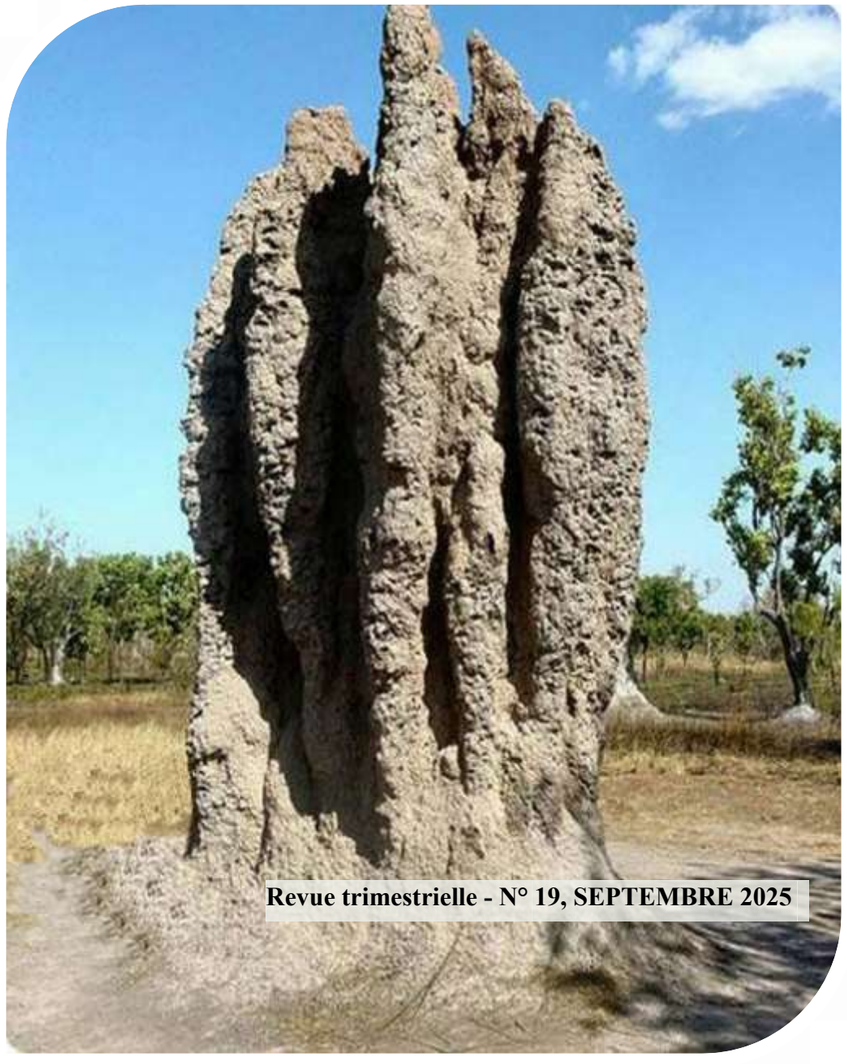
Mise en page et Impression
IMPRIMERIE ST LOUIS
53, Rue N'ZARA Doulassamé Face Première Eglise Baptiste du TOGO
BP: 61536 / Tel Bureau: (228) 22 22 10 45 / Mobile : (228) 90 12 37 30
E-mail: imprimerie.stlouis@yahoo.fr

REVUE TRIMESTRIELLE - N° 19 Đamá Nínaʊ | REVUE INTERDISCIPLINAIRE LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

Print ISSN: 2617-4766
E-ISSN: 2617-4774

Đamá Nínaʊ

REVUE INTERDISCIPLINAIRE
LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES



Revue trimestrielle - N° 19, SEPTEMBRE 2025

Scientific Journal Impact Factor

CERTIFICATE OF INDEXING (SJIF 2025)

This certificate is awarded to

Dama Ninao
(ISSN: 2617-4774 (E) / 2617-4766 (P))

The Journal has been positively evaluated in the SJIF Journals Master List evaluation process
SJIF 2025 = 6.907

SJIF (A division of InnoSpace)

SJIFactor Project Manager
International Advisory Services
INNOSPACE INTERNATIONAL

SJIFactor Project

SJIFactor - Scientific Journal Impact Factor
E-mail : evaluation@sjifactor.com
Website : http://sjifactor.com/

SJIF 2025 = 6.907 (Scientific Journal Impact Factor Value for 2025).

SJIF Impact Factor Evaluation [SJIF 2025 = 6.907]

"Dama Ninao" est une revue scientifique interdisciplinaire qui accepte et publie tous les articles relevant des Lettres, Arts et Sciences Humaines. A cet effet, elle s'intéresse aux études et théories littéraires, linguistiques, sociologiques, philosophiques, anthropologiques et historico-géographiques. La Revue "Dama Ninao", entendu "L'Entente" en langue kabyè du Nord Togo, est créée dans l'intention de matérialiser la mondialisation ou la globalisation qui s'opère avec l'esprit d'équipe et d'échanges et la désuétude du monde autarcique. Le monde scientifique universitaire ne peut échapper à cet esprit d'équipe qui fonde un creuset où « le fer aiguise le fer », les échanges se croisent, puis s'entremêlent pour aboutir à une reconstruction des connaissances scientifiques individuelles dans la collectivité.

La Revue Dama Ninao nous renvoie à la Civilisation de l'Universel du poète sénégalais Léopold Sédar Senghor, qui prône la porosité des âmes avec l'acceptation de l'autre, de ce qu'il dispose d'utile pour mon avancement : sa civilisation, sa culture, sa langue … Elle se fonde notamment sur la philosophie de Paul Ricœur qui préconise la perception de Soi-même comme un autre. Considérer soi-même comme un autre aux yeux de l'autre, nous amènerait à faire taire nos distensions et ressentiments afin de redimensionner notre espace, reconstruire notre histoire et notre société.

La Revue Dama Ninao s'est inspirée de la nature. Des insectes en miniature nous produisent de bels chefs-d'œuvre architecturaux, conjuguent leur génie créateur et leur force dans la patience et dans la tolérance. Ils créent des œuvres monumentales qui dépassent l'entendement humain, les termitières. A cet effet, la nature semble nous parler, nous guider, nous instruire dans le silence. Seules ces créations nous interpellent sans autant faire de nous des disciples. Comme la termitière qui, pour la plupart du temps, est une composante de maillons surgissant de la même matière, la Revue Dama Ninao se veut une termitière scientifique dont les enseignants-chercheurs en sont les maillons.

Au confluent de diverses sciences, la Revue Dama Ninao se propose de promouvoir la recherche scientifique et universitaire en impulsant le dialogue interdisciplinaire, le dialogue entre divers champs disciplinaires et divers contributeurs du monde universitaire.

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM
Université de Lomé

ADMINISTRATION DE LA REVUE

Directeur de publication et rédacteur en chef :

Professeur TCHASSIM Koutchoukalo, Université de Lomé

Directeur de rédaction :

SILUE Lèfara (Maître de Conférences), Université Félix Houphouët Boigny

Comité Scientifique

Professeur Yaovi AKAKPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Kodjona KADANGA, Université de Lomé (Togo), Professeur Xavier GARNIER, Université Paris 3 (France), Professeur Norbert VIGNONDE, Université de Bordeaux (France), Professeur Adama COULIBALY, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Okri Pascal TOSSOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Professeur Mamadou KANDJI, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Komla Messan NUBUKPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Amadou LY, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Kazaro TASSOU, Université de Lomé (Togo), Professeur Dotsè YIGBE, Université de Lomé (Togo), Professeur Kodjo AFAGLA, Université de Lomé (Togo), Professeur Alain-Joseph SISSAO, Institut des Sciences des Sociétés (Burkina Faso), Professeur Komla Essowè ESSIZEWA, Université de Lomé (Togo), Professeur Gneba KOKORA, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Louis OBOU, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Ataféi PEWISSI, Université de Lomé (Togo), Professeur Vicente Enrique Montes Nogales, Universidad de Oviedo (Espagne), Professeur Mamadou FAYE, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Akila AHOULI, Université de Lomé.

