

AU CŒUR DE L'ONOMATOPÉE : UNE LECTURE STYLISTIQUE DU POÈME *KIDI KIDI* DE B. ZADI ZAOUROU

Julien TAHA

Ecole Normale Supérieure d'Abidjan, Côte d'Ivoire

tahajulien74@gmail.com

Résumé : Le poème "Kidi kidi" de B. Zadi Zaourou est marqué par la dominance stylistique de l'onomatopée. Ce procédé scriptural, par sa manifestation volumétrique impressionnante, fait de la textualité-cible un lieu de complexité sémique. L'appréhension du sens lexical qui en résulte, ne saurait résider uniquement dans l'analyse stylistique de l'un ou l'autre pôle du signe linguistique. Les effets de sens sont plutôt constatables dans une saisie systémique et différentielle des données sonores et conceptuelles mises en branle par ce codage langagier particulier et novateur de promotion d'une certaine mixité dans les pratiques artistiques.

Mots clés : Onomatopée, Signifiant, Signifié, Analyse volumétrique, Sens lexical, Mixité artistique.

Abstract: B. Zadi Zaourou's poem "Kidi kidi" is characterized by the stylistic dominance of onomatopoeia. This scriptural process, because its impressive volumetric manifestation, makes the target-textuality, place of semic complexity. The resulting apprehension of the lexical meaning cannot reside solely in the stylitic analysis of one or the other pole of the linguistic sign. The effects of meaning are rather noticeable in a systematic and differential seizure of sound and conceptual data set in motion by particular and innovative in promoting certain diversity in artistic practices.

Keywords : Onomatopoeia, Signifier, Signified, Volumetric analysis, Lexical meaning, artistic diversity.

Introduction

"Kidi kidi" est un extrait du poème à long cours, *Fer de lance*, de l'écrivain-poète B. Zadi Zaourou (2002, pp.30-31) que Gérard Lézou, Amadou Koné et Jean Mlanhoru (All. 1983 ; 208) avaient déjà publié dans leur *Anthologie de la littérature ivoirienne*. Ce poème est intéressant en ce sens qu'il est sous la dominance stylistique de l'onomatopée. Ce procédé consiste à l'imitation d'un bruit particulier qu'à réception, l'on associe de façon arbitraire à un être, une chose ou un phénomène (Auzou ; 2005). D'un point de vue linguistique, il s'agit de « La formation d'un mot dont le son est imitatif de la chose qu'il exprime » (Younes ; 1985 ; 312). « Les onomatopées, dit finalement Henri Suhamy (1992 ; 91), sont des vocables qui imitent certains sons de la vie concrète. Une fois intégrées au lexique (...) ce ne sont plus des figures, mais l'impulsion qui leur a donnée naissance peut être considérée comme une tendance figurative ».

Autrement dit, il existe des onomatopées figuratives qui s'opposent à d'autres «dénudées de sens autant que de référent dans la réalité sonore » (Ibidem.) Cette dernière tendance qui augure une prévalence du Signifiant sur le Signifié dans le lieu textuel est, à tous égards, générique des usages onomatopéiques dans le poème "Kidi kidi". Partant, l'onomatopée y pose avec acuité le problème du sens et invite, par la même occasion, à rechercher sous cette masse sonore dépouillée *a priori* de toute teneur linguistique, les traits d'une possible signifiante. Et si la clé d'une telle problématique résidait dans l'interconnexion systémique entre cotexte et contexte linguistique ? Mieux, l'onomatopée n'est-elle pas plutôt (ses variantes mises à part) une praxis qui ne saurait se lire en dehors de son environnement ambiant d'émission, sans s'inscrire dans une mosaïque linguistico-littéraire, écho d'une mixité discursive dans le champ des constituants des arts littéraires? C'est à juste titre que, dépassant le carcan d'une stylistique descriptive et sèche, l'on peut opter pour une approche herméneutique de combinaison des deux versants stylistiques que sont l'Emission et la Réception¹, c'est-à-dire saisir l'objet de jouissance et de mondanité dans son altérité causale : l'art référant à la symbolique pour son acception ; modulation méthodique de la forme et du fond. Le poème-cible sera exploré dans sa double articulation linguistique du son et du sens (Roman Jakobson, 1976) et selon le paradigme systémique qui veut qu'en stylistique la forme, le contenu et la valeur substantielle de l'expression soient étudiées. La démarche heuristique, dès lors, est révélatrice, d'une part, de la pertinence stylistique du Signifiant et d'autre part, du traitement atypique du Signifié (Georges Molinié (1997, pp.16-17).

1. "Kidi Kidi" et la pertinence stylistique du signifiant

Le Signifiant (Sa) est l'un des pôles du signe linguistique saussurien. Il est la part sonore et acoustique de ce signe. Il en est, surtout, la face matérielle et manifeste par opposition à la partie conceptuelle et psychique : le Signifié. En stylistique, l'analyse du Signifiant participe de la prise en charge heuristique de la forme de l'expression, telle qu'elle s'offre à nous, en dehors de tout enjeu symbolique. Mieux, il s'agit de l'analyse de la masse sonore dont la variante la plus probante en régime de littérature, selon Georges Molinié (1997 ; 16) demeure l'impression volumique en ce qu'elle a de différentielle. « Les oppositions volumétriques, dira-t-il, surtout lorsqu'elles résultent de variations contextuelles, (...) sont toujours intéressantes et déterminent puissamment le caractère esthétique du passage. » (Molinié ; 1997, p.17). Quantifier et caractériser, l'espace sonore pour y déterminer la place de l'onomatopée, tel est l'objectif visé à cette étape de l'étude.

