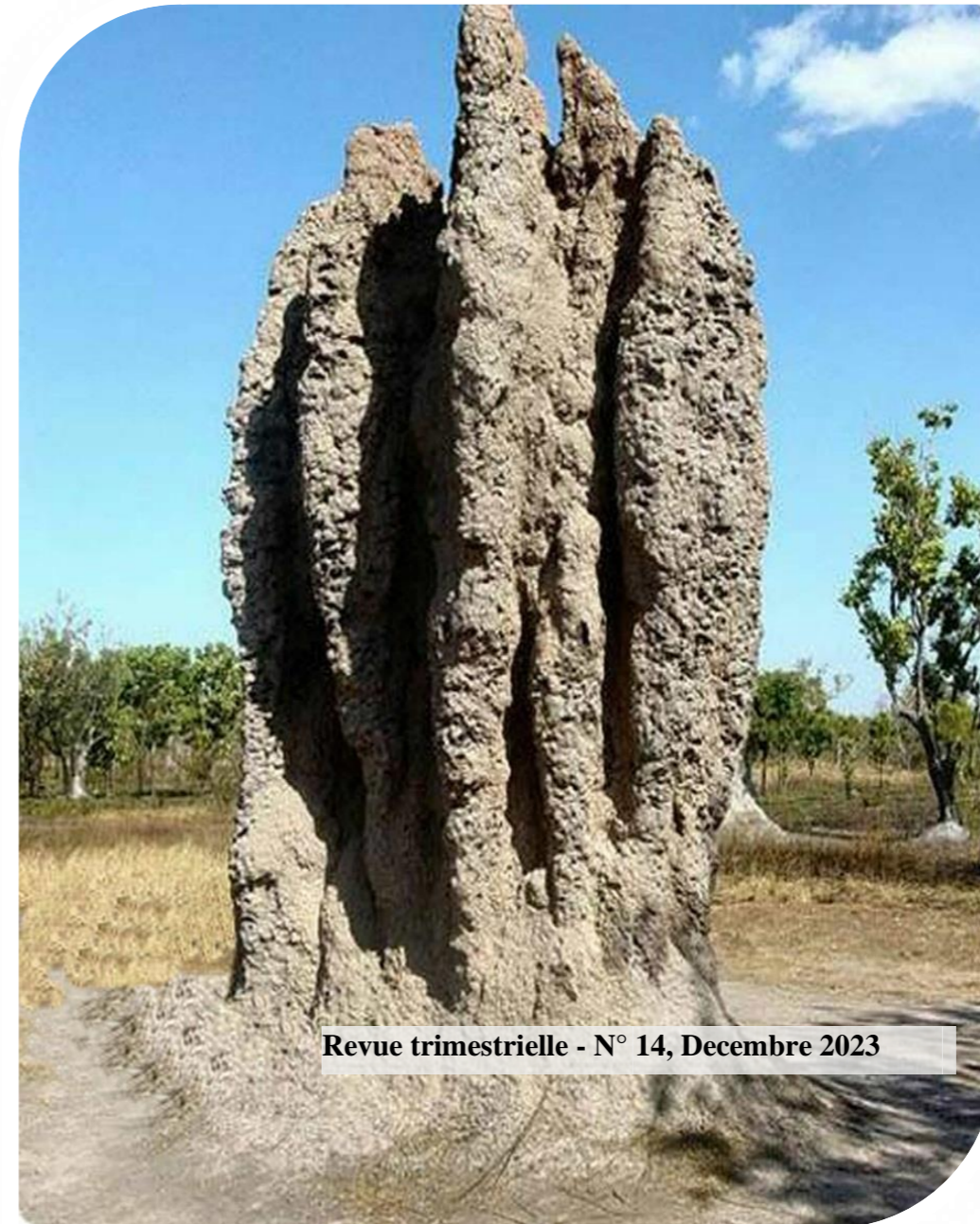


ISSN: 2617-4766

# Ɖamá Nínávo

REVUE INTERDISCIPLINAIRE  
LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES



Revue trimestrielle - N° 14, Decembre 2023

REVUE TRIMESTRIELLE - N° 14 Ɖamá Nínávo | REVUE INTERDISCIPLINAIRE LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

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](mailto:imprimerie.stlouis@yahoo.fr)

"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 aiguisé 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 Pierre MEDEHOUEGNON, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Professeur Mamadou KANDJI, Université de Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Komla Messan NUBUKPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Amadou LY, Université de Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Kazaro TASSOU, Université de Lomé (Togo), Professeur Simon Agbeko AMEGBLEAME, Université de Lomé (Togo), Professeur Komlan Sélom GBANOU, Université de Calgary (Canada), Professeur Nicoué GAYIBOR, 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), Pr Vicente Enrique Montes Nogales, Universidad de Oviedo (Espagne), Pr FAYE Mamadou, Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal).