Comité de lecture

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Université de Lomé (Togo), Professeur Gbati NAPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Didier AMELA, Université de Lomé (Togo), Professeur Komi KOUVON, Université de Lomé (Togo), Dr Komi BEGEDOU, Université de Lomé (Togo), Dr Koffi Dodzi NOUVLO, Dr Kpatimbi TYR, Université de Lomé (Togo), Dr Madis KROUMA, Université de Lomé, Professeur Arthur MUKENGE, Université de Rhodes (Afrique du Sud), Professeur Xolali MOUMOUNI-AGBOKE, Université de Lomé (Togo), Dr Anoumou AMEKUDJI, Université de Lomé (Togo), Professeur Raphaël YEBOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Professeur PERE-KEZIMA, Université de Lomé.

Comité de rédaction

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Docteur Wonouvo GNAGNON (Assistant), Docteur DOUHADJI Kossi, Université de Lomé.

Contact : revuedamaninao@gmail.com

Site Internet de la Revue Dama Ninao : https://revuedamaninao.net/

LIGNE EDITORIALE DE LA REVUE DAMA NINAO

Dama Ninao est une revue scientifique internationale. Dans cette perspective, les textes que nous acceptons en français ou anglais sont sélectionnés par le comité scientifique et de lecture en raison de leur originalité, des intérêts qu'ils présentent aux plans africain et international et de leur rigueur scientifique. Les articles que notre revue publie doivent respecter les normes éditoriales suivantes :

La taille des articles

Volume : 10 à 15 pages ; interligne 1.5, police 12 pour le corps du texte et les courtes citations ; police 11 pour les longues citations, Times New Roman, les références des citations doivent être incorporées dans le texte. Exemple : Guy Rocher (1968, p. 29), pas de référence en foot-notes à l'exception de quelques commentaires.

Ordre logique du texte

- Un **TITRE** en caractère d'imprimerie et en gras. Le titre ne doit pas être trop long ;

- **Nom et prénom(s)** du contributeur ou des contributeurs, **nom de l'institution** d'appartenance, **adresse mail**

- Un **Résumé (Abstract)** de 8 lignes en français et anglais, en interligne simple, suivi de 6 **Mots clés** (**Key words**)

- Une **Introduction** : elle doit avoir une problématique, une méthode et une structure.

- Un **Développement** : les articulations du développement du texte doivent-être titrées comme suit :

1-Pour le **Titre** de la première section

1-1-Pour le **Titre** de la première sous-section

1-2- Pour le **Titre** de la deuxième sous-section

2- Pour le **Titre** de la deuxième section

2-1-Pour le **Titre** de la première sous-section

2-2- Pour le **Titre** de la deuxième sous-section

3- Pour le **Titre** de la troisième section (si l'auteur de l'article le souhaite)

-Une **Conclusion :** elle doit être courte, précise et concise en mettant en relief l'authenticité des résultats de la recherche.

- **Références bibliographiques** (Mentionner uniquement les auteurs cités)

Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Editeur. Exemples :

- AMIN Samir, 1996, *Les défis de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.

- BERGER Gaston, 1967, *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.

- DIAGNE Souleymane Bachir, 2003, « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogène*, 202, p. 145-151. (Pour les articles).

Typographie française

- La Revue Dama Ninao s'interdit tout soulignement et toute mise de quelque caractère que ce soit en gras.

- Les auteurs doivent respecter la typographie française concernant la ponctuation, l'écriture des noms, les abréviations…

Tableaux, schémas et illustrations

En cas d'utilisation des tableaux, ceux-ci doivent être numérotés en chiffre romains selon l'ordre de leur apparition dans le texte. Ils doivent comporter un titre précis et une source. Les schémas et illustrations doivent être numérotés en chiffres arabes selon l'ordre de leur apparition dans le texte.

Soumission des manuscrits

Tous les manuscrits doivent être soumis uniquement par voie électronique à l'adresse suivante : revuedamaninao@gmail.com/infos@revuedamaninao.net. Tous les échanges entre le secrétariat de la revue et l'auteur se feront uniquement par internet, il importe donc de fournir un mail actif que l'auteur consulte très régulièrement et d'envoyer toutes les informations relatives au processus de publication des articles uniquement par mail. Les frais d'instruction de l'article sont de **20000f** payables immédiatement au moment de l'envoi de l'article. À l'issue de l'instruction, si l'article est retenu, l'auteur paie les frais d'insertion qui s'élèvent à **30.000f**. Les frais d'instruction et d'insertion s'élèvent donc à **50.000f** payables par transfert, frais de

transfert y compris. Le payement des frais d'insertion donne droit à un tiré à part. Si un auteur achète un exemplaire, les frais d'envoi sont à sa charge. Les frais de gravure des clichés, des schémas et l'expédition des tirés à part (pour ceux qui voudraient les avoir par la poste) sont à la charge des auteurs. La Revue Dama Ninao paraît trimestriellement. Toute soumission doit parvenir au secrétariat de la rédaction un mois voire deux semaines (délai de rigueur) avant la publication du numéro dans lequel l'article pourra être inséré. Pour toute information, envoyez un mail à : revuedamaninao@gmail.com/infos@revuedamaninao.net ou visitez le site de la revue : www.revuedamaninao.net.

Evaluation par les pairs

Les instructeurs à qui la revue affecte les articles de leur spécialité, doivent les lire avec rigueur, rejeter tout article dont le contenu est en inadéquation avec le titre et/ou dont le raisonnement n'offre pas une qualité scientifique, faire des propositions pour l'amélioration dudit article, renvoyer l'auteur de l'article à la ligne éditoriale de la revue au cas où elle n'est pas respectée. Ils se doivent notamment de vérifier, par le biais d'internet, si le même article n'est pas déjà publié dans une revue en ligne.

Objectifs et portée

La revue Dama Ninao, de par son nom qui signifie « entente », a pour objectifs :

- de matérialiser le monde universitaire qui est un creuset où « le fer aiguise le fer », les échanges se croisent, puis s'entremêlent pour aboutir à une reconstruction des connaissances scientifiques individuelles dans la collectivité ;
- de promouvoir la recherche scientifique et universitaire en impulsant le dialogue interdisciplinaire, le dialogue entre divers champs disciplinaires et divers contributeurs du monde universitaire.

La revue Dama Ninao a une portée scientifique et sociale. A cet effet, elle publie tous les articles relevant des Lettres, Arts et Sciences Humaines et s'intéresse aux études et théories littéraires, linguistiques, sociologiques, philosophiques, anthropologiques et historico-géographiques sur appel à contribution thématique (colloque) ou varia. Elle est un espace de rencontre, de construction et de reconstruction des réseaux relationnels et scientifiques.

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM

Université de Lomé

SOMMAIRE

1. **LECTURE POÉTICO-MUSICALE DU POÈME « L'ÂME DES VENTS » EXTRAIT DE *GUEULE- TEMPÊTE* DE BOTTEY ZADI ZAOUROU -------- 10**

   AKADJÉ Aby Emmanuel, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan

2. **LINGUISTISCHE ANALYSE DER ÄHNLICHKEITEN ZWISCHEN DEN DISKURSSTRATEGIEN VON WERBESLOGANS UND SPRICHWÖRTERN ---------- 28**

   BONGBA Eppié Augustine Michaella, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

   ENIGNI Egni Stéphane Dieudonné, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

3. **GOUVERNANCE LOCALE ET RESURGENCE IDENTITAIRE DANS LES RAPPORTS IMMIGRES-IMMIGRES A L'OUEST DE LA COTE D'IVOIRE : CAS DE LA COMMUNE DE BANGOLO---------- 41**

   ZORO-TRA Bi Tozan, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

   DALLY Jean-François, Institut National des Arts et de l'Action Culturelle (Côte d'Ivoire)

   BODJEAN Magloire Jumeau, Université Félix Houphouet Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire)