¹ L'on fait allusion à la Sémiostylistique de Georges Molinié qui, dans son approche littéraire, tend à concilier la Stylistique de l'émission d'avec celle de la réception.

1.1 Marquages et contremarquages dans l'espace sonore

D'un point de vue volumétrique, la plage sonore est marquée par d'incessantes ruptures qui rendent le lieu-textuel hybride. La structure sonore qui en résulte est tout d'abord bipolaire. D'un côté, il y a le matériau lexical à teneur linguistique qui débute l'extrait (Séquence N°1 : « Danse...Héba ! ») et de l'autre, le matériau sonore frappé du sceau de l'onomatopée, couvrant tout le reste de cette textualité (Séquence N°2 : « Kidi Kidi...Kidi Kidi »).

Cette bipolarité structurale est d'autant plus pertinente qu'elle se trouve renforcée par un autre facteur scripturaire et formaliste. Il s'agit de l'opposition entre le verset et le vers. A l'instar du vers, le verset est une subdivision minimaliste de la plage poétique. Cependant, moins rigide et libre dans ses occurrences, le verset confère une allure prosodique au texte quand celui-ci n'est pas déjà un poème en prose (Molinié, 1997; pp.75-76). C'est ainsi que la première partie du présent texte-cible (Séquence N°1) est remarquable par l'usage du verset (six au total) qui débute par l'emploi du verbal à modalité impérative « Danse » (Verset 1) pour s'achever sur la particule interjective « Héba ! » (Verset 6). La seconde partie (Séquence N°2) quant à elle, se structure autour d'une trentaine de vers brefs, signalement d'une double articulation scripturale à enjeux, évidemment, générique et poétique.

De cette première structure sonore, découle une autre qui loin d'être binaire, procède de plusieurs courroies et de bien de tiroirs rythmiques. La première séquence (S1), par exemple, peut à son tour se polariser en deux sous-séquences. La première sous-séquence (Verset 1 et 2) est marquée par une structuration en escalier à base pyramidale. La seconde sous-séquence est portée d'une part, par la structure quasi uniformisée de l'anaphore et d'autre part, par l'occurrence du vocable « nuit ». La structure sonore, ainsi dépeinte, repose sur une kyrielle de parallélismes différentiels.

- Structure volumétrique et sonore de la séquence (S1)

| | | |
|--|----|---|
| Sous-séquence N°1 : (Escalier pyramidal) | | Sous-séquence N°2 : (Structure anaphorique) |
| Danse danse à mon appel Danse au rythme de nos voix | // | « La nuit est longue la nuit qui truque les vaillances » // « Notre nuit Héba » |

La seconde séquence sonore (S2) du poème « Kidi Kidi » s'étend sur, au moins, une trentaine de vers. Elle n'échappe pas pour autant à la structuration binaire de la première séquence. Il s'agit d'une linéarité onomatopéique brisée, de temps à autre, par l'intrusion d'une particule qui en est exempt. Encore que la plage onomatopéique, elle-même, se scinde en deux principaux segments sonores : d'un côté le [kidi kidi], plus régulier (12 occurrences) et de l'autre le

[ta // tata], circonstanciel, (2 occurrences); ceci dans une symbiose rythmique d'Appel-Réponse ; un temps fort succédant à un temps faible (-U).

Cette volonté de bipolarisation de cette plage sonore devient superflue quand survient une relative densité onomatopéique en début et en fin de cette séquence (S2). En effet, les sept (7) premiers vers de la séquence ainsi que les deux (2) derniers sont marqués de l'empreinte de l'onomatopée et remarquables par leur pureté onomatopéique. Cette allure différentielle du mouvement sonore, désormais à trois (3) parties, imprime une certaine logique structurale à la séquence (S2) ; laquelle donne à voir une partition subdivisée entre une introduction (vers 1 à 7), un développement, (vers 8 à 30) et une conclusion (vers 31 à 32). Cette structuration oppose deux sous-séquences essentiellement onomatopéiques à une autre sous-séquence, cette fois-ci partiellement onomatopéique.

- **Valeur onomatopéique de la séquence (S2)**

| Délimitation | Nombre de vers | Sous-séquences | Valeur onomatopéique |
|--------------|----------------|----------------|----------------------|
| Vers 1-7 | 7 | Introduction | Essentiellement |
| Vers 8 - 30 | 22 | Développement | Partiellement |
| Vers 31 - 32 | 2 | Conclusion | Essentiellement |

Dans cette perspective, si l'on attribue à chaque vers un chiffre selon qu'il est onomatopéique ou non, l'on peut obtenir une bande numérique déroulante et de distribution des fréquences sonores. Soit, (1) pour les vers onomatopéiques et (2) pour les vers non onomatopéiques, l'on obtient la bande numérique suivante :