### **Comité de lecture**

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Université de Lomé (Togo), Professeur Okri Pascal TOSSOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), 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 Lèfara SILUE, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Dr Christian ADJASSOH, Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte d'Ivoire), Dr Bi Boli GOURE, Institut Polytechnique Félix Houphouët-Boigny de Yamoussoukro (Côte d'Ivoire), Dr Moussa PARE, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Dr Xolali MOUMOUNI-AGBOKE, Université de Lomé (Togo), Dr Anoumou AMEKUDJI, Université de Lomé (Togo), Dr Raphaël YEBOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin).

### **Comité de rédaction**

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Xolali MOUMOUNI-AGBOKE, Maître de Conférences, Lèfara SILUE, Maître de Conférences, Wonouvo GNAGNON, Assistant, DOUHADJI Kossi, doctorant, Université de Lomé.

Contact : [revuedamaninao@gmail.com](mailto:revuedamaninao@gmail.com)

## 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 ;
- 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.

- **Bibliographie** (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).

## SOMMAIRE

1. LES ENJEUX DE L'ADJONCTION DANS LA PHRASE VERBALE DE  
*SILENCE, ON DÉVELOPPE* DE JEAN-MARIE ADIAFFI ADÉ -----5  
TRAORE Aly, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
2. PORTRAIT DE L'INTELLECTUEL AFRICAIN DANS L'ECRITURE D'AYI  
KWEI ARMAH ----- 24  
Dr. KOUAME Christ Baklé, Ecole Normale Supérieure d'Abidjan (Côte d'Ivoire)
3. DE LA DANSE TRADITIONNELLE AU TEXTE POETIQUE : ANALYSE  
DES PROCÉDES DE POÉTISATION DE LA DANSE DANS *CANICULE* DE  
SOULEYMANE KOLY ----- 48  
MECASSON Douadelet Camus, Université Péléforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
4. L'INTERMÉDIALITÉ CHEZ OKOUMBA-NKOGHE : LECTURE D'*ELO*,  
*LA FILLE DU SOLEIL* ----- 67  
NGON Lupita Chaldis-Fern, Université Omar Bongo (Gabon)  
MOMBO Charles Edgar, Université Omar Bongo (CRELAF), (Gabon)
5. ACTIVITÉS ÉCONOMIQUES ET PEUPLEMENT DES BITCHAMBO DU  
PIÉMONT DE L'ATAKORA DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE À LA CONQUÊTE  
COLONIALE ----- 87  
N'DATI N'Dah, Université de Kara (Togo)
6. L'ORGANISATION SOCIOPOLITIQUE DU ZARMAGANDA  
PRECOLONIAL DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE À LA FIN XV<sup>e</sup> SIÈCLE : CAS DE BOLI  
(NIGER)----- 99  
Dr HAMA Nouhou, Université Abdou Moumouni de Niamey (Niger)
7. MÉTAPHORES DES CORPS EN SOUFFRANCE OU ÉCRITURE DE LA  
REVOLTE DANS LA PARENTHÈSE DE SANG DE SONY LABOU TANSI  
ET GRAND ECART D'ERIC JOEL BEKALE----- 118  
NDOMBI LOUMBANGOYE Ornella Pacelly, CRELAF-Université  
Omar Bongo (Gabon)

8. LA FIGURE D'ANTIGONE DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE.  
REECRITURE ET DYNAMIQUE DES SENS DANS *QUEROR* D'ANTONIO  
ALFONSO ET *L'OSEILLE LES CITRONS* DE MAXIME N'DEBEKA ----- 136  
Dr ITOUA Patric, Université Marien Ngouabi (Congo)
9. PENSER LE DIALOGUE INTER-FRANCOPHONE DANS LES  
LITTÉRATURES FRANCOPHONES ----- 152  
BICHARA Taoussi Taoukamla, Université de N'Djaména (Tchad)  
MADJINDAYE Yambaïdjé, Université de N'Djaména (Tchad)
10. TENGRÉLA À L'ÉPREUVE DES CONQUÊTES DU KENEDOUGOU (1845-1895) ---- 169  
GAMSONRÉ Yaya, Université Alassane Ouattara (Bouaké - Côte d'Ivoire)  
BAMBA Mamadou, Université Alassane Ouattara (Bouaké - Côte d'Ivoire)
11. PRAGMATIQUE DU DISCOURS DANS *LA REPUDIATION* DE RACHID-----189  
AMEKUDJI Anoumou, Université de Lomé (Togo)
12. LE POSITIVISME A L'ÉPREUVE DE LA CRYOGENIE : VERS UNE  
REQUALIFICATION DE L'ESCHATOLOGIE ?-----212  
GUÉBO Josué Yoroba, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan  
(Côte d'Ivoire)