4. **LE CONTE BAOULÉ EN PAYS WALÈBO, UN FACTEUR DE RÉGULATION SOCIALE---------- 57**

   MAMADOU Dely, Université Alassane Ouattara Bouaké, (Côte d'Ivoire)

5. **FORMES ET ENJEUX DE LA REPRÉSENTATION DU BAR DANS *LE DOCKER NOIR* D'OUSMANE SEMBEÈNE ---------- 81**

   ATAKPA-CADASSOU Détangni, Université de Lomé, (Togo)

   SATRA Baguissoga, Université de Kara, (Togo)

6. **LES PROCÉDÉS DE SUBSTITUTION DANS UN TEXTE---------- 97**

   DJESSAN Bi Win, École Normale Supérieure d'Abidjan, (Côte d'Ivoire)

7. **THE RHETORIC OF DEHUMANISATION AND MORAL IMPLICATIONS IN CHARLES DICKENS' *A TALE OF TWO CITIES* ----------115**

   FOLI Yawotsè Gagnaglo, Université de Lomé, Togo

WALLA Paméssou, Université de Lomé, Togo

8. L'ADMINISTRATION DE L'ENREGISTREMENT FACE A L'EVASION FISCALE DANS LES COLONIES FRANÇAISES DE 1900 A LA VEILLE DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE ----------130

SILUE Gnieneferetien N., Université Polytechnique de San Pedro (Côte d'Ivoire)

9. PAYSAGES EN CRISE. APPROCHE ECOCRITIQUE DES DYNAMIQUES IDENTITAIRES ET ECOLOGIQUES DANS *LE MONDE S'EFFONDRE* DE CHINUA ACHEBÉ ----------145

NIKIEMA Hamidou Kader Aristide, Université Nazi Boni (Burkina Faso)

10. DE L'ÉCLATEMENT DES GENRES DANS LE POÈME EN PROSE OU LE RECUL DES BARRIÈRES CLASSIQUES ----------157

KANGA Hervé N'guessan, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

KONE Isaac Diloman, Université Félix Houphouët Boigny, (Côte d'Ivoire)

BAIKORO Soiliho,Université Alassane Ouattara, Bouaké, (Côte d'Ivoire)

11. L'ENVIRONNEMENT ECONOMIQUE DES MEDIAS EN LIGNE EN AFRIQUE DE L'OUEST FRANCOPHONE : ENTRE DISPARITES JURIDIQUES, PRECARITE ET STRATEGIES DE RESILIENCE ----------175

PARE Cyriaque, Institut national des sciences des sociétés / Centre national de la recherche scientifique et technologique (Burkina Faso)

12. RELATIVE APPROPRIATION DU CODE FISCAL ET INCIVISME FISCAL A COTONOU : ANALYSE DES RESSORTS SOCIAUX DE LA FAIBLE REDEVABILITE LOCALE ----------198

HOUNSA Hilaire, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)

ABDOU Mohamed, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)

SENON Sèmèvo A.A., Université d'Abomey-Calavi (Bénin)

13. CHANTS DE FEMMES DIOULA DU MARCHE DE BOUAKE : ENTRE RESILIENCE ET BESOIN DE CONSERVATISME CULTUREL----------217

DEGBEH Issan, Université Alassane Ouattara, Bouaké, (Côte d'Ivoire)

14. CONTRIBUTION A LA RECHERCHE ARCHEOLOGIQUE A TOMBOUGOU DANS LE NORD-OUEST DE LA CÔTE-D'IVOIRE, REGION DE LA BAGOUE----------230

KOFFI Kouakou Sylvain, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

15. SÉMIOLECTURE DES COUPEURS DE ROUTE DANS *LES ZARAGUINAS OU LA CRIMINALITÉ ITINÉRANTE* DE DELI SAINZOUMI Nestor --------248

MOURSAL Makaye, Université de N'Djaména (Tchad)
ASGUET MAH Félix, Université de N'Djaména (Tchad)
MADJINDAYE Yambaïdjé, Université de N'Djaména (Tchad)

16. IMPACT D'UN DISPOSITIF DE FORMATION SUR L'INTÉGRATION DES ODD DANS L'ENSEIGNEMENT : ANALYSE DES PRATIQUES PÉDAGOGIQUES D'ENSEIGNANTS AU GABON----------265

ESSONO EBANG Mireille, École Normale Supérieure (Gabon)

17. USAGE DES LANGUES IVOIRIENNES SUR LES RÉSEAUX SOCIAUX NUMÉRIQUES : OBJET ET MOYEN DE COMMUNICATION ----------280

MORIFIÉ Tano Kouakou Frédéric, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

KOUADIO N'da Amenan Nina Lorelle, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

KOUAMÉ Ahou Pascaline, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

18. BIOLOGIE ET GÉOLOGIE EN CLASSE DE 4ÈME : ÉTUDE COMPARATIVE DE LA COMPRÉHENSION DES ENSEIGNEMENTS DANS TROIS ÉTABLISSEMENTS DE BONGOR (TCHAD)----------300

NDIGMBAYEL Réoular Urbain, École Normale Supérieure de Bongor (Tchad)

LACHIACBE Zamassing, École Normale Supérieure de Bongor (Tchad)

19. THE TEACHING OF LEXICAL ITEMS TO EFL LEARNERS: A CASE OF FORM I STUDENTS IN LYCÉE PASCAL YOADOUMNADJI OF DOBA AND LYCÉE BERNARD DIKWA GARANDI OF DOBA 1 ----------314

NGAIDANDI Ndikoua, Ph-D, University of Doba (Chad)

TABE Camilla Arundie, Ph-D, University of Maroua (Cameroon)

20. MACHIAVELLIAN TACTICS OF ABUSERS IN FAR AWAY BY CARYL CHURCHILL----------337

Dr. DRAMANE Ouattara, University Felix Houphouet-Boigny of Cocody (Côte d'Ivoire)

21. *LA DOULEUR DU GEANT* DE DIEKOYE OYEYINKA, UNE CHRONIQUE POLITIQUE DU NIGERIA ----------359

SERELE-ZOUA Yagba Pierre, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

22. INSERTION SOCIOPROFESSIONNELLE EN CÔTE D'IVOIRE : QUELLE CONTRIBUTION DU THÉÂTRE À LA RESOLUTION DU CHÔMAGE DES JEUNES ?----------376

MABA Tagbo Victor, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (Côte d'Ivoire)

23. LA SIGNIFIANCE DE LA REPRÉSENTATION DE L'UNIVERS DICTATORIAL DANS *LES QUATRAINS DU DÉGOUT* DE BOTTEY ZADI ZAOUROU ----------398

KONAN Kouakou Gildas, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

24. LE NOUCHI BRODÉ, UNE PRATIQUE LINGUISTIQUE NOVATRICE DANS LES RÉSEAUX ESTUDIANTINS DE CÔTE D'IVOIRE ----------416

N'GATTA Koukoua Etienne, Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte d'Ivoire)

KOUAME Ahou Pascaline, Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte d'Ivoire)

25. TRANSITION ÉCOMOBILITÉ FACE AUX ENJEUX DE LA DURABILITÉ À BOUAKÉ (CENTRE, CÔTE D'IVOIRE) : ÉTAT DES LIEUX ET PERSPECTIVES----------435

KOUASSI Kobenan Christian Venance, Université Alassane Ouattara Bouaké (Côte d'Ivoire)

SANGARE Nouhoun, Université Alassane Ouattara Bouaké (Côte d'Ivoire)

26. REPRESENTATIONS SOCIALES DU BREUVAGE ALCOOLISE ET DE LA FEMME ALCOOLIQUE EN CONTEXTE RURAL AKAN AU SUD-EST DE LA COTE D'IVOIRE ----------455

ABOUTOU Akpassou Isabelle, Université Pelefero Gon Coulibaly/Korhogo (Côte d'Ivoire)

27. LA REPRÉSENTATION DU VOILE COMME SYMBOLE D'IDENTITÉ DANS *SOUS MON VOILE* DE FATIMATA DIALLO----------478

TOURÉ Bintou, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

28. REALISMO EXISTENCIAL Y DIDACTISMO EN LA OBRA *PEPITA JIMÉNEZ* DE JUAN VALERA ----------496

MEDENOU Cossi Basile, Universidad de Abomey-Calavi (Bénin)