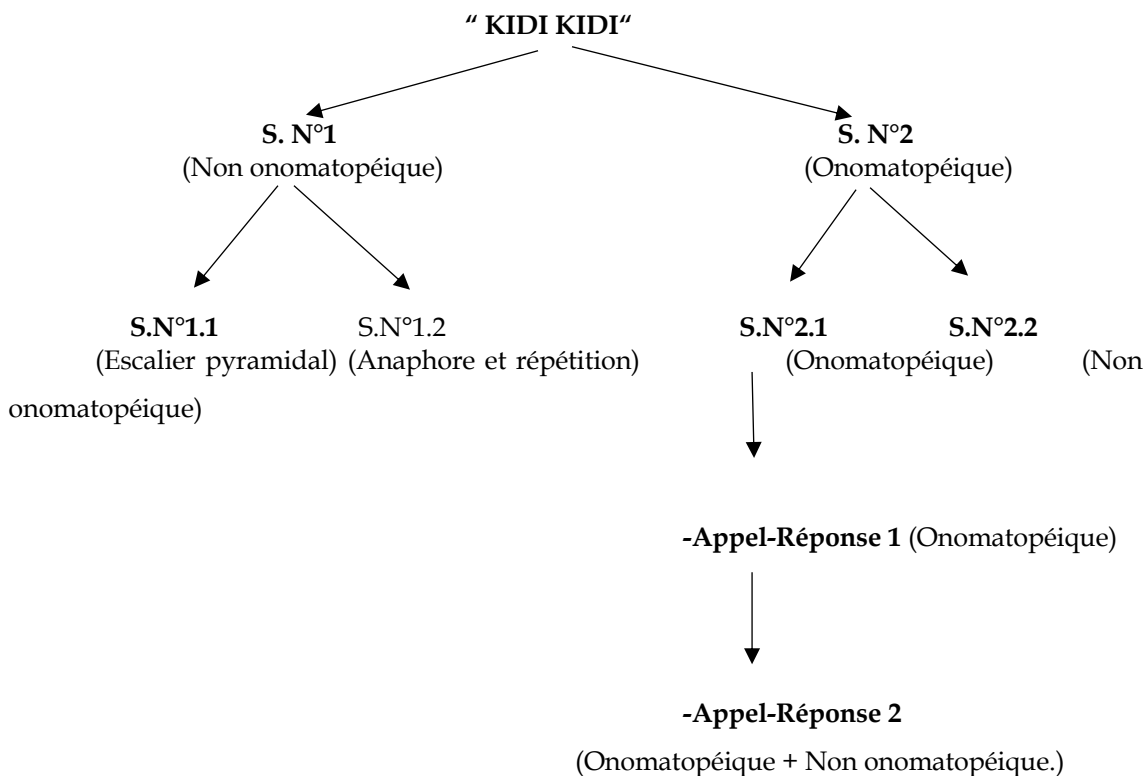
11111112212212212212212212212211

Si l'on fait une distinction entre les vers onomatopéiques pour observer qu'ils n'admettent pas la même couleur sonore. Ainsi, au segment sonore /kidi kidi/ correspond (1), à /ta/ (2) et /tata/ (3) ; les vers non onomatopéiques gardant la même valeur que la bande précédente :

12312312212212212212212212212211

Sous un autre angle, la masse sonore mise en œuvre par ce lieu-texte peut se structurer selon un arbre d'articulation à deux branches principales et quatre paliers analytiques :

- Arbre de l'articulation des structures sonores de kidi kidi



La qualité sonore de "Kidi Kidi", telle qu'analysée plus haut n'exclut pas un point de vue plus quantitatif. En effet, l'analyse volumétrique du Signifiant veut que la masse du matériau sonore mise en œuvre par la textualité soit examinée dans l'optique d'en identifier les composantes majeures (Molinié, 1997 ; 16). En ce qui concerne le poème "Kidi Kidi", il figure deux grandes composantes sonores. Il y a, d'un côté, la masse sonore onomatopéique et de l'autre, la masse sonore non-onomatopéique. Ces composantes oppositionnelles peuvent s'observer d'abord au niveau de la versification, c'est-à-dire, identifier le nombre de vers que couvre l'un ou l'autre tout en sachant que le poème comporte également des versets. Au nombre de trente-deux (32), les particules onomatopéiques se manifestent selon seize (16) vers. Les vers non-onomatopéiques sont au nombre de seize (16) également. Cependant, cette volonté d'équilibre volumétrique est rompue dès l'entame de la plage sonore par l'usage d'une série de versets en lieu et place des vers. Six (6), au total, ces versets sont non-onomatopéiques.

