain* ; un concerto écrit pour le *dôdô* avec trois mouvements : amples, saccadés et en marches d'escalier selon la disposition des versets dans *Fer de lance*. Ces mouvements correspondent aux degrés d'exécution de chants suivants : Maestoso, Staccato et Allégo.

Le poète-arc musical exprime et expose son talent. Sa virtuosité est de la sorte mise en évidence. Les syntagmes : « *Mille poèmes sommeillent au plus secret de sa liane, Dowré / Mille notes à la seconde quand s'émeut l'arc musical* » le témoignent. C'est donc un poète-arc musical qui s'auto-glorifie, qui dit son habileté dans un dialogue qu'il noue intensément et permanemment avec le public-chœur. Ce dernier, sous le charme du poète, adhère à son idéologie qui rappelle également, dans certains passages, un autre genre musical.

2. Du fonctionnement et de l'expressivité du rythme du jazz

Zadi imprime à son discours un rythme particulier dans lequel le [ə] muet atone non élidé joue un rôle dynamique à travers les syncopes qu'il génère. À ce rythme qui fonde une culture musicale afro-américaine, notamment le jazz, s'ajoutent les traits distinctifs suivants :

Le jazz est une musique d'ensemble déterminée par des structures de dialogue. (...) L'improvisation de jazz spécifique est liée à des moules (...) s'ajoutant les uns aux autres (...) L'influence de l'Afrique est sensible dans l'importance du rythme, de l'improvisation, l'apport de nouveaux instruments parfois l'usage de l'échelle pentatonique³⁷.

C'est dire que le rythme du jazz est une composition de divers airs culturels qui reposent sur les improvisations, les syncopes et l'emploi de l'échelle pentatonique. Conscient de cette rythmique jazzy, Zadi n'hésitait pas à assimiler sa voix à cet air.

2.1. La voix du poète : une assimilation au jazz par les structures d'improvisation

La composition des éclats de voix du poète est sans cesse mise à contribution dans l'élaboration de la rythmique du jazz. Ces sonorités vocales frisent également l'autoglorification et sont déclamées par des versets ordonnancés de manière variée :

Ecoute ami
ma voix au timbre câlin³⁸
des profondeurs du plus vil des tombeaux remontant
 jusqu'à toi **comme un air de jazz** (p. 31)

Je sais qu'il te plaira d'écouter **ma voix au timbre câlin**
ma voix des profondeurs du doute insondable
 remontant jusqu'à toi **comme un air de jazz** (p. 32)

Chante donc Dowré
 Chante après moi et porte au loin **ma voix**
ma voix des profondeurs du Nawa remontant jusqu'à toi

³⁷ Programme d'éducation musicale des lycées et collèges de Côte d'Ivoire. Connaissance des cultures musicales (Histoire de la musique). Classe de Cinquième. Novembre, 1991, p.3.

³⁸ Les syntagmes en gras, c'est nous qui les soulignons.

comme un air de jazz (p. 50)

Lève ton bisca et porte au loin **ma voix**
Ma voix du fond du fleuve-ancêtre remontant jusqu'à toi
 comme un air de jazz. (p. 156)

Dans ces versets, on remarque la répétition sept fois d'un même outil linguistique en positions variées – positions initiale, médiane et finale : le syntagme « *ma voix* ». Ce syntagme, dans les deux derniers passages, est contenu dans une anadiplose, qui, selon Molinié (1992) « suture fortement le texte », ici les versets (p. 48). Cette forte occurrence est une mise en valeur qui insiste sur la thématique en vigueur. En dehors de ce syntagme, on observe la reprise de certains items linguistiques qui amplifient les versets en leur donnant une masse volumétrique. Nous dirons, *in fine*, que ces versets sont presque une saturation de matériaux linguistiques dont la fréquence est signe d'une fixation mnémonique.