29. ETUDE DE L'UTILISATION DES FILMS DOCUMENTAIRES POUR LA PROMOTION DES ACTIVITES D'ARCHEOLOGIE PREVENTIVE ET LEUR ROLE DANS LA SAUVEGARDE DU PATRIMOINE CULTUREL EN REPUBLIQUE DU BENIN ----------515

DOGNON Elavagnon Dorothée, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)

30. LE CHEMIN DE FER CONGO-OCEAN (CFCO) : DE LA CONSTRUCTION A L'URBANISATION DU SUD-CONGO (1921-1997) ----------536

MAMPASSI Arnaud Samaura, Université Marien Ngouabo (Congo)

MIEMBAON Georges, Université Marien Ngouabi (Congo)

31. LA SUBVERSION DES FORMES ET L'ÉTIQUE DANS LE CONTE-ROMAN: L 'ESPIONNE DES ANCÊTRES DE WEREWERE LIKING -----556

GUIDENG KERTEMAR Aubin, Université de Doba (Tchad)

MODE Israël, Université de Doba (Tchad)

32. IMPACT DE L'ASSAINISSEMENT DU CADRE DE VIE SUR LE RISQUE DE TRANSMISSION DU PALUDISME A DOMICILE DANS LA VILLE DE TIASSALÉ----------579

DELY Iba Dieudonne, Université Péléforo Gbon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
KARIDIOULA Logbon, Université Péléforo Gbon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
DOUMBIA Madina, Université Péléforo Gbon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
SILUE Kigbafori Dieudonne, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
COULIBALY Tenena Jean, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
KONE Brama, Université Péléforo Gbon Coulibaly (Côte d'Ivoire)

33. LES CARACTERISTIQUES DE L'EPOPEE DANS LA POESIE FRANÇAISE DU XIXE SIECLE : ETUDE DE QUELQUES POEMES DE BAUDELAIRE ET LECONTE DE LISLE ----------596

NASSOKO Lassana, École Normale Supérieure de Bamako(Mali)

34. LE SENDEM OU SANTEM, UN RITE INITIATIQUE EN PAYS NAWDA (NORD TOGO) A LA CROISEE DES CHEMINS (XVIIIE-XXIE SIECLE) -611

LONGA Banabia, Université de Lomé (Togo)

35. HIERARCHIQUE DIVINE ET PRATIQUES RITUELLES DANS LE PANTHEON *CIRAAMBA* ----------628

Dr SOULAMA Mandjin Adama, Université Joseph-KI ZERBO (Burkina Faso)

36. REVISITING CONCEPTS OF TECHNICAL AND VOCATIONAL TRAINING FOR PROFESSIONAL INTEGRATION IN BRITISH AND BENINESE CULTURAL AND EDUCATIONAL SYSTEMS ----------648

ABADAMÈ Marcellin, University of Abomey Calavi (Bénin)

37. STRATEGIES DE DEVELOPPEMENT D'ADZOPE, UNE VILLE A L'OMBRE D'ABIDJAN----------669

KOUASSI N'Guessan Gilbert, Université Félix Houphouët Boigny (Côte-d'Ivoire)

38. LOGIQUES INDIVIDUELLES ET COLLECTIVES DANS UNE SOCIÉTÉ À VOCATION COOPÉRATIVE À SOUBRÉ (CÔTE D'IVOIRE)----------693

N'DA Roseline Gbocho, Université Alassane Ouattara (Côte-d'Ivoire)

39. DIVINING THE THREAD: *FÂ*, TEMPORAL FUGITIVITY, AND COUNTER-NARRATIVE IN KIESE LAYMON'S *LONG DIVISION (2013)* 708

ADJOVI Wilfried Espoir, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)

AZON Sènakpon Fortuné, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)

40. CONTRIBUTION DES RÉFUGIÉS CENTRAFRICAINS À LA REVITALISATION DES CHAÎNES DE VALEUR AGROALIMENTAIRES LOCALES AU SUD DU TCHAD----------726

KELGUE Salomon, Université de Moundou (Tchad)

ADAMOU Yerima, Université de Moundou (Tchad)

RAMADJI BEGOTO Julien, Université de Moundou (Tchad)

41. BEYOND THE UNIFORM: STRUCTURAL FORCES DRIVING POLICE BRUTALITY IN THE U.S. ----------745

KABORE Wenoanga, Université Joseph KI-Zerbo (Burkina Faso)
BEGEDOU Komi, Université de Lomé (Togo)
YODA Lalbila Aristide, Université Joseph KI-Zerbo (Burkina Faso)

42. LES PRISE DE PAROLE DES ACTEURS EXTÉRIEURS DANS LES REPORTAGES DES CHAÎNES DE TÉLÉVISION AU CONGO (BRAZAVILLE, REPUBLIQUE DU CONGO) ----------765
NDEKE Jonas Charles, Université Marien Ngouabi (Congo)

Revue Dama Ninao Print-ISSN 2617-4766 E-ISSN 2617-4774

E-mail : revuedamaninao@gmail.com; infos@revuedamaninao.net

Revue Dama Ninao

LECTURE POÉTICO-MUSICALE DU POÈME « L'ÂME DES VENTS » EXTRAIT DE *GUEULE- TEMPÊTE* DE BOTTEY ZADI ZAOUROU

AKADJÉ Aby Emmanuel

Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan

abyakadje@yahoo.fr / emmanuelaby25@gmail.com

Résumé: La lecture poético-musicale adoptée dans l'analyse de ce poème soulève la problématique suivante : dans quelle mesure peut-on considérer un poème comme une véritable partition musicale, où les figures rythmiques structurent le texte et participent à son sens ? Si l'affinité entre poésie et musique a souvent été explorée sous l'angle des sonorités, cette étude propose de l'aborder à travers les modes rythmiques, permettant la transcription musicale du poème. Elle révèle un tempo vif et des rythmes réguliers en écho aux procédés stylistiques, traduisant la violence des vents et la tension entre ordre mécanique et chaos. Cette lecture rapproche ainsi le poème d'une partition à interpréter dans un tempo *Allegro Vivace*.

Mots-clés : poético-musicale, figures et modes rythmiques, partition, transcription, sens.

Abstract: The poetic-musical reading adopted in the analysis of this poem raises the following problem: to what extent can we consider a poem as a real score, where the rhythmic figures structure the text and participate in its meaning? If the affinity between poetry and music has often been explored from the angle of sounds, this study proposes to approach it through rhythmic modes, allowing the musical transcription of the poem. It reveals a lively tempo and regular rhythms echoing stylistic processes, reflecting the violence of the winds and the tension between mechanical order and chaos. This reading thus brings the poem closer to a score to be interpreted in an *Allegro Vivace* tempo.

Keywords: poetic-musical, figures and rhythmic modes, score, transcription, meaning.

Introduction

L'affinité entre poésie et musique a fréquemment été étudiée sous l'angle des sonorités et des harmonies intrinsèques à la langue, au point que critiques et poètes s'accordent à en reconnaître la légitimité à travers des perspectives multiples. À ce propos, P. Verlaine (2009, p. 53) écrivait dans son "Art poétique" : « *De la musique*

avant toute chose ». Ce vers inaugural exprime avec force le lien profond entre la musique et la poésie. Dès lors, l'association entre ces deux formes d'expression semble naturelle, presque évidente. Ainsi, explorer les procédés musicaux en poésie, c'est s'intéresser au rythme, à l'harmonie, au timbre ou encore à la mélodie – toutes les qualités sonores du mot. Pour ce faire, notre contribution s'attachera à étudier le rythme, non selon une approche littéraire traditionnelle, mais en adoptant une perspective poético-musicale, c'est-à-dire une analyse rythmique fondée sur les outils de la notation musicale, visant à transposer les structures prosodiques du poème en figures musicales codifiées (valeurs, durées, etc.). Elle interroge l'effet des figures de notes musicales sur la signification du poème et la façon dont elles construisent sa musicalité. Dés lors, comment les figures rythmiques – telles que la croche, la noire, la noire pointée, ou d'autres – participent-elles à la structuration rythmique de ce poème ? En quoi ces figures empruntées à la musique sont-elles mises en œuvre dans le poème pour en façonner le rythme, nourrir son sens poétique et en faire une véritable œuvre d'art musical ?