**DE LA DANSE TRADITIONNELLE AU TEXTE POETIQUE : ANALYSE  
DES PROCEDES DE POETISATION DE LA DANSE DANS *CANICULE* DE  
SOULEYMANE KOLY**

**Douadelet Camus MECASSON,  
Université Péléforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire),  
mecassonc@gmail.com**

**Résumé :** La danse et la poésie, bien qu'apparemment distinctes, entretiennent plusieurs interactions. L'occupation spatiale, la chorégraphie, le rythme, l'initiation et le mystère montrent que les deux arts sont aux confluents l'un de l'autre. C'est par l'interaction dynamique de leurs caractéristiques communes que Souleymane Koly revitalise la poésie négro-africaine et réhabilite l'image de l'Afrique.

**Mots-clés :** Poétisation-Afrique-Danse-Poésie-Initiation

**Abstract :** Dance and poetry, although parently distinct, maintain several points of interaction. Spatial occupation, choreography, rhythm, initiation and mystery show that the two arts are at the confluence of one another. It is by the joint of their common characteristics that Souleymane Koly revitalizes negro-african poetry and rehabilitates the image of Africa.

**Key words :** Poetization,- Africa-Dance-Poetry-Initiation

### **Introduction**

L'homme, dans ses rapports aux hommes, aux divinités et à la nature, traduit une émotivité exaltante et chaleureuse ; ce qui a des conséquences manifestes sur ses pratiques artistiques. Et, au nombre des illustrations du déploiement émotionnel dans l'art, se trouvent la danse et la poésie. La première est une expression corporelle de la pensée, des différentes ondulations de l'âme et des épanchements du cœur. Elle est ainsi susceptible de véhiculer toutes les émotions dans les mouvements tourmentés d'un corps qui s'exprime. Schipper Minéké le disait si clairement en ces termes : « la danse, moyen plus puissant, traduit ce qui ne peut plus être dit, tout ce que la musique voulait clamer plus passionnément » (1984 : 22). La seconde, la poésie, non moins



émotive, est l'apanage verbal et scripturaire d'un moi profond individuel et, parfois, collectif. Elle déverse, à un débit très élevé, les passions et sensibilités inhérentes à l'âme et au cœur. La poésie et la danse entretiennent ainsi un rapport de commensalisme dont l'émotion est le fondement. Il n'est, par conséquent, pas vain de découvrir une étroite connexion entre la poésie et la danse dans les veillées artistiques négro-africaines où le barde, chanteur, vit toute la plénitude de sa jouissance en esquissant des pas de danse pour accompagner ses paroles-chants. Mieux, la danse semble omniprésente dans la poésie négro-africaine écrite, depuis ses premiers balbutiements à l'époque de la Négritude jusqu'aux nouvelles générations. L'œuvre poétique *Canicule* de Souleymane Koly reflète si bien cette assertion que la poésie, par ses procédés d'écriture, soumet tout le concept de danse à un vaste champ d'interprétation langagier.

L'objet de cette étude est l'analyse des procédés de mise en poésie des traits caractéristiques de la danse. La danse et la poésie *a priori* entretiendraient des relations antithétiques tant elles semblent s'exclure réciproquement dans leurs pratiques. La danse est, en effet, mouvement, dynamisme, spectacle alors que la poésie réside dans un statisme textuel. Même si l'émotion leur est commune, celle de la danse se traduit par une gesticulation harmonieuse du corps, par l'action physique tandis que celle de la poésie se traduit par la beauté de l'expression orale ou écrite, par l'action intellectuelle. A tout le moins, l'on pourrait percevoir entre les deux arts la complémentarité et non la substitution. Autrement dit, la poésie pourrait accompagner des mouvements de danse, sans être pour autant elle-même une danse. Comment donc la danse, activité physique, corporelle, concrète, peut-elle servir de ferment à la poésie qui, elle, est un art de l'immatériel ? Comment des faits scéniques prendraient-ils forme dans le corps textuel ? Qu'est-ce qui, dans leurs pratiques, lie danse et poésie ?

Le travail consistera en une analyse et une interprétation lexico-sémantiques de l'œuvre d'illustration qui inscrit une symbolique où la danse fait figure de

manivelle esthétique-idéologique. En marge de cet aspect stylistique, les dimensions mystico-religieuses et mytho-critiques requerront une immersion dans l'atmosphère ethnologique ou anthropologique de la société concernée. Ainsi les méthodes stylistique et sociocritique permettront-elles d'analyser les extraits poétiques choisis.

Nous examinerons premièrement le mode de mise en discours poétique de la danse qui s'articulera autour des points de liaison entre les deux arts. Nous approcherons, ensuite, l'apport de la danse dans l'esthétique et l'idéologie du genre poétique, avant d'aborder les fonctions communes à l'art scénique et l'activité d'onirisme.