- **Distribution des particules onomatopéiques et non onomatopéiques**

| | Onomatopéique | Non onomatopéique |
|--------|---------------|-------------------|
| Vers | 16 | 16 |
| Verset | 0 | 6 |
| Total | 16 | 22 |

En sus, en termes de masse sonore, le texte-cible comporte, en dehors du titre, 118 mots ou unités sonores. A examiner de près cette masse, il ressort que seulement 24 unités sont frappés du sceau de l'onomatopée. Celles-ci parce que répétitives, peuvent être réduites rien qu'à trois (3) unités sonores ([kidi] ; [ta] et [tata]). Les 94 unités sonores restantes, c'est-à-dire, exemptes de l'emprise onomatopéique, sont également réductibles vue la présence de certaines unités répétitives, à savoir, [la] 7 fois de plus et [nuit] 8 fois de plus. La soustraction faite, il restera 79 de ces dernières particules sonores. Ici, dès lors la valeur brute du matériau sonore s'oppose à sa valeur synthétisée pour dévoiler la véritable charge onomatopéique de ce lieu-textuel. L'on a la preuve, par exemple, que quelle qu'occurrent fut-elle dans ce texte, l'onomatopée demeure une figure microstructurale ; c'est-à-dire, isolable comme le dit Georges Molinié (1997 ; 96) « sur des éléments formels déterminés et fixes ».

- *Distribution des unités sonores et valeur analytique*

| | Valeur brute | Valeur synthétisée |
|-----------------------------------|--------------|--------------------|
| Unités sonores onomatopéiques | 24 | 3 |
| Unités sonores non onomatopéiques | 94 | 79 |
| Total (unités sonores) | 118 | 82 |

1.2 *Le lieu stylistique et les figures rythmiques*

Le palier analytique du Signifiant est généralement le lieu d'épanouissement des figures rythmiques, c'est-à-dire toutes les figures liées à la résonance et à la cadence combinatoire des sonorités dans l'espace stylistique et textuel.

Nous avons déjà évoqué les parallélismes séquentiels qui abondent et fondent la structure sonore du texte. Ils sont souvent différentiels (particules onomatopéique opposées à du non onomatopéique); quelques fois asymétriques (la plage onomatopéique intégrant en son sein des particules sonores étrangères) pour camper finalement une sorte de marquage et de contremarquage dans le traitement du Signifiant (Sa). Cependant, la forme la plus accomplie de ce parallélisme est l'usage du refrain dans cette textualité. La première moitié du poème, déjà, laisse entrevoir le retour cyclique et régulier du segment rythmique « la nuit est long » qui, fonctionnant comme un dénominateur commun, factorise les autres segments non répétitifs :

$$\left. \begin{array}{l} \text{-la nuit des dévoreurs d'âmes} \quad (b) \\ \text{- La nuit est longue (a) -la nuit tronqueuse de vaillance} \quad (c) \\ \text{-la nuit qui truque les vaillances} \quad (d) \end{array} \right\}$$

Ainsi, si l'on attribue une lettre de l'alphabet à chaque vers de cette chaîne parlée comme cela s'aperçoit ci-dessus, il en découlera une équation différentielle de rationalisation et de synthétisation de toutes ces données textuelles et stylistiques. En clair, soit, (a) ; (b); (c) et (d), quatre (4) vers de cette plage sonore. Si (a) correspond au refrain et (b); (c) ; (d), les autres vers ; et que $(a) \neq (b) \neq (c) \neq (d)$ alors $(a + b) (a + c) (a + c) = a (b + c + d)$.

Quant à la deuxième moitié du poème, l'usage du refrain est encore plus remarquable. En effet, la particule « Kidi Kidi » quoiqu'onomatopéique, est reprise à des intervalles plus ou moins réguliers. Le mécanisme consiste à conférer une allure enchâssée au corps sonore par le retour cyclique de segments identiques. Plus encore, le refrain peut référer à la présence d'un « agent rythmique » dont l'intervention redistribue à sa guise les courroies sonores les plus ancrées. La posture énonciatrice s'enrichissant d'un autre Emetteur, la plage sonore sera marquée définitivement par une double articulation : un premier Emetteur (E1), auteur des segments sonores et volumétriques non onomatopéiques et un second Emetteur (E2), agent rythmique, à qui l'on peut attribuer le refrain onomatopéique. Cette même chaîne parlée est riche de deux autres figures rythmiques : l'anaphore et la répétition. La première est une figure d'insistance, certes. Cependant, l'organisation rigoureuse de sa masse sonore en fait une donnée rythmique et sonore dynamique dans le mouvement général des mises en œuvre stylistiques. Se déployant au moins sur trois versets (Verset 1 à 3) d'entre les six qui structurent la première partie de cette textualité, son homogénéité sonore, surtout en début de vers, impacte fortement la plage poétique. Fonctionnant comme une pause dans le mouvement rythmique général, cette construction anaphore se subdivise, à son tour, en deux moments rythmiques. Un premier moment construit autour de la particule sonore « danse » (Versets 1 et 2) et un second relatif au mini-segment « La nuit » (Verset 3). La particularité du premier moment rythmique de cette séquence anaphorique réside dans sa base structurale en escaliers mieux en une cascade sonore :

Danse

danse à mon appel

Danse au rythme de nos voix

Cette structure anaphorique irrégulière s'oppose manifestement à la régularité du second moment :

La nuit est longue
la nuit des dévoreurs d'âmes
la nuit est longue
la nuit tronqueuse de vaillance
la nuit est longue
la nuit qui truque les vaillances

La particule sonore qui porte l'anaphore dans ce lieu textuel est « la nuit ». Elle est positionnée en début de six (6) vers successifs. Ce positionnement ainsi que cette occurrence marque le monopole et la mise en relief particulière de cette sonorité sur l'ensemble de cette séquence.