Notre hypothèse fait écho à un modèle transpositionnel où chaque syllabe poétique trouve sa correspondance dans une figure rythmique, instaurant une équivalence formelle entre langage poétique et structure musicale. Cet article se propose donc d'examiner les convergences entre rythme poétique et rythme musical, en mobilisant les outils de la musicologie pour repenser l'analyse rythmique en poésie. Il s'inscrit, pour une large part, dans le prolongement des travaux[1] de B. Kotchy consacrés à la poésie des trois pionniers de la négritude, et envisage le poème comme une partition musicale. L'étude croise approche formelle et méthodologie musicologique afin de mettre en lumière la fonction signifiante du rythme poétique, longtemps relégué au rang d'ornement prosodique. En transposant le poème dans le langage du solfège, elle propose une lecture alternative du sens, encore peu explorée par la critique. C'est dans cette optique que se situe notre contribution.

[1] Barthélémy Kotchy, *Lire Léon G. Damas*, Abidjan, CEDA, 1989. *La correspondance des arts dans la poésie de Senghor*, Abidjan, NEI, 2001. *Poésie et musique chez Césaire* (étude inédite)

Elle s'appuie en particulier sur les modes rythmiques décrits par G. Le Vot et M.-C. Beltrando-Patier (2002) pour fonder son approche. Ces modes rythmiques ouvrent la voie à une transcription musicale des vers fondée sur les mesures iambiques, reposant elles-mêmes sur l'alternance de syllabes non accentuées et accentuées – c'est-à-dire de syllabes brèves et longues – correspondant à des valeurs telles que la croche, la noire, etc.

La réflexion s'organisera autour de trois axes fondamentaux. Le premier, d'ordre théorique, s'attachera à mettre en lumière le fonctionnement de la musicalité de l'écriture poétique. Le deuxième analysera les modalités de transposition du texte en langage musical. Enfin, le troisième axe portera sur l'étude des signatures rythmiques à l'œuvre dans le poème, à travers les jeux de parallélisme et de chiasme dans les structures musicales.

1. Approche théorique du fonctionnement de la musicalité de l'écriture poétique

La musicalité de l'écriture poétique procède de l'organisation sonore des vers et obéit à divers schémas que nous nous proposons de mettre en relief dans une perspective théorique.

1.1. Poésie et musique : regards croisés d'écrivains sur une affinité esthétique

La poésie, de par sa nature même, est une forme d'expression fondamentalement musicale. Ce constat est fait par P. Valéry (1936, p. 62) : « *La poésie exige ou suggère un univers bien différent : univers de relations réciproques, analogue à l'univers des sons, dans lequel naît et se meut la pensée musicale*. » Cela signifie que la parenté entre poésie et musique repose sur un certain nombre de traits communs, révélant ainsi une affinité profonde entre ces deux formes d'art.

Parler de musicalité en poésie, c'est évoquer des éléments tels que le rythme, l'harmonie, le timbre, les accents, la mélodie – en somme, l'ensemble des qualités sonores du langage poétique. Monique Parent, citée par B. Zadi (1978, p. 18), commentant la théorie des fonctions du langage de R. Jakobson (1966), insiste sur l'importance de la forme dans le poème. Elle avance : « *Ce qui importe dans un*

poème, ce n'est pas la signification, mais bien la forme (...) une forme qui par sa valeur musicale, par ses parallélismes rythmiques et phoniques est capable de combler le désir d'harmonie et d'expression ressentie par le poète. » Le poème se distingue donc par une exaltation de la forme sonore : l'enveloppe phonique des mots, la couleur des syntagmes, la musicalité des vers contribuent à cette dimension artistique. Par la résonance même du langage, le poème s'apparente au chant.

Cette proximité entre poésie et chant plonge ses racines dans les origines mêmes de l'humanité. V. Hugo (1968, p. 63) en témoigne dans un passage où il évoque les premiers temps de l'humanité : « *Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui (...) sa première parole n'est qu'un hymne (...), il chante comme il respire. (...) l'ode est toute sa poésie*. » Pour Hugo, la poésie est inhérente à la condition humaine et s'est d'abord manifestée sous forme de chant, donc de musique. Cette perspective mythique fonde ce que l'on pourrait appeler une véritable doctrine de la poésie musicale, que le critique A. Vaillant (1992, p. 17) désigne comme le « *dogme de la musique poétique*. » Ce postulat est également défendu par B. Zadi (2002, p. 13), selon qui « *La poésie est une musique de l'âme* ». Il met ainsi en évidence une expérience esthétique intérieure, propre à l'être humain et comparable à l'émotion suscitée par la musique.

Déjà, au XIVe siècle, Eustache Deschamps, cité par A. Vaillant (1992, p. 17), distinguait deux formes de musique : l'une artificielle, issue de l'apprentissage du chant par les notes, et l'autre naturelle, innée, présente dans la parole mesurée. Cette dernière correspond à la poésie, qu'il définit comme une « *musique de bouche en proférant paroles métrifiées* ». La poésie, chez ce penseur médiéval, se veut musique originelle, spontanée, opposée à la musique savante.

Les poètes ont ainsi, depuis longtemps, appliqué à la versification des principes empruntés à la musique. En modulant la durée des syllabes (brèves et longues), ils ont élaboré des rythmes que l'on peut comparer aux formules rythmiques de la notation musicale. A. Vaillant (1992, p. 18) souligne ainsi que le vers peut être rythmé selon des structures musicales, et, partant, transcrit sur une portée. Il écrit : «

on a rythmé les vers en blanches, noires ou croches. » Le poème, dans cette optique, n'est pas seulement un texte à lire, mais aussi une partition à interpréter. Et, cette mise en musique du vers ne relève pas uniquement de l'esthétique : elle participe pleinement à la production de sens. Le rythme possède une véritable valeur sémantique qui puise sa richesse dans la diversité des modes rythmiques.

1.2. Les modes rythmiques à l'œuvre dans la transcription musicale du verbe poétique

Les modes rythmiques à l'œuvre dans la transcription musicale du verbe poétique constituent le socle structurel de l'entrecroisement des lignes mélodiques. Au nombre de six, ces modes rythmiques se déclinent, selon G. Le Vot et M.-C. Beltrando-Patier (2002, pp. 129 et 156), en trois types : modes principaux, modes secondaires et modes de l'époque gothique :

<u>Les 6 modes rythmiques</u>

Modes principaux

1er mode : ┐ ─ alternance longue brève

3/4, par déduction 6/8

2è mode : ─ ┐ alternance brève longue

3/4, par déduction 6/8

3è mode : ┐ ─ ─ cellule bâtie sur trois éléments :

. une longue parfaite ;

. une brève d'une unité ;

. une brève dite *altera* (altérée) qui vaut deux unités.

3/4, par déduction 6/8

Modes secondaires

4è mode : — — ˥ renversement de la cellule du 3è mode

3/4, par déduction 6/8

5è mode : ˥ ˥ ˥ cellule de trois longues parfaites

3/4,

6è mode : — — — cellule de trois brèves

3/4,

Et de l'époque gothique : transcription en notation moderne

Modes »	1 : longue / brève	— U	3/4
»	2 : brève / longue	U —	3/4
»	3 : longue / brève brève	— U U	6/8
»	4 : brève brève / longue	U U —	6/8
»	5 : longues	— — —	3/4
»	6 : brèves	U U U	3/4

Ces modes rythmiques sont tous extraits de : *Histoire de la musique* (2002).