Par ailleurs, ces différents versets s'enveloppent dans une image analogique : la comparaison dont le comparé est « *ma voix* » et le comparant est « *un air de jazz* ». Le morphème comparatif est l'adverbe « *comme* ». On constate que même si le comparé et le comparant appartiennent à la même isotopie – comparaison non figurative donc –, une nuance doit être faite afin de mieux comprendre ce trope. À cet effet, nous voudrions nous intéresser à la composition du comparé : « *ma voix au timbre câlin / ma voix des profondeurs du Nawa / ma voix du fond du fleuve-ancêtre* ». Il (le comparé) est construit sur la base de complément de nom dont le premier, c'est-à-dire *au timbre câlin* suggère la tendresse, la douceur de la voix. Le second : *des profondeurs du Nawa* correspond à l'origine, à la source de la voix du poète notamment le fleuve Nawa situé dans la région du district du Bas-Sassandra, l'une des régions de la Côte d'Ivoire. Ce n'est donc pas en vain que le troisième complément de nom soit plus précis. Dès lors, les *profondeurs du Nawa* et le *fond du fleuve-ancêtre* sont des parallélismes sémantiques. Nous comprenons alors Ruwet (1972) dans le propos suivant :

Le *tertium comparationis* est constitué d'éléments appartenant à l'environnement linguistique. Les classes sont définies d'après la manière dont leurs membres sont distribués (*pattern*) dans les énoncés (*in utterances*) ; elles sont définies *par position*. Cette définition est extérieure, elle réside dans la manière dont les formes linguistiques se combinent dans des constructions plus vastes, dans la manière dont elles se rattachent à d'autres formes appartenant au contexte (p. 155).

Ainsi, le poète, en assimilant sa voix à « *un air de jazz* », n'est-ce pas pour la rapprocher des sonorités de l'écoulement de ce fleuve ? En effet, le locuteur chante à travers une variété de modules rythmiques. En témoigne l'emploi varié des différentes expansions. Dès lors, l'usage de la lexie « *voix* » commande que nous y attardons un tant soit peu.

Dans ces versets, il ne s'agit pas de l'émission phonématique dans l'exercice de la parole ou de l'articulation de sons en vue de se faire entendre ou comprendre lorsqu'on s'exprime. Il est plutôt question de l'activité des cordes vocales qui permettent d'émettre une succession de sons résultant d'un chant. La voix doit donc être prise dans le sens de l'exécution d'une mélodie, d'un chant. On parlera alors d'un

registre vocal à la manière d'un ténor ou d'une basse. C'est à juste titre que le locuteur parle de « *timbre* » auquel est reliée l'épithète « *câlin* » renforçant la force sémique du substantif. Cette épithète prend une valeur axiologique et devient symbolique. Le locuteur évoque, pour ainsi dire, sa tessiture.

De la sorte, l'intégration comparative par laquelle la « *voix* » est métamorphosée en un « *air de jazz* » a pour but de mettre l'accent sur le chant exécuté par le locuteur. Lequel chant est axé sur la fréquence et la récurrence des voyelles nasales : la claire [ɛ] et la sombre [ɔ]. Ces voyelles fonctionnent comme les sonorités, mieux les notes musicales émises dans l'accomplissement de cette mélodie jazzique. Nous comprenons, de ce fait, Grammont (1949) lorsqu'il affirmait que les voyelles « sont des notes variées qui par leur timbre et leur qualité impressionnent diversement notre oreille » (p. 130). Le poète exécute, à travers ces sonorités nasales, une musique de jazz. À ce propos, Senghor (1984) fait le constat selon lequel « Le poème est comme une partition de jazz, dont l'exécution est aussi importante que le texte » (p. 167). Ces versets ne sont donc pas un simple agencement de mots. Ils sont l'image acoustique reflétant les caractéristiques du jazz dont la variabilité des expansions incarne non seulement les diverses couleurs musicales mais également les improvisations qui sont le propre de cette forme musicale et surtout l'une de ses particularités. Dans cet élan, Aebersold (2011) souligne : « Improviser, jouer du jazz, est la manière la plus naturelle de faire de la musique. (...) Au XXe siècle, l'art de l'improvisation a été maintenu en vie par le musicien de jazz » (p. 6). Il inscrit là, l'importance de l'improvisation dans la musique du jazz. Cette improvisation est synonyme de la liberté du musicien. C'est à juste titre que Monk conclut : « Le jazz c'est la liberté ! » (Monk cité par Aebersold, 2011, p. 3).

En somme, l'assimilation de la voix du poète au jazz participe de la mise en évidence de son discours poétique de sorte à garantir son don de chant. Le poème se fait ainsi chant sinon musique par l'ordonnement des matériaux linguistiques et paralinguistiques à charge de le définir. Ces matériaux érigent la poésie en un art de la composition musicale dont le rythme est bien souvent ponctué de mesures à contretemps.