La dernière figure rythmique manifeste sur cette plage textuelle est bien la répétition. Pour marquer la différence d'avec les parallélismes, l'on parlera plutôt de la répétition d'unités sonores, c'est-à-dire la reprise de certains vocables dans le corps textuel à des intervalles souvent irréguliers. Ce phénomène réitératif a ceci de particulier dans le présent texte, qu'il est le prolongement de la structure anaphorique. Au même titre que l'anaphore, en effet, la répétition porte sur le vocable « nuit » dans le poème "Kidi Kidi". En dehors de son traitement anaphorique, cette sonorité est reprise par quatre (4) fois à travers deux versets successifs du poème (Versets 4 et 5). C'est que, la répétition, ainsi usagée, vient briser la linéarité de l'anaphore pour imprimer une autre cadence à la dynamique rythmique. Le séduit-textuel n'est plus lié au seul rendement stylistique de l'anaphore. Il est plutôt fonction de l'usage concomitant de ces deux procédés en ce qu'ils sont dans un rapport contradictoire de continuité et de discontinuité, de marquage et de contremarquage. En somme, l'analyse stylistique du Signifiant à travers « Kidi kidi » est révélateur aussi bien de la relative emprise de l'onomatopée sur cette textualité, mais et surtout du rôle déterminant de bien d'autres faits d'expression dans l'articulation des données sonores et rythmiques sur la chaîne parlée.

2. Analyse stylistique du signifié et sens lexical

Dans la bifurcation saussurienne du signe linguistique, le pôle qui réfère au concept est le Signifié (Sé). Quoiqu'immatériel, il porte la charge idéologique et symbolique du mot. Dans son ouvrage *Éléments de stylistique française*, Georges Molinié (1997, p.18), dans l'intention manifeste de cerner les tours et les contours du Signifié dans l'osmose textuelle, identifie un certain nombre de grilles techniques d'analyse liées à la construction et à la manifestation du sens lexical. Ce sont, entre autres, les différentes connotations, les champs lexicaux, les réseaux sémantiques et les diverses isotopies en présence. Il sera question surtout, en nous appuyant sur les deux premières grilles citées, d'apprécier à sa juste valeur le traitement stylistique du Signifié dans le poème de B. Zadi Zaourou pour en déduire, si possible, la teneur de l'onomatopée. Sont en cause ici, les mots notionnels, c'est-à-dire les particules non onomatopéiques de la

plage poétique-cible. Le faisant, l'on espère cerner l'environnement linguistique et sémantique d'émergence de l'onomatopée pour mieux l'appréhender.

2.1. Réseaux lexicaux et thématiques en présence dans "Kidi kidi"

«Quand on examine un texte, dit Georges Molinié (1993 ; 61), on essaie d'élaborer le champ lexical de ce texte, en classant, selon une organisation compréhensive et interprétative, toutes les lexies de ce texte dans une grille d'analyse qui structure à la fois le fonctionnement lexical du texte et la réception particulière qu'en fait le récepteur ». C'est que, le champ lexical voire le réseau lexical n'est rien d'autre que l'ensemble des lexies qui dans une textualité donnée concourent à suggérer une notion ou un concept. L'étude des réseaux lexicaux est le lieu de déterminer les différentes thématiques occurrentes dans la textualité. Dans cette perspective, il est question de relever, tout d'abord l'ensemble des lexies mises en œuvre par ce corps textuel, surtout les mots notionnels. Il s'agit en moyenne de vingt-neuf (29) terminologies qui sont: *danse* (3 fois) – *appel* – *rythme* – *voix* – *nuit* (9 fois) – *longue* – *dévoreurs* – *âmes* – *tronqueuse* – *vaillance* (2 fois) – *truque* – *brouilleurs* – *vue* – *Afrique* – *défunte* – *mourra* – *peser* – *tribu* – *vents* – *ventres* – *creux* – *sang* – *riz* – *truque* – *vis* – *prends* – *garde* – *Ré* – *révolution* – *San-Pedro* – *Riviera* – *Yacolo*.

Ainsi, sur un total de cent-huit (108) mots (si l'on tient compte des répétitions), les mots notionnels ne représentent qu'un tiers (1/3) des lexies. Se pose, alors, la problématique de la pertinence d'un tel champ ou réseau lexical.

La pertinence d'un réseau réside-t-elle dans la quantité ou au contraire dans la qualité lexicale? Mieux, le champ n'est-il pas plus une question d'étendue, d'irradiation voire de dissémination que de masse lexicale? C'est que, et d'un point de vue théorique, le champ lexical s'analyse selon deux aspects structurants: il y a d'un côté la quantité du matériau lexical et de l'autre sa qualité. Les données quantitatives sont relatives aussi bien à l'irradiation lexicale (champ vaste / champ restreint) qu'à la densité du matériau lexical (Variabilité / uniformité).

- Irradiation lexical
 - Champ vaste
 - Champ restreint

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • Densité lexicale <ul style="list-style-type: none"> - Variable - Uniforme |
|--|

L'autre versant analytique, c'est-à-dire les données qualitatives se manifestent à travers les mots notionnels (Noms, verbes, adverbes...) et les figures de style (périphrases, métaphores, métonymies...)

- Les mots notionnels
 - Groupes nominaux
 - Groupes verbaux
 - Adverbes...