## **1. La représentation textuelle de la danse**

S'il existe quelque proximité entre la pratique de la danse et celle de la poésie, celle-ci doit être recherchée dans certaines caractéristiques qui leur semblent communes. Il s'agit notamment de l'organisation spatiale (organisation scénique et organisation paginale), la chorégraphie et le rythme.

### **1.1 Occupation scénique et occupation paginale**

L'occupation de la page poétique est une illustration exacte de la rencontre entre la danse et la poésie. En effet, la danse est, avant tout, un mouvement dont l'esthétique réside, entre autres, dans l'occupation scénique. Lors d'un ballet, d'une comédie musicale, d'une soirée dansante, *etc.*, la mise en valeur de la scène, le positionnement des danseurs, les déplacements et les espaces visibles entre eux, avec les figures et autres courbes subséquentement perceptibles, concourent bien à l'harmonie et la beauté du spectacle. C'est sans doute ce que reflète la mise en page atypique du texte poétique. Paul Valéry ne comparait-il pas la poésie à une danse sur place ? Le brouillage scriptural auquel le poète se livre n'est pas un exercice formel gratuit. Il consiste en une imitation de l'architecture artistique. Ainsi, « les mots en liberté sont jetés sur la page typographique dans une expression vive et vivifiante de

l'émotion et de la pensée ». (Octavio Paz, 2005 : 26). Observons de près cet extrait de *Canicule* :

Cham  
Fils du soleil  
Première interrogation violemment lancée au  
Silence de l'univers  
Braise incandescente accoucheuse de la  
Première humanités

Cham  
Fils du soleil  
Père fécond de la Terre Noire d'Afrique  
Bâtitteur de pyramides héroïques pointées  
Dans le ventre du Firmament

Cham  
Fils du soleil  
Bourgeoisement enthousiaste après la  
Fécondation  
Ciel métallique des jours de magie noire  
Blanc fiévreux des après-midi de création (p. 27)

La stance choisie impressionne d'emblée artistiquement par son organisation graphique faite d'espacement agréablement équilibré. Elle présente, en effet, trois strophes symétriques du point de vue de leur nombre de vers : un quintile encadré par deux sixains. Les enjambements observables à partir des quatrièmes vers de chaque sixain et leur centralisation concourent à cette harmonie typographique. L'évolution numérique progressive des syllabes mobilise également la vue, avec une succession, dans les trois premiers vers de chaque strophe, de monosyllabes, tétrasyllabes et mètres composés. Cette disposition laisse observer des figures et schémas en forme d'escaliers, comme cela est perceptible dans les mises en scène de ballets et autres types de danse. Le plaisir offert aux yeux s'intensifie.

La structure de cet extrait représente, visiblement, un espace scénique. Le poète entend ainsi faire saisir au lecteur la réalité du caractère de la danse qu'il projette sur la page blanche. Il en résulte un emplacement bien déterminé des mots, semblable à celui des acteurs-danseurs. La forme devient un spectacle qui rend le texte plus

expressif et lui imprime un air de gaité. L'écriture, on le constate, devient un jeu. La performance du poète-dramaturge n'est plus, pour ainsi dire, de livrer uniquement un sens, mais de monter une scène. Le lecteur est, du coup, frappé par ces efforts de spatialisation, c'est-à-dire la manière dont Souleymane Koly investit l'espace matériel de la page poétique. La fonction de lecteur se dédouble, de ce fait, de celle de spectateur.

Tout porte à croire que le poète cède l'initiative aux mots qui se laisseraient posséder par un automatisme corporel. Cette nouvelle vision qui frise les assises de la typographie n'impose pas à l'écriture poétique l'ordre et la linéarité. La joie et l'extase créatrices sont présentes. En fait, la disposition des vers sur la page blanche rime avec un éclatement sans borne et sans limite qui dessine l'émotion qui étire le poète. L'occupation paginale, en tant qu'aiguillon essentiel de la typographie poétique, devient le reflet indéniable de la danse. Et, par souci de représentation scénique, Souleymane Koly s'accommode très mal des catégories classiques qui ont, pendant un bon moment, servi de guide à l'écriture poétique. Il partage la thèse de Jean Marie Adiaffi pour qui « il faut partir de la spécificité africaine pour innover, trouver de nouvelles formes » (1983 : 20). La norme n'importe plus, supplantée qu'elle est par une aventure graphique.

Il ne serait pas prétentieux, au regard de ce qui précède, d'affirmer que la typographie du texte poétique de Souleymane Koly est en rapport avec l'occupation scénique de la danse. Si le poète réussit à tisser un filet entre la poésie et la danse, c'est, sans doute, parce qu'il fait preuve de ses compétences chorégraphiques.