2.2. Le rôle du [ə] muet atone non élidé dans la composition rythmique des versets : un processus de syncopation adossé au rythme du jazz

L'écriture des vers ou des versets d'un poème est parfois régi par un système de distribution de phonèmes qui créent une cadence particulière, une rupture de rythme. La mélodie est alors entrecoupée ou syncopée :

Vi³⁹bre Dôdô
 Que je *dévore* ma *part* de *sente*
Roucoule Dôdô (...)
Guide mes *pas* qui s'*embourbent*
Râcle ma *gorge* qui s'*enroue*
Laboure ma *langue* (p.59)

³⁹ C'est nous qui les soulignons. Ces syllabes portent des accents rythmiques.

Le *jour ronronne sifflote murmure chantonne* et *roucoule*
à nos *portes* (p. 156)

Dans ces versets, nous y observons une succession d'unités syllabiques portant un accent suivies d'un [ə] muet atone non accentué. Cette organisation phrastique crée une suite de ruptures, de contretemps, mieux de syncopes obéissant à un encodage rythmique rappelant le jazz. À travers ces [ə] atones non élidés, Zadi se mue en jazzman. Autrement dit, il écrit la musique du jazz dont la mélodie est fondée sur une succession de syncopes (sons articulés sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps, et prolongé sur un temps fort ou sur la partie forte d'un temps. Note commençant sur un temps faible et se prolongeant sur un temps fort). La syncope est donc une rupture du rythme. En des termes différents, elle est un contretemps et demeure une structure rythmique essentielle du jazz. Cette caractéristique du jazz est soulignée dans Wikipédia en ces termes :

Le premier élément, et le plus essentiel, du jazz est la « syncope ». (...) Dans le jazz, plus spécifiquement, la syncope est une division inégale du temps, une réunion de la dernière note d'une mesure à la première note de la suivante. (...) C'est (...) l'art de faire chanter et danser les silences. La force mécanique de cette syncope constitue l'esprit du jazz, sa singularité et son immédiateté⁴⁰.

La syncope est, de ce fait, la structure rythmique essentielle qui garantit la musique du jazz. Elle est son fondement, son énergie, l'outil significatif par excellence de sa singularité.

Procédons à la transcription phonétique de certains versets pour en ressortir le rythme du timbre, c'est-à-dire les structures vocaliques et consonantiques :

vibrədəð / rukuldəð / ləʒurrɔ̃nsiflɔtmyrmyrʃätɔnerukulanopɔrt

À l'issue de cette transcription phonétique, nous observons l'harmonie de la voyelle orale sombre [u] mise en relief par la vibrante [r] et l'occlusive vélaire sourde [k] ; la mélodie marquée par la dentale [t] et la nasale [n] suivies ou précédées de la voyelle éclatante [ɔ] ; la sonorité de la voyelle aigue [i] associée aux constrictives [s], [f] et à la vibrante [r] ; un jeu d'équilibre entre les voyelles éclatantes [ə] et [ɔ], la voyelle orale sombre [u] combinées avec la vibrante [r], la dentale [t] et la nasale [n] ; l'harmonie de la consonne dentale [d] unie à la voyelle éclatante [ɔ] ; quant aux consonnes liquides [l], elles sont de temps à autres reliées aux voyelles éclatantes [ə] et [ɔ]. Cela donne dans l'ensemble un rythme à sonorité sourde et éclatante dominée par la tonalité mineure. Nous y reviendrons.

En outre, à travers l'accentuation du verset : Le *jour ronronne sifflote murmure chantonne* et *roucoule* à nos *portes*, nous remarquons que la coupe rythmique est marquée après chaque deuxième syllabe. Le rythme de base de ce verset est le rythme binaire donc le rythme à deux temps selon le modèle : 1.2 // 1.2. Les voyelles finales de chacun des verbes ne portent pas d'accents créant ainsi, nous le disions plus haut, une succession de rupture rythmique se répondant dans le jazz. Et, l'idée qui se dégage des verbaux – nous le verrons plus loin – nous permet d'affirmer que cette pulsation véhicule bien la frustration suivie de protestation du poète. Ici, Zadi évoque un tant soit peu la

⁴⁰ theses.univ.lyon2.fr consulté le 16 novembre 2019.

situation malencontreuse du noir en général et des noirs américains en particulier ; situation qui a donné de façon générale naissance au jazz.