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • Les figures de style <ul style="list-style-type: none"> - Périphrases - Métaphores - Métonymies... |
|--|

Revenant à la textualité cible, les mots notionnels recensés se partagent entre plus d'une catégorie grammaticale :

- Les nominaux ou substantifs: *appel – rythme – voix – nuit – dévoreurs – vaillance – brouilleurs – Afrique – défunte – tribu – vents – ventres – sang – riz – Ré – révolution – San-pédro – Riviéra.*

A leur tour, les nominaux sont subdivisés en noms communs (*appel – rythme – voix – nuit – dévoreurs – vaillance – brouilleurs – tribu – vents – ventres – sang – riz – révolution*) et en noms propres plus ou moins toponymiques (*Afrique – San-pédro – Riviéra – Yacolo.*)

- Les verbaux : *danse – mourra – truque – prends – peser.* Au nombre de cinq, les verbes sont soit conjugués (*danse, mourra, truque, prends*), soit à l'infinitif (*peser*). Les verbes conjugués, le sont au présent de l'indicatif (*prends, truque*), au futur de l'indicatif (*mourra*) et au présent de l'impératif (*danse*). Par ces verbes, deux modes verbaux (indicatif et impératif) ainsi que deux temps verbaux (présent et futur) se côtoient sur la chaîne parlée. Cette première option purement descriptive du matériau lexical se combine avec une autre plutôt interprétative en vue de cerner la quintessence sémantique du champ lexical, à savoir le sens lexical. Du domaine de la symbolique linguistique, ce sens, en effet, n'a que faire de la caractérisation d'ordre grammatical et fonctionnel : il opère dans le conceptuel et s'élabore autour des données notionnelles et thématiques. Partant et à examiner, le matériau lexical de près, c'est autour de la thématique de l'Afrique que s'élabore l'unique et vaste champ lexical de ce poème. Composé des lexies telles que « *danse* », « *rythme* », « *nuit* » « *dévoreurs d'âmes* », « *Afrique défunte* », « *tribu de Yacolo* », « *riz* », « *ventre creux* », « *roi* », « *sang* », « *Révolution* », ce réseau lexical explore tous les domaines de la vie africaine. Si les réjouissances – « *rythme* », « *danse* », « *nuit* » – et bien d'autres mythes et légendes – « *dévoreurs d'âmes* » – dénotent de la vitalité culturelle du continent, les nombreux fléaux – « *sang* », « *ventres creux* » – nécessitent une prise de conscience et des actions vigoureuses de réhabilitation – « *Révolution* ». Ces fléaux sont surtout la misère sociale – « *ventres creux* » – et la violence sous toutes ses formes, qui aboutit souvent à des tragédies irréparables – « *sang* », « *mourra* ». Ces sous-thèmes référentiels sont à la hauteur de la densité tonale du texte : l'élégiaque se mêle au réalisme puis au satirique pour maximiser la dynamique rythmique de la chaîne parlée. En somme et tel que l'analyse du lexique l'indique, ce sont au moins trois tableaux de l'Afrique qui sont mis en relief pour servir de contexte au discours onomatopéique: l'Afrique culturelle, l'Afrique socio-économique et l'Afrique politique. Qu'en est-il du jeu des connotations ?

2.2. Des lieux de complexité sémique : la dénotation et la connotation

Le Signifié, en tant que l'un des deux pôles du signe linguistique saussurien, figure une structure qui le polarise entre Signifié de dénotation et Signifié de connotation. D'un point de vue linguistique, le Signifié de dénotation ou la dénotation est aux antipodes du Signifié de connotation ou la connotation. Quand le premier signifié fait référence au sens dénoté d'un terme, c'est-à-dire, la définition qu'en donne les manuels de lexicographie pour

se poser comme une information neutre et objective en partage par tous les usagers ; l'autre Signifié, le sens connotatif, est plutôt une signification affective et personnelle que l'on ajoute au sens littéral du mot selon le contexte. Ainsi, le Signifié de connotation est subjectif et varie au gré des situations d'énonciation, le niveau de langue, le contexte culturel et bien d'autres influences qui donnent une valeur ajoutée et au mot et au texte-cible. Selon Pierre Guiraud (1969), l'emploi du mot dans un contexte l'associe à certaines valeurs extranotionnelles. Ces valeurs stylistiques, Charles Bally (1951 ; 16) les appelle les « valeurs affectives » ou les « effets par évocation » ; à savoir, les facteurs à la fois linguistiques et socioculturels ; le contexte psychologique et conceptuel ayant servi d'impulsion à la construction syntaxique et sémantique à décrypter. Tout cet environnement textuel et extratextuel est nécessaire à la détermination de la signification du texte-cible. Les connotations sont soit culturelles, thématiques, de caractérisation, soit appréciatives.