## 1.2. La chorégraphie

La chorégraphie, du grec ancien *klōrei* (danse en chœur) et *graphen* (écriture, dessin) est l'art de composer des danses et des ballets au moyen de pas et de figures.

Cet art, Souleymane Koly le pratique bien, car fondateur du kotéba<sup>18</sup> moderne. Quelques vers du poème « Exil » (p.9) assurent la véracité des propos. En effet, il ouvre la voie à l'expression de la danse. L'apparence aérienne, associée à la fermeté du corps et à la souplesse des mains, évoque indéfectiblement la danse:

Son corps transparente beauté  
 Son cou délicatement cannelé  
 Ses bras, harmonieux et souples

La lecture impose une pause à la deuxième syllabe de chaque vers. Cela inspire déjà les pauses rythmiques régulières et accordées qu'observe le danseur au son du tambour. De même, cette lecture rend impérativement chantante la voix qui observe une courbe: la prodose à la première syllabe, l'acmé à la seconde et l'apodose dans les dernières. La lecture chantante est, en effet, voulue par le poète qui la suscite par l'élision de verbes d'état entre les sujets et leurs attributs. Et les différentes ondulations de la voix entraînent le mouvement de la danse. Mieux, le portrait dynamique clarifie le magnétisme ensorcelant de la danseuse qui détermine toute la souplesse des mouvements. La danse, comme architecture mouvante du corps inspiré, permet au poète de créer une nouvelle voie d'exploration esthétique. C'est le point de renforcement de la poétique du corps et du mouvement dans l'itinéraire créatif de la danse. La polymérique et la disposition graphique reflètent aussi la variation des mouvements chorégraphiques du poète.

La focalisation sur la danse permet, en outre, une exploration du rapport du corps au mouvement. En effet, dans sa capacité à transcender des forces contraires, le danseur peut incarner toutes les formes. À travers le mouvement, il dépasse les limites de son individualité. Il entre en contact avec la profondeur de son être pour en faire un don, comme le poète le fait à son peuple. Dans cette optique, Souleymane

---

<sup>18</sup> Le kotéba est une danse traditionnelle mandingue qui a été modernisée médiatisée par Souleymane Koly. Il désigne également la troupe de comédie musicale que dirigeait l'auteur et qui s'inspirait de cette danse traditionnelle.

Koly, poète et chorégraphe, virtuose du kotéba, pourrait le démontrer dans les notes du poème ci-dessous.

Martèlement lent et névralgique  
 Muraille de rythmes  
 Imperméable à l' harmattan  
 Mais poreuse à l'eau féconde  
 Bolon de Yambéring  
 Souvenir silencieux de la nuit étoilée  
 A l'orée de la silve majestueuse  
 Résonnance sacrée sous le pas d'un Niamou endiablé (p.5)

L'on appréciera ici le mouvement particulier de la bilabiale [m] et l'aspirante [r] dans un jeu allitératif comme mis en action par le poète; mais il y a surtout l'effet de prolongement obtenu avec la voyelle nasale [ã] dans « martèlement », « harmattan » et « lent ». Cette écriture démontre poétiquement une élasticité rythmique, impulsive et impétueuse. L'emploi de l'adjectif qualificatif « poreuse » dénote, en sus, qu'il coexiste des forces contraires qui favorisent le mouvement : « Mais poreuse à l'eau féconde ». Le poème crée le contact des pieds avec la terre : « Résonnance sacrée sous le pas d'un niamou ». Le pas de danse enclenche le déplacement. Faire un pas, c'est éclore, changer, avancer. Disons qu'on retrouve dans ce poème le geste créateur comme contact du corps avec une surface qui en accueille la trace. Ainsi, la plasticité du corps et son synchronisme avec la cadence des crépitements de tambours dévoilent toute la clairvoyance du maître d'art qui apprend à lire, à regarder et donc à sentir intuitivement tous les gémissements du corps, créant davantage un vrai spectacle.

Lorsque le danseur décolle, par exemple, il chasse le courant du souffle comme un éclair qui le parcourt du bas vers le haut, des pieds à la tête, afin de retenir son souffle depuis le moment où il quitte le sol jusqu'à l'apogée du saut, et au-delà. Pendant ces quelques secondes d'effort intense, retenant son souffle, il défie la gravité, devient créature aérienne et semble voler ou flotter à travers l'espace. Dans la courbe de la retombée, le corps se détend et renvoie le danseur vers la terre après

un bref envol. Le spectateur ne peut qu'être épaté par ces actions, comme le lecteur en face de l'œuvre poétique. C'est pourquoi George Dumur (1965) affirme que le spectacle est l'acte commun de l'acteur et du spectateur. Le spectateur est, donc, celui auquel un acteur représente, selon certaines règles, ce qu'il est ou ce qu'il n'est pas. Il se caractérise par le spectaculaire.