Soulignons que cet air culturel est né dans le sud des Etats-Unis, précisément en Nouvelle Orléans où les esclaves étaient les plus nombreux. C'est en cela que cette musique, dès ses origines, traitait des conditions de vie du nègre. On comprend du coup les ronrons, les sifflotements, les murmures, les chantonnements et roucoulements du poète d'autant plus que ce verset est le reflet d'un air de jazz de par la combinaison successive des [ə] muets atones non élidés. De façon générale, cette musique est écrite dans une tonalité mineure qui est une tonalité de la sensibilité, des sentiments de tristesse mêlés d'espérance. Le jazz devient ainsi un exutoire devant cette souffrance. En d'autres mots, le jazz, c'est la souffrance, la colère et le mécontentement chantés.

Etant l'une des particularités du rythme négro-africain, Senghor (1964) déclare à propos des syncopes : « Ce qui caractérise le rythme négro-africain, c'est précisément son caractère vital (...) Grâce aux syncopes et contretemps, dont les équivalents se retrouvent dans les arts plastiques, ce rythme exprime, plus que tout autre, la vie » (p. 281). Il faut ajouter à cette palette rythmique, l'ellipse syntaxique du syntagme nominal « *le jour* » qui génère également des syncopes. En effet, tous les verbaux ont un sème commun : le jour. Ils sont donc agencés dans une énumération asyndétique. Cette figure de construction crée des effets esthétiques et stylistiques particuliers. Ces effets visent à mettre en évidence la brièveté du rythme et, par voie de conséquence, à renforcer l'expressivité de la rythmique syncopée.

Au total, la vitalité du rythme s'exprime par les syncopes qui engendrent des ruptures rythmiques à travers non seulement la série du [ə] caduc non élidé mais également les syncopes elliptiques du fait de l'agencement des cinq verbes.

2.3. De l'agencement des cinq verbes : une construction poétique de l'échelle pentatonique propre au jazz

La musique du jazz, nous l'avions démontré dans les paragraphes ci-dessus, repose sur un ensemble de procédés. Au nombre de ceux-ci figure l'échelle pentatonique, c'est-à-dire une échelle qui comporte cinq tons. Alors, les cinq (5) verbes précités ne représentent-ils pas cette échelle pentatonique ? Par conséquent, à chaque verbe ne correspond-t-il pas un ton ? Est-ce un hasard l'usage de ces 5 verbes ? Autant de questions qui conduisent au déchiffrement de ces verbes-images afin de justifier le rythme jazzistique.

Le verbe **ronronner** signifie faire entendre des bruits sourds et continus. C'est également émettre un bruit sourd et régulier. **Siffloter** désigne le fait de siffler négligemment de manière continue en modulant un air. Par le verbe **murmurer**, il faut entendre une plainte, une protestation sourde, une manifestation peu explicite de mécontentement ; faire entendre un bruit de voix sourd et prolongé. **Chantonner**, c'est chanter à mi-voix, fredonner. Quant au verbe **roucouler**, il se définit comme

chanter ou parler tendrement, doucement et de façon monotone ; tenir des propos tendres et langoureux (mourants).

Nous remarquons que ces verbes sont employés métaphoriquement et n'appartiennent donc pas aux champs lexical et sémantique de la lexie « *jour* ». Or ces verbes ne peuvent admettre comme sujet qu'un être humain. Et parce qu'il en est ainsi, nous pouvons affirmer que sous la pression de ces verbes le « *jour* », réalité inanimée, se métamorphose en être humain ayant des sentiments. L'emploi de « *jour* » est donc en rupture d'avec la norme. En effet, ce substantif est totalement étranger à l'isotopie et aux réseaux de signification de ces verbes. Il s'est introduit par effraction dans une isotopie que lui interdisent normalement les lois du fonctionnement de la langue. C'est cette irruption qui fait image. Et, c'est en cela un fait stylistique. Il y a donc un transfert sémantique. Dès lors, « La métaphore poétique est passage de la langue dénotative à la langue connotative, passage obtenu par le détour d'une parole qui perd son sens au niveau de la première langue, pour le retrouver au niveau de la seconde » (Cohen, 1966, p. 205). Le « *jour* » doit donc être remplacé par un sujet pensant. On pourrait alors dire : Je ou Ma voix *ronronne siffle murmure chantonne et roucoule*. Nous comprenons, de ce fait, le locuteur qui personnalise le « *Dôdô* » à travers la majuscule de l'initial de cet instrument et qui, à la page 82 de *Fer de lance*, assimile sa voix à l'arc-musical :

Ma saine voix tissée de Kagnè
Qu'elle me laisse ajuster ma corde
La troisième de ma voix à trois cordes.