L'organisation sonore des vers, telle que théorisée par ces auteurs, met en lumière les figures rythmiques qui permettent une transcription musicale des textes poétiques, tout en traduisant la diversité de leurs vitesses d'exécution. Aux syllabes brèves et longues sont assignées des valeurs rythmiques spécifiques, représentées par des figures notées graphiquement : la croche, la noire la noire pointée , la blanche et la blanche pointée . À ces éléments s'ajoutent les indications de mesure, notamment les 3/4 et 6/8, qui définissent les cadres métriques dans lesquels le chant doit être interprété.

Dans l'analyse des modes rythmiques, les syllabes brèves et longues ne renvoient pas uniquement à leur durée phonétique, mais sont souvent interprétées en termes d'accentuation : les syllabes longues correspondent généralement aux syllabes accentuées, tandis que les syllabes brèves sont associées aux syllabes non accentuées. Cette lecture s'inscrit dans la métrique antique et médiévale adaptée dans les traditions poétiques. Il nous appartient désormais de mettre en pratique cette approche en l'appliquant au poème « *L'âme des vents* ».

2. Transposition textuelle en langage musical : transcription et analyse des figures

Cette section de la réflexion mettra en évidence la transcription en notation musicale du poème ainsi que l'analyse des figures rythmiques et mélodiques qui y sont mobilisées.

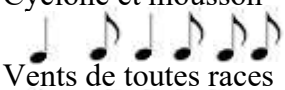
2.1. De la transcription du poème en notation musicale

La notation musicale à travers les différentes formules rythmiques (noires, croches, noires pointées etc.) donne les indications suivantes :

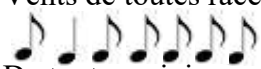
Soufflez 1/2

Brise marine 1/2 2/4

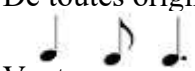
Cyclone et mousson 6/8



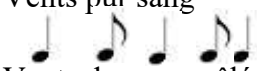
Vents de toutes races 6/8 1/2



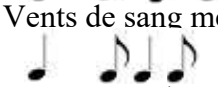
De toutes origines 2/4 2/4



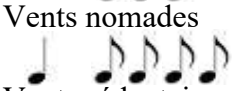
Vents pur sang 6/8



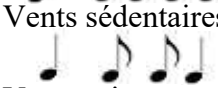
Vents de sang mêlé 1/2 6/8



Vents nomades 1/2 2/4



Vents sédentaires 1/2 2/4



Vents migrateurs 6/8

Petits vents maison	2/4 1/2
Grands vents de transhumance	2/4 2/4
Surgissement au cœur de la nuit	6/8 6/8
– Ah ! vents-terreur-	1/2 6/8
Vous mains invisibles	1/2 6/8
Serres invisibles	1/2 6/8
Boxeurs sans bras ni jambes	2/4 6/8
Sans mains ni gants	6/8
Et qui boxez dru	1/2 6/8
Ah ces vents qui caressent	6/8 2/4
Vents qui tuent	6/8
O ! Cœur colérique des vents	2/4 2/4 2/4
Quoi ? Ouin…	2/4
Je dis alizés-typhons-aux-cyclones-moussons	2/4 2/4 2/4 6/8
Si vaillante est l'âme des vents	1/2 6/8 2/4
Qu'elle colporte pluies et nuages de pluie	6/8 6/8 2/4
Si vaillante est l'âme des vents	1/2 6/8 2/4
Qu'elle se fait pollen et féconde la sylve	6/8 6/8 2/4
Mais… prenons garde que ne se déchaine sa bile punitive	6/8 2/4 2/4 2/4 2/4
Contre océans	6/8

Forêts 1/2

Et dunes 2/4

Vaillante vaillante l'âme des vents tsunami 2/4 2/4 6/8 2/4

Si vaillante ! 1/2 2/4 ou 6/8

Afin de parfaire la transcription musicale, nous proposons d'indiquer également les formules rythmiques sous-jacentes au titre du poème « *L'âme des vents* ». Ces indications se présentent comme suit :

L'âme des vents 6/8

La transcription du texte révèle la présence de trois signatures rythmiques distinctes : 1/2, 2/4 et 6/8, qui structurent l'œuvre selon une progression rythmique articulée en trois temps : binaire (1/2), binaire (2/4) et ternaire (6/8). Il convient de noter que les mesures 2/4 et 6/8, bien que de nature différente – respectivement simple et composée –, partagent une organisation à deux temps, reposant sur une pulsation équivalente. En effet, la mesure 2/4 est constituée de deux temps simples, chacun divisible en deux unités, tandis que la mesure 6/8 correspond à deux temps composés, chacun subdivisé en trois croches. Cette équivalence pulsative confère une continuité rythmique, malgré la transition du binaire au ternaire. Sur cette base, il apparaît que le poème s'inscrit globalement dans une métrique binaire, tout en explorant trois formules rythmiques distinctes qui contribuent à sa richesse expressive.

Ces signatures rythmiques illustrent la vitesse d'exécution des vers. Elles feront l'objet d'une analyse plus approfondie dans la section consacrée aux formules rythmiques.

2.2. Analyse des formules rythmiques : expressivité et sens

Le trope contenu dans le titre du poème joue un rôle fondamental dans l'analyse des formules rythmiques, car il contribue activement à la construction du sens. Il est porteur de rythme. L. S. Senghor (1964, pp. 209 et 211) ne disait-il pas : « *Image et rythme, ce sont les deux traits fondamentaux du style négro-africain. (...) L'image ne produit pas son effet chez le Négro-Africain si elle n'est pas rythmée* » ? La lexie « *vents* » constitue ici l'élément imageant d'une métaphore, dont la réalité repère est « *l'âme* ». Le lien entre ces deux domaines – celui de l'esprit humain et celui de la nature – est assuré par le partitif « *de* », qui agit comme facteur d'identification métaphorique. C'est par ce marqueur linguistique que s'opère la capture métaphorique, permettant d'établir une analogie entre deux réalités *a priori* étrangères l'une à l'autre. En effet, le mot « *vents* » n'appartient pas à l'isotopie du mot « *âme* », ce qui produit un effet de transgression sémantique. Ce décalage confère au titre une forme d'étrangeté signifiante, faisant de cette formulation une construction stylistiquement marquée. On peut alors reconstituer, en arrière-plan de cette métaphore, le syntagme implicite : « l'âme des hommes ». Par substitution poétique, les hommes sont ici assimilés aux vents. Cette métamorphose vise à mettre en lumière un principe vital fondamental : le souffle, cette respiration qui anime l'homme et constitue une manifestation concrète de la vie. Or, le vent lui-même ne se manifeste que par le mouvement de l'air : il n'est perceptible que lorsqu'il souffle. Par analogie, « *l'âme des vents* » désigne alors ce mouvement même (le soufflement), cette force invisible mais agissante.

La musicalité du poème vient souligner cette dynamique. Les formules rythmiques, en particulier la croche, la noire et la noire pointée, traduisent les mouvements variés du vent. L'attaque du titre, sur le plan poético-musical, est marquée par une noire, qui coïncide avec le temps fort porté sur la lexie « *vents* ». Cette accentuation révèle l'importance sémantique de ce mot, déjà chargé symboliquement.

Le poème, composé de trente-quatre (34) vers, contient – outre le titre – cent treize (113) croches, soixante-dix-huit (78) noires et quatre (4) noires pointées. Ce relevé métrique met en évidence une forte densité de croches : on en compte au moins trois par vers, accompagnées de deux noires en moyenne. La transposition en notation musicale souligne ainsi la vivacité rythmique du texte. La fréquence des croches traduit la célérité du mouvement, chaque croche valant un demi-temps et s'exécutant rapidement. La noire, quant à elle, vaut un temps plein et incarne une pulsation régulière, un martèlement rythmique qui renforce l'effet de souffle. Plus rares, les noires pointées signalent un allongement du mouvement, une sorte de prolongement du souffle.

En somme, l'analyse des formules rythmiques révèle un chevauchement de trois signatures (1/2, 2/4, 6/8), intégré dans l'ensemble du poème à travers divers procédés stylistiques. Ces articulations rythmiques traduisent la diversité et la puissance du vent, figuré ici comme une métaphore vivante de l'âme humaine en mouvement.