La danse investit voire colonise ainsi abondamment l'écriture poétique avec ses composantes artistiques que sont l'occupation scénique et les données chorégraphiques. Au-delà de l'originalité qu'elle confère indubitablement à l'œuvre, elle lui apporte assurément une certaine ferveur.

## **2. L'apport de la danse traditionnelle à l'esthétique de la poésie**

Il n'existe point de choix sans motivation ni visée, surtout pas dans le cadre de l'art où le style est à la fois inspiration et construction. La convocation des ingrédients de la danse dans l'univers poétique, et par un poète-chorégraphe, a, assurément, des enjeux stylistiques et idéologiques. Et, sur la question, les hypothèses les plus plausibles sont la recherche d'une ambiance dans le discours poétique et la chaleur communicative.

### **2.1. Le rythme de la danse pour la vivacité du discours poétique**

Si la danse est ensemble de mouvements du corps, son caractère artistique et esthétique réside davantage dans le rythme imprimé auxdits mouvements. C'est que la célérité ou la lenteur du rythme et les ondulations sous-jacentes hypnotisent le spectateur pour qu'il frémit d'admiration pour le danseur. Dans le cas des danses traditionnelles africaines, le rythme est généralement accéléré, surtout lorsqu'il s'agit d'un danseur solo qu'accompagnent chants et instruments. Un tel rythme invité dans le texte poétique lui imprimera, à coup sûr, sa vivacité. Cela explique sans doute que le rythme du discours poétique, acoustique, visuel ou structural, soit une cadence vive à essouffler le lecteur. Dans les textes de Souleymane Koly, en effet, le rythme naît à

la fois des ressources syntaxiques, du lexique, de la phonologie et de la typographie.

Selon Zadi Zaourou, ce rythme investissant tout le tissu textuel

confère une forme qui, par sa cohérence et ses éléments résonnants est appelée à se maintenir, à se répéter dans la mémoire, à se reproduire indéfiniment. Une forme qui, par sa valeur musicale, par ses parallélismes rythmiques et phoniques, est capable de combler le désir d'harmonie et de liaison d'expressivité ressentie par le poète. Une forme enfin qui, par sa liaison étroite avec l'activité mentale créatrice du langage, est douée d'une vigueur, d'une vitalité et d'une richesse singulière. (1981 : 18)

Le critique expose, ainsi, de manière très saisissante, que ces rythmes sont des caractéristiques de poéticité bien relatives aux principes de la danse. Les expressions « se maintenir », « se répéter », « d'une vigueur », « d'une vitalité », « d'une richesse singulière » en témoignent dans la mesure où elles déterminent l'investigation entière de la danse dans le poème.

Le rythme strophique est, de près, le plus remarquable chez l'auteur et, avec ses figures de répétition, participe à l'embellissement des poèmes, grâce à son caractère redondant et réitératif. D'ailleurs Léopold Sédar Senghor reconnaît que « le rythme n'est pas seulement dans les accents du français moderne, mais aussi dans la répétition des mêmes catégories grammaticales » (1973 :163). En poésie, la répétition est un phénomène incontestable. Roman Jakobson le souligne en ces termes : « à tous les niveaux de la langue, l'essence de la poésie réside en des retours réitérés » (1973 : 234). Elle peut prendre plusieurs formes dont les répétitions de sons et de mots. *Canicule* recèle d'importantes itérations phoniques.

Exemple 1 : étoilée, habitée, libérée (p.13).

Exemple 2 : blanc, brûlant, planté, cambré, sang (p.45).

Nonobstant la distinction des signifiés, un rapprochement par itération phonique est perceptible grâce à la masse sonore. Dans l'exemple 1, c'est le son vocalique clair et aigu [e] qui est mis en valeur. Les lexies sont ainsi assonancées de sorte à créer une symphonie rythmique passionnante. Quant au second, c'est la



voyelle nasale sombre [ã] qui retient l'attention. Cette esthétique phonique produit un effet rythmique très harmonieux et assure une élégance poétique au texte. À ces assonances s'ajoutent des reprises consonantiques:

Le **m**atin  
 Je suis nègre  
 Nègre debout **comme** un sexe chaud lancé  
 Dans le corps putride d'un **m**onde chancelant  
 Je **m'**appelle Jimmy, Johny **S**mith

Le **m**atin suivant  
 Je suis nègre  
 Nègre bouffeur de crasse accroupi dans les  
 Egouts  
 D'une asth**m**atique **m**étropole blanche  
 Je **m'**appelle Denké Siriman Sinakayo (p.43)

Le rythme est perceptible avec l'allitération construite par la présence abondante de la bilabiale nasale [m], douze fois dans seulement deux petites strophes. Ces occurrences vocaliques et consonantiques massives procurent au texte toute sa musicalité et le rapprochent de la musique produite par la belle orchestration des instruments qui accompagnent la danse. Elles pourraient, dans une certaine mesure, être rapprochées des sons que produisent les contacts frénétiques des pieds du danseur avec le sol.