C'est dire que le « *Dôdô* » et le poète forment une seule et même personne. Nous évoquons d'ailleurs la relation métonymique qui les lie. De ce fait, nous dirons que chaque verbe-image appartient à la tribu lexicale de la musique et correspond à un ton. Par voie de conséquence, ces cinq verbes-images sont le symbole de l'échelle pentatonique. La mélodie du jazz est donc exécutée dans un accord de neuvième, c'est-à-dire un accord de cinq sons/notes. Ce verset traduit alors – sur la base de leur sens ci-dessus mentionné – le mécontentement, la plainte, la colère du poète, mieux du nègre. Zadi exprime donc son malaise dans des propos tendres et langoureux à l'image de la musique du jazz qui, dès ses origines, incarnait cette réalité.

Conclusion

Le décodage du rythme poétique afin d'aboutir à la significativité du texte, a vu éclore deux genres musicaux : le concerto et le jazz dans cette écriture poétique de Zadi Zaourou. En effet, le circuit triadique de la communication qui repose sur le rythme, noue un lien fondamental avec le concerto en raison du dialogue permanent entre le poète-arc musical et l'auditoire-chœur. De la sorte, à l'instar d'un soliste qui, dans le cadre du concerto révèle sa virtuosité, de même le poète-arc musical dans *Fer de lance*, étale son habileté. Par ailleurs, le rythme du jazz s'est révélé dans l'enchaînement du [ə] muet atone non élidé qui crée des syncopes, et avec elles les improvisations ainsi que l'échelle pentatonique correspondant respectivement à

l'asymétrie et aux cinq verbes-images. Le concerto et le jazz apportent ainsi leur souffle au rythme de la parole poétique de Zadi Zaourou en révélant son originalité. Cette création poétique est donc une constellation de genres musicaux et consacre le soulèvement de l'esthétique de la parole poétique chez cet auteur. Zadi Zaourou écrit alors toutes les combinaisons rythmiques de la race noire : rythme binaire dans la dialectique monade-dyade ou dyade-triade. Le sens du rythme zadien est, en conséquence, multiforme et varié. Nous y trouvons la translation de la liberté dans les arts de la parole négro-africaine et dans les chansons populaires africaines.

Références bibliographiques

- **Corpus**

Zadi, Z. B. (2001). *Fer de lance*, Abidjan, NEI/NETER.

- **Ouvrages critiques**

Aebersold, J. (2011). *Jazz handbook*, New Albany, IN 47151-1244, édition électronique, version Française, www.jazzbooks.com

Akadjé, A. E. (2019). « Rythmes et formes de représentations musicales dans *Fer de lance* et *Gueule-Tempête* de Zadi Zaourou », *Rythmes, Imaginaires et Signifiances*, Paris, Edilivre, sous la direction du Prof. N'guettia Martin Kouadio, pp. 139-148.

Atsain, N. F. (2014). « D'une pulsation à l'autre : dire le rythme chez Zadi Zaourou », *Lettres d'Ivoire*, Revue scientifique de littératures, langues et sciences humaines, No 8 (A), pp. 9-17.

Beltrando-Patier, M.-C. (2002). *Histoire de la musique*, Paris, Larousse/VUEF.

Cohen, J. (1997). *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion.

Druilhe, P. & FAVRE, J.-F. (1992). *Histoire de la musique*, Paris, Hachette.

Gnaléga, R. (2001). *La cohérence de l'œuvre de Léopold Sédar Senghor*, Abidjan, NEI.

Grammont, M. (1949). *Petit traité de Versification Française*, Paris, Armand Colin.

Molinié, G. (1992). *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, Livre de poche.

Riffaterre, M. (1971). *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.

Ruwet, N. (1972). « L'analyse structurale de la poésie », *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, pp. 151-175.

Senghor, L. S. (1964). *Liberté I : Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil.

Senghor, L. S. (1984). « Comme les lamantins vont boire à la source », Postface d'*Ethiopiennes, Poèmes*, Paris, Seuil, pp. 155-168.

Tiilot, R. (1979). *Le rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*, Dakar, NEA.

Vuillermoz, E. (1973). *Histoire de la musique*, Livre de poche, Arthème Fayard.

Zadi, Z. B. (1977). « Notes brèves sur les rythmes Négro africains », *Revue de Littérature et d'Esthétique Négro-africaine*, NEA/ILENA, pp. 23-30.