3. Les signatures rythmiques : du parallélisme au chiasme dans la composition des vers

Le parallélisme et le chiasme constituent deux figures de construction opposées : le premier repose sur une disposition symétrique de type A-B-A-B, tandis que le second adopte une structure en miroir, A-B-B-A. Bien que distinctes dans leur organisation formelle, ces deux figures participent à la mise en rythme du discours et contribuent, à leur manière, à la dynamique interne du texte, à l'instar d'un souffle qui en anime le mouvement.

3.1. Les parallélismes rythmiques : effets stylistiques et sens

Les parallélismes rythmiques, assurés par la récurrence de signatures rythmiques identiques d'un vers à l'autre, sont particulièrement fréquents et s'organisent de la manière suivante : vers 1 et 31 (1/2) ; vers 2, 8, 9, 34 (1/2 - 2/4) ; vers 3, 6, 10, 18, 21, 30 (6/8) ; vers 5 et 12 (2/4) ; vers 7, 14, 15, 16, 19 (1/2 - 6/8) ; vers 23 et 32 (2/4) ; vers 25 et 27 (1/2 - 6/8 - 2/4) ; vers 26 et 28 (6/8 - 6/8 - 2/4).

Nous relevons huit parallélismes rythmiques qui, dans leur ensemble, instaurent une forme d'harmonie au poème, en reproduisant des mouvements similaires. Ces répétitions rythmiques confèrent à la structure un effet d'unité, tout en rendant perceptible la régularité du souffle du vent.

Dès le premier vers, ce qui frappe, c'est la rapidité d'exécution : les deux croches qui le ponctuent traduisent l'urgence et la vivacité de l'action, à l'image du verbe conjugué à l'impératif. Ce rythme vif renforce la brutalité des mouvements du vent. La croche, qui correspond à une durée d'un demi-temps, rend compte de cette célérité, contrastant avec la noire, plus posée. La signature rythmique 1/2 devient ainsi le symbole d'un rythme violent, porté par des gestes soudains et impétueux. Cette violence trouve un écho dans les temps forts, où la noire, frappée à chaque apparition du mot « *vents* », accentue le martèlement sonore, comme une percussion constante mimant la férocité des éléments.

Le réseau lexical de l'intempérie renforce cette sensation, à travers une série d'expressions rythmées en croches sur chaque syllabe : « *brise marine* », « *cyclone* », « *mousson* », « *vents de toutes les races* », « *de toutes origines* », « *vents sédentaires* », « *vents migrateurs* », « *grands vents de transhumance* », « *surgissement au cœur de la nuit* », « *vents-terreur* », « *tsunami* ». Le rythme saccadé de ces unités lexicales décrit avec force les souffles dévastateurs du vent et les catastrophes naturelles qu'ils entraînent.

Le locuteur donne alors aux vents une forme quasi-mythique, presque vivante. Ainsi, les parallélismes rythmiques dans les vers : « *vous mains invisibles* / *serres invisibles* », marqués par le retour de la noire au début de chaque hémistiche, traduisent la régularité de l'attaque du vent, comme un coup porté. De même, les vers « *Boxeurs sans bras ni jambes* / *Sans mains ni gants* », construits sur un schéma rythmique identique (une croche + une noire), mettent en lumière l'idée d'une violence inhumaine, impersonnelle, presque abstraite. Cette brutalité est encore renforcée par les formules rythmiques des vers « *Et qui boxez dru* » et « *Vents qui tuent* », unies par leur terminaison phonique en [y], voyelle aiguë qui accentue la

dureté du son et la tension acoustique. L'effet sonore vient donc compléter l'effet rythmique. À ce propos, J. Cohen (1966, p. 88) note : « *Car le son, dans le poème, reste un signifiant de part en part* », c'est-à-dire qu'il porte du sens en lui-même, au-delà du mot.

Par ailleurs, un parallélisme rythmique est à souligner entre le titre du poème, « *L'âme des vents* », et les vers 10 et 30 : « *Vents migrateurs* » et « *Contre océans* ». Tous trois suivent le même motif rythmique – une noire, deux croches, une noire – qui agit comme un refrain sonore. Dans cette optique, l'observation de N. Ruwet (1972, p. 135) prend tout son sens : « *... la syntaxe musicale repose sur des rapports d'équivalence – autrement dit, sur la répétition, au sens le plus général de ce terme* ». Cette répétition, dans le poème, accentue l'idée de turbulence et de désordre à l'image même des vents décrits. Elle crée un rythme saccadé qui reflète le chaos et l'agitation évoqués par le poète. Ce procédé stylistique traduit également une nature déchainée et imprévisible.

Enfin, le rythme binaire des deux croches du vers 31, en écho à celui du premier vers, compose une mesure en 2/4 qui impose un vif martèlement final. Ce martèlement sonore résonne comme un glas, marquant l'impact irréversible des vents sur l'environnement. Le texte évoque ainsi les ravages causés aux « *océans* », aux « *forêts* » et aux « *dunes* », c'est-à-dire aux éléments les plus essentiels de la nature.

Pour résumer, les parallélismes rythmiques traduisent les mouvements réguliers, mais violents, du vent. Ces mouvements sont parfois contrariés, produisant une tension interne qui donne naissance à des chiasmes rythmiques, révélateurs d'un affrontement de forces contraires. Le rythme devient alors le miroir sonore du chaos élémentaire. Il oscille entre ordre et rupture ; le chaos résonne dans le rythme chiasmatique.

3.2. Les chiasmes rythmiques : esthétique musicale et portée sémantique

Les chiasmes rythmiques, qui symbolisent des mouvements croisés, donc contrastés, donnent au texte une profondeur supplémentaire, et se déclinent au nombre de quatre :

Vers 2 et 11	Vers 4 et 7	Vers 17 et 20	Vers 24 et 29
1/2 2/4	6/8 1/2	2/4 6/8	2/4-2/4-2/4-6/8
2/4 1/2	1/2 6/8	6/8 2/4	6/8-2/ -2/4-2/4-2/4

Le poème à l'étude propose une architecture complexe fondée sur des jeux rythmiques subtils qui soutiennent une profonde réflexion sur les forces naturelles. La forme en chiasmes rythmiques, articulée en plusieurs séquences, contribue puissamment à la représentation poétique des vents. Chaque chiasme, à travers sa structure sonore et rythmique, épouse une sémantique propre qui nourrit l'imaginaire du lecteur. L'alternance des intensités et la répétition des structures révèlent une binarité fondamentale dans la conception de l'œuvre : douceur et violence, harmonie et chaos, équilibre et destruction. Une remarque d'H. Meschonnic (1998, p. 32) illustre bien cette idée : « *C'est le rythme plus ou moins rapide, coulé ou heurté qui donne à la phrase sa vibration, au morceau son mouvement.* »

Le premier chiasme rythmique est observable dans les vers 2 et 11, à travers la structure (1/2 2/4 – 2/4 1/2) : « *Brise marine* / *Petit vent maison* ». Ce balancement rythmique met en évidence un souffle léger, régulier, presque apaisant. L'alternance des temps courts et longs traduit la régularité d'un vent calme, domestiqué, à peine perceptible. Ce chiasme introduit donc l'univers poétique dans une atmosphère de douceur, où le vent ne se manifeste pas encore comme une force déchaînée, mais comme une présence discrète et bienveillante.

Le deuxième chiasme se trouve dans les vers 4 et 7 : « *Vents de toutes races* / *Vents de sang mêlé* », dont le rythme (6/8 1/2 – 1/2 6/8) renforce l'idée d'une diversité. Le poète évoque ici une pluralité de vents, venus de différents horizons, porteurs de cultures, d'identités et d'histoires croisées. Ce chiasme suggère une

ouverture sur le monde, une perméabilité des frontières, une mondialisation poétique des souffles. Le réseau lexical des intempéries, déjà mis en place, est ici renforcé par la richesse des origines et par une forme qui mime l'échange et la réciprocité. Le vent devient métaphore du métissage.