Les répétitions de mots ou de syntagmes concourent également au marquage rythmique, avec la reprise anaphorique.

**Tu es** femme  
     **Tu es** abnégation souriante  
     **Tu es** indulgence tendre  
     **Tu es** discrétion chaude (p.23)

Ou encore

**Quand** il est tard,  
**Quand** tard,  
 Je cesse de rire (p.25)

L'expression « tu es » fait office de constante anaphorique et assure le rythme à la première strophe. Elle marque les blocages intenses que réalise l'acteur-danseur

au son du tam-tam. La seconde strophe fait s'accorder anaphore et épiphore, débouchant ainsi sur une symploque pour procurer un effet rythmique harmonieux. L'on pensera aux déhanchements ponctuels effectués à gauche et à droite par le danseur. Artistiquement, S. Koly fait un véritable jeu de sons pour éblouir l'espace poétique. Le lecteur-spectateur ne peut que se laisser emporter. L'anadiplose est également présente et permet de maintenir la liaison entre certains vers.

Je vous invite à la danse  
 La danse du pied gercé  
     La danse de l'échine huilée  
     La danse du rein ployé (p.59)

L'exemple montre que S. Koly est un poète qui adule des figures de répétition et même géométriques aux vertus expressives qui sont d'un apport considérable dans la composition des poèmes. Parallèlement, il retrace le spectacle rythmique de la danse que le Négro-africain poétise dans un esprit revendicateur.

Le rythme est un entrelacs entre la poésie et la danse, du fait de la cadence, des émotions et de l'entremêlement des mouvements. Cette connexion est, ici, assurée par les figures de répétition qui favorisent l'infiltration de la danse dans l'univers poétique. Et sa célérité, à coup sûr, vivifie le discours poétique qui dégage une chaleur communicative.

## 2.2. La chaleur communicative

La célérité du rythme poétique a pour effet d'inspirer la chaleur comme celle qui se dégage du corps du danseur ruisselant de sueur. Et, bien mieux, au-delà du rythme, tout l'univers poétique de l'auteur est marqué par une température chaude. Cette atmosphère de chaleur englobe tout le recueil dont le titre « canicule » en dit plus. La poésie est une « canicule » créée par l'effervescence des mots qui, par l'intuition virtuose du poète, voient leurs sens se démultiplier. Pour y croire, faisons le relevé de vers qui circonscrivent le champ lexical de la chaleur : « canicule » (p.15) ; « chaude et tendue » (p.12) ; « discrétion chaude » ; « brule ton regard »

(p14) ; « chaude présence » (p15); « de la chaleur moite » (p.30) ; « Les pieds bruleront sur le sable incandescent » (p.36) ; « Vacarme dilaté et chaud » (p.53) ; « je suis la chair encore chaude » (p55); « S’engagent brulantes » (p62). Sachant que ‘‘canicule’’ désigne une forte chaleur ou la période des plus grandes chaleurs, son emploi initie le lecteur/auditeur sur l’ardeur qui traversera les réalités évoquées. La motivation du choix de ce titre est la volonté de l’auteur de simplement rappeler à ces congénères que la danse, dans toutes ses dimensions, produit toujours de la chaleur, qu’elle soit traditionnelle ou moderne. Il y a lieu, à ce niveau, d’ouvrir une lucarne sur le désir chaleureux, désir violent du poète : celui de ranimer les talents africains par le biais de la danse. La chaleur est, de ce fait, manifeste dans son texte inspiré de la danse qui est en elle-même une succession de gestes dégageant de la chaleur. Et cela est le propre de la danse du kotéba qui inscrit tous les mouvements du corps dans cette mentalité bien déterminée.

A la chaleur qui se dégage du corps de l’artiste danseur du fait des nombreux et intenses mouvements qu’il exécute, s’ajoute une autre plus forte : celle produite par le feu abondamment convoqué avec une symbolique plurielle. C’est que les danses traditionnelles africaines s’exécutent généralement la nuit, autour de grands feux de bois. Le feu est ainsi pris en compte par l’auteur, dans ce processus de poétisation de la danse. S. Koly, toujours dans l’élán de la promotion des stigmates identitaires négro-africains, souhaite que la danse exécutée autour de sa demeure soit faite à la manière traditionnelle, en présence du feu.