Ce sont les référents socioculturels qui interpellent dans le poème de Zadi Zaourou, de prime abord. Certaines terminologies telles que « *Danse* », « *Rythme* », « *voix* » ainsi que le stylème d'actualisation toponymique « *Afrique* » sans occulter leur sens de base respectif, alludent au mondain tel qu'il se vit dans un espace socioculturel donné : l'art chorégraphique et musical africain, notamment. Le verbal « danse » surtout, et tel qu'employé de façon injonctive, réfère à une situation de communication particulière où l'action accomplie par l'autre est la résultante d'une volonté incitative du sujet parlant. C'est cette modalité énonciative de mise en relief d'une des valeurs propres à l'impératif qui finalement, entame le sens paradigmatique et cognitif de ce mot. Définie d'ordinaire comme une suite de mouvements rythmiques du corps, à pas réglés et cadencés, suivant accompagnement musical (Auzou, 2005), la danse est une pratique socioculturelle de mondanité voire un art du spectacle. En tant que tel, cette lexie réfère à un métier qui veut qu'un individu (danseur) expose son art devant un public (spectateurs) en un lieu donné et à une occasion bien déterminée. Le lien qui s'établit est aussi bien fusionnel que communicationnel, spatial que temporel : c'est une communion entre diverses entités. Plus encore, les rythmiques (*Rythme*), les chants et autres mélodies (*voix*, instruments) mises en branle et qui accompagnent le danseur, le lieu et surtout les circonstances de l'événement (l'injonctif « danse », par exemple tel que répété par trois fois) ; ne sont pas que des inclinaisons énonciatives ; mais plutôt les grands traits d'une praxis qui est loin d'être simpliste. La danse en question est-elle sacrée ou profane ? Est-elle festive et populaire ou au contraire répond-elle à un besoin ritualiste ? Voilà autant de questions qui ainsi posées, révèlent la densité sémique de ces lexèmes qui ne s'imposent aucune limite dans le jeu des dénotations et des connotations.

Mieux encore, la danse s'accompagne de chants (*voix*) et de sonorités produites par des instruments de musique (*rythme*). Si les chants sont des sons linguistiquement accessibles, il n'en est pas de même pour les sons musicaux qui sont généralement non linguistiques. Or le poème « *Kidi kidi* » est polarisé entre particules non linguistiques (sons musicaux = Onomatopée = sons non

humain) et particules linguistiques (Sons linguistiques = mots notionnels=sons humains). Le parallèle ainsi établi, il va s'en dire que la partie onomatopéique du texte correspond aux sonorités d'un instrument de musique et l'autre partie, au chant ou aux paroles chantées. De quel instrument de musique peut-il s'agir? C'est à ce niveau précis que la charge toponymique et culturelle du lexème « Afrique » prend tout son sens. Permet-elle de limiter les champs, de restreindre l'isotopie pour n'évaluer la séquence onomatopéique de cette textualité qu'à la faveur d'une ère culturelle et d'un espace géographique précis : l'Afrique. Quel instrument musical africain est-il imité dans ce texte? Est-ce une percussion, un instrument à vent, à cordes ou au contraire un xylophone? A resserrer les lignes et à parcourir l'ensemble des lexies mises en œuvre, aucune terminologie n'indique clairement la nature d'un tel instrument. Cependant, la suggestion énonciative du matériau lexical est si frappante et la densité évocatrice des allitérations en « k » et en « d » combinée à l'assonance frénétique et litanique en « i » est telle dans la plage onomatopéique que l'on pense aux percussions endiablées des joutes festives de l'Afrique traditionnelle ; ces tambours-parleur, ces tam-tams devenus désormais de véritables mythes littéraires qui auréolent de leur musicalité les chants et bien d'autres faits de langage à visée mondaine. C'est à juste titre que Georges Molinié affirme dans son ouvrage *Sémiostylistique : l'effet de l'art* :

« Les réalisations historiques de la poésie comme chant sont ainsi interprétables en harmonie totale avec l'idée de l'accompagnement instrumental, comme on en a des exemples contemporains avec les œuvres de Senghor, c'est-à-dire sans impliquer la moindre confusion entre les substances de l'expression de deux pratiques sémiotiques irréductiblement distinctes : on a affaire en l'occurrence à un art mixte...

Molinié (1998, p.16)

La poésie n'est plus seulement un simple chant. A lire "Kidi kidi", elle est une partition musicale qui intègre en plus du vocal, le non vocal voire l'instrumental. Les autres terminologies telles que « nuit », « dévoreurs d'âme », « brouilleurs de nuit », « ventres creux », « Afrique défunte », « plus de riz », « sang » ; par leur charge dépréciative connotent le drame sociétal fait de vicissitudes et de moult tares. Aussi l'allusion à travers ces lexies est-elle faite aux famines incessantes, aux abus et autres exploitations ainsi qu'aux guerres avec leur taux de morbidité effroyable. Ces mots, de fait, sont crus et peignent une réalité déplorable que l'alchimie poétique tente de masquer : derrière ces singularités sémiques, se cache un contexte général plus abrupte, et qui ne se dévoile que par un décodage du signifié de connotation. Est-ce là la thématique de cette danse ?

Dans cette textualité, la connotation est également thématique. C'est que, certains thèmes y sont abordés de façon implicite. Ils découlent d'une construction du sens lexical axée sur l'emploi d'une kyrielle de termes connotés qui se connectent les uns aux autres dans l'optique de développer un

thématique bien précis qui ne tombe cependant pas sous les sens au premier abord. La série de versets ci-après en est une preuve probante :

La nuit est longue
la nuit des dévoreurs d'âmes
la nuit est longue
la nuit tronqueuse de vaillance
la nuit est longue
la nuit qui truque les vaillances
Notre nuit
la nuit des brouilleurs de vue
Nuits
les nuits de l'Afrique défunte...