Inscrit dans une dynamique plus contrastée, le troisième chiasme s'articule autour d'une antithèse frappante : « *Boxeurs sans bras ni jambes* » (vers 17) et « *Ah ces vents qui caressent* » (vers 20). Le rythme (2/4 6/8 – 6/8 2/4) met en évidence une opposition violente entre une image de mutilation – des boxeurs incapables de frapper – et une douceur caressante. Ce contraste binaire accentue l'impétuosité des vents, leur capacité à osciller brutalement entre tendresse et fureur. Le vent y est personnifié dans toute son ambivalence : un être aux gestes tendres ou brutaux, imprévisible, presque humain dans ses excès.

Plus dense et plus structurant, le quatrième chiasme concerne les vers 24 et 29 : « *Je dis alizés-typhons-aux-cyclones-moussons* » et « *Mais… prenons garde que ne se déchaîne sa bile punitive* ». Le rythme (2/4 2/4 2/4 6/8 – 6/8 2/4 2/4 2/4 2/4) marque une montée en intensité suivie d'un relâchement dramatique. La première séquence se distingue par une agglutination lexicale traduisant l'accumulation, voire l'écrasement sémantique. Les termes « *alizés* », « *typhons* », « *cyclones* » et « *moussons* », juxtaposés sans pause, donnent l'impression d'un trop-plein, d'un débordement de forces incontrôlées. Cette lexicalisation brutale et condensée du vers 24 est à l'image de la violence paroxystique des vents, soulignant leur pouvoir d'anéantissement total. Le vers 29 adopte, en réponse, une tonalité prophétique : il avertit du danger à venir si l'humanité ne prend pas garde à ces forces naturelles. Le terme « *bile punitive* » vient clôturer la séquence sur un registre dramatique, voire apocalyptique. Le champ sonore participe aussi de cet effet de tension : les voyelles aiguës [i], présentes dans « *dis* », « *alizés* », « *typhons* », « *cyclones* » et « *bile punitive* », renforcent la stridence de l'avertissement. Cette assonance en [i] est perçue comme un cri, une alerte.

Par ailleurs, l'adverbe d'affirmation « Ouiii… », avec sa répétition graphique de la voyelle [i], produit un coup glottal en prononciation, accentuant la charge émotionnelle du vers. Un point d'orgue est apposé sur cet adverbe afin de signaler la présence de cette occlusion glottale. Il est suivi d'une aposiopèse, une interruption du discours qui, dans ce contexte, signifie la difficulté à formuler l'ampleur du désastre. Cette rupture syntaxique incarne le cœur colérique des vents, une force à la fois viscérale et inexprimable.

En somme, la structure musicale du poème, faite de chiasmes et de retours rythmiques, traduit la violence cyclique des éléments naturels, mais aussi leur beauté organique. Cette observation rejoint le propos de G. Molinié (2001, p. 133) selon lequel « *des enchaînements syntaxiques ou phrastiques se réalisent par mise en contiguïté ou par renversement de suites lexicales homogènes*. »

À travers cette construction binaire, où alternent douceur et violence, le poème développe une vision du monde profondément engagée. Le locuteur ne se limite pas à décrire les vents : il les met en scène comme des entités vivantes, presque mythiques, dont les soubresauts rythment le monde. Ce mécanisme formel contribue à l'effet esthétique recherché, conformément à ce qu'écrivait F. Calas (2015, p. 7) : « *L'analyse stylistique est l'examen des procédés linguistiques (...) en vue de produire un effet esthétique*. »

La structure chiasmatique de « *L'âme des vents* » requiert une lecture vive et énergétique. L'ajout de l'indication de tempo d'origine italienne *Allegro Vivace* orienterait d'emblée son interprétation vers une exécution empreinte d'urgence, d'intensité et de vitalité.

Conclusion

La lecture poético-musicale du poème « L'âme des vents », fondée sur l'analyse des modes rythmiques, met en évidence les structures sonores qui sous-tendent sa force poétique. La récurrence de certaines figures – la noire pointée, la noire, et surtout la croche – imprime au texte une dynamique vive, quasi

tourbillonnante, évoquant avec justesse la rapidité, l'instabilité et l'imprévisibilité des vents. Cette prédominance de la croche insuffle au poème un mouvement haletant, mimant la violence et l'agitation des éléments naturels. Ainsi, le rythme dépasse le simple ornement formel : il devient un vecteur de sens. Par l'alternance subtile de temps forts et de temps faibles, appuyée par des effets sonores, des chiasmes et des parallélismes, le texte prend la forme d'une véritable partition. Il s'écoute autant qu'il se lit, révélant une poétique où le son et le sens s'entrelacent intimement. Mais cette musicalité ne vise pas seulement à séduire l'oreille : elle porte une charge symbolique puissante. L'image métaphorique de « l'âme des vents » cristallise un imaginaire qui transforme un phénomène naturel en allégorie des désordres contemporains. Les vents deviennent le miroir des turbulences sociales, des crises écologiques, des dérèglements collectifs. Le poème assume alors une fonction d'alerte : il cherche à éveiller les consciences face aux menaces pesant sur nos sociétés et appelle à des comportements responsables et solidaires. Cette dimension engagée inscrit l'œuvre dans une éthique de la responsabilité partagée. Le poète, dès lors, ne se limite plus à un rôle d'esthète : il devient une voix prophétique, un médiateur entre réel et imaginaire, entre nature et humanité. *In fine*, « L'âme des vents » s'impose comme une œuvre hybride, à la croisée de la musique et de la parole engagée. Sa charge rythmique, puissamment structurée, en fait bien plus qu'un simple texte : une partition poétique, une voix d'alerte, un souffle de conscience.

BIBLIOGRAPHIE

- **Corpus**

ZADI Zaourou Bottey (2009), *Gueule-tempête*, Paris, Silex/Nouvelles du Sud.

- **Ouvrages critiques**

AKADJÉ Aby Emmanuel (2024), « Musicalité et danse des mots dans *Les bruits du silence* d'Urbain Amoa », *Revue de Littérature et d'Esthétique Négro-Africaines*, Abidjan, ILENA, Volume 1-2, No24, Littératures Langues / Linguistique, pp. 75-90.

BELTRANDO-PATIER Marie-Claire (2002), « La musique de l'époque gothique. Le siècle de Saint Louis », *Histoire de la musique*, Paris, Larousse/VUEF, pp. 137-167.

CALAS Frédéric (2015), *Leçons de stylistique*, Paris, Armand Colin, 3e édition.

COHEN Jean (1966), *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion.

HUGO Victor (1968), « Préface de Cromwell », *Cromwell*, Paris, Flammarion, pp. 59-109.

JAKOBSON Roman (1966), *Essais de linguistique générale*, Paris, Point.

KOTCHY Barthélemy (1989), *Lire Léon G. Damas*, Abidjan, CEDA.

KOTCHY Barthélemy (2001), *La correspondance des arts dans la poésie de Senghor*, Abidjan, NEI.

LE VOT Gérard (2002), « Troubadours et trouvères », *Histoire de la musique*, Paris, Larousse/VUEF, pp. 89-134.

MESCHONNIC Henri (1998), *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Dunod.

MOLINIÉ Georges (2001), *La stylistique*, Paris, PUF, 3e édition corrigée.

RUWET Nicolas (1972), *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil.

SENGHOR Léopold Sédar (1964), *Liberté I, Négritude et humanisme*, Paris, Seuil.

VAILLANT Alain (1992), *La poésie*, Paris, Nathan.

VALÉRY Paul (1936), *Variété III*, Paris, Gallimard.

VERLAINE Paul (2009), *Jadis et Naguère*, Paris, Hachette, Le Livre de Poche Classique.

ZADI Zaourou Bernard (1978), *Césaire entre deux cultures*, Abidjan, NEA.

ZADI Zaourou Bottey (2002), « Eloge de la poésie », *Fer de lance*, Abidjan, NEI, pp. 7-16.