Dans ce passage, le lexème “*nuit*” dérive, maintes fois, de son sens dénoté pour camper la thématique de l’Afrique : de ses heurs et malheurs. En effet, généralement considéré comme ce moment obscur entre le coucher et le lever du soleil, la nuit, dans cette plage textuelle, s’adjuge diverses valeurs additionnelles rien que par l’influence sémique d’autres lexies. L’attributif « *longue* » réfère certes à la durée de la nuit. Cependant, l’on est tenté par une double interprétation de cette mesure chronologique. Premièrement, la longueur de la nuit est liée à la nature malheureuse des phénomènes qui s’y produisent. Dans ce cas, la durée évoquée s’assimile à la dureté voire une nuit difficile. Sous un autre angle, la nuit, mieux les événements qui la jalonnent, sont tellement agréables que le locuteur veut que ce moment soit perpétuel. L’un impliquant l’autre dans un élan dialectique, la dimension dépréciative des lexies telles que « *dévoreurs d’âmes* », « *tronqueuse de vaillance* », « *brouilleurs de vue* » devient, de fait, relative. La poésie, on ne le dira jamais assez n’est que suggestion et brouillage du codage langagier ordinaire.

Le deuxième signifié de connotation qui participe de l’érection poétique de cette même thématique, découle de l’association sur la chaîne parlée du nominal “*Nuit*” d’avec certaines particules de caractérisation que sont les déterminatifs possessifs et pluriels à travers « *Notre nuit* », « *nuits* » et « *Les nuits de l’Afrique* ». Le premier syntagme « *Notre nuit* » est émaillé par l’expressivité de l’adjectival de possession. Ainsi formulé, il rentre d’abord dans un rapport différentiel avec le paradigme précédent, construit autour du groupe nominal « *La nuit* » ; et ensuite avec les deux autres, à savoir « *Nuits* » et « *Les nuits* » qu’opposent à leur tour le phénomène syntaxique et structurel de déterminant zéro. Autrement dit, la nuit dont il question, vue sous cet angle différentiel, est en même temps marquante, particulière et atemporelle ; c’est-à-dire unique dans sa variabilité. C’est que, sous le couvert de la thématique, devenue universelle, du temps qui s’écoule inexorablement, est mise en exergue la conception africaine, à la fois sociologique et philosophique de la nuit.

Pour faire un bref récapitulatif, l’analyse stylistique du Signifié et tel que l’on a examiné le système lexical mis en œuvre par cette textualité, aura permis le décryptage du contexte d’émission onomatopéique : le cadre est, à la fois, spatial (l’Afrique), temporel, dans la double version chronologique (la nuit) et

évènementielle (la danse telle qu'elle se fait accompagner de chants et de sonorités musicales) qui, elle, s'organise autour d'une thématique à allure de satire sociopolitique.

Conclusion

Dans une étude combinant l'analyse stylistique du Signifiant à celle du Signifié, l'on aura perçu la pertinence expressive de l'onomatopée. Les mises en œuvre de littérarité singulière étant d'une part la plage onomatopéique, non-linguistique et d'autre part, l'ensemble des particules notionnelles ambiantes à teneur linguistique. L'altérité causale aidant, l'onomatopée n'est plus seulement l'imitation d'une sonorité quelconque. Il s'agit plutôt d'un instrument d'encodage et de décodage bien au-delà de la symbolique linguistique pour poser la problématique de tout le langage dans le régime si particulier de l'art littéraire. Le discours onomatopéique tel que traité dans cette textualité, par sa densité sonore, augure une complexité sémique : le mystère du sens incorporé dans le son ; l'un appréhendé dans ses fluctuations conceptuelles et référentielles et l'autre dans sa nomenclature différentielle. L'intérêt stylistique est tout trouvé : le poème "Kidi kidi", est le lieu d'expérimentation d'un codage langagier particulier ; celui prônant la mixité artistique.

Références bibliographiques

- Bally, C. (1951). *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck,
 Guiraud, P. (1969). *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck, 278 pages
 Jakobson, R. (1976). *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Les Editions de Minuit,
 Lézou (G.), Koné (A.) et Mlanhoro (J.) ; 1983 ; *Anthologie de la littérature ivoirienne* ; Abidjan, CEDA, 307 pages.
 Molinié, G (1997). *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF
 Molinié, G (1998). *Sémiostylistique : l'effet de l'art*, Paris, PUF
 Molinié, G. (1993). *La stylistique*, Paris, PUF
 Suhamy, H. (1992). *Les figures de style*, Paris, PUF
 Younes, G. (1985). *Dictionnaire grammatical*, Allier, *Les nouvelles Editions Marabout*
 Zadi Zaourou, B. (1994). *Aventure du mot et quête universaliste dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, *Œuvres et critiques XIX* ; 2, 33-52.
 Zadi Zaourou, B. (2002). *Fer de lance (Version intégrale)*, Abidjan, NEI / NETER

Autre :

Dictionnaire Encyclopédique Auzou, (2005), Paris, Editions Philippe Auzou, (7 volumes)