Manière de sauvage  
 Le culte vieux de mille ans  
 Et la voix du sang  
 Et les feux  
 Et les danses (p.13)

L’on ne peut rester indifférent à la présence du feu dans ce contexte de danse. Le feu, on le sait, est destructeur : « Manière de sauvage ». La poésie, elle aussi, paraît comme un langage de ‘‘sauvage’’, du fait de ses structures linguistiques qui

sont sémantiquement déconnectées de la réalité. Toutefois, tout comme le feu, la poésie est un instrument d'initiation. C'est que la poésie, quand il lui arrive de détruire, c'est la vision du monde puéril du néophyte, celle qui se limite aux apparences premières, au profit de l'inscription d'une vision du monde abyssale. Pour sa part, le feu, au contact du corps du néophyte, détruirait son hyper sensibilité, pour que règne en lui, moins la sensibilité des sens et du corps que celle de l'esprit. Par conséquent, la poésie est un « feu », un « feu » d'exorcisme et d'affranchissement intellectuel. Bien opportunément, la danse procure un « feu » au corps, au nom de la chaleur qu'elle suscite. La poésie est une danse, mais une danse des mots qui procurent de la chaleur non au corps, mais à l'esprit. Ainsi, « feu », « poésie » et « danse » se trouvent connectés à un même niveau de compréhension. Le poète, en tout état de cause, ne pouvait convoquer la danse sans faire recours préalablement au feu. D'où l'antéposition du vers évocateur des feux par rapport à celui des danses : « Et les feux » ; « Et les danses ». Les deux entités sont, donc, indissociables dans le milieu initiatique. S. Koly, dans la même veine, manifeste un dédain à l'endroit des danses modernes qui ne s'accompagnent pas de feu de bois. Sous cette base, il apprécie le décor chaleureux lié aux échanges collectifs et fraternels qui se font autour du feu.

Je m'inscris en faux contre l'Afrique des danses érotiques.  
 Le soir au clair de lune autour de feu de bois à l'orée de la sylve  
 Habitée de masques fascinants où perce la virulence aigue du tam-tam  
 Qu'on diffuse à longueur de journée pour redonner vie au sexe qui  
 Tombe mort sous la pression de la cadence des chaînes de montage (p.51)

Le feu est ici présenté comme la source magique qui attire tous les phénomènes participant à l'épanouissement de la communauté. Tout tourne autour de lui : les masques, le tam-tam et les hommes. Son dynamisme s'étend sur toutes ces entités de façon enchaînée, au point de ressusciter ceux qui agonisent : « d'où perce la virulence du tam-tam qu'on diffuse à longueur de journée pour redonner vie au sexe qui tombe ». Ce groupe de mots, pour ne pas ignorer sa valeur stylistique, est véritablement rouillé de sens connoté. Au demeurant, sa compréhension ne peut être

admise autrement qu'en le soumettant aux allures poétiques. En effet, le sexe, en tant qu'organe génital, est tout le symbole de la vie. Le ressusciter reviendrait à faire renaître la vie. Telle est la puissante vertu du feu.

L'invitation de la danse à l'univers poétique présente ainsi des intérêts incontestables. Elle imprime un rythme très accéléré au texte poétique avec pour conséquence de produire une chaleur multidimensionnelle. En outre, la danse, en tant qu'art, revêt une kyrielle de vertus qu'elle reporte sur la poésie.

### **3. Les vertus de la danse traditionnelle africaine**

En plus de ses apports à la forme et à l'esthétique de la poésie, la danse, dans les sociétés traditionnelles négro-africaines, est d'une sacralité telle qu'elle accompagne toutes les activités, toutes les cérémonies aussi bien profanes que religieuses. Au nombre de ses fonctions se trouvent l'initiation et la thérapie dont elle imbibera le discours poétique qu'elle parcourt.

#### **3.1. La fonction initiatique de la danse**

La danse, en Afrique, entretient un rapport très intime avec les rituels. Ce rapport de fidélité entre deux emblèmes du sacré est dû à la nature même de la danse qui est une représentation initiatique. La danse mêlée aux rituels est accessible aux seuls initiés. Elle a davantage une fonction de formation, d'apprentissage et de vie ou d'un culte spécifique. Elle exprime la liaison entre le quotidien et le surnaturel, avec pour but d'amener les danseurs à communier avec Dieu ou les dieux auxquels leur esprit se trouve connecté. C'est pourquoi tous les objets qui y participent sont des facteurs de rite. Michel Reboux (1965 : 74) n'a pas alors tort lorsqu'il affirme que « les tam-tams font partir de proches en proches leurs messages rythmés, là où des feux seraient cachés par des arbres ». L'on déduirait de ses propos que l'ensemble du spectacle est une rude scène de ritualisation. Marie-Josée Hourantier (1984 : 21) résume la notion en ces termes : « ces rituels évoquent un théâtre dionysien avec ses rythmes, ses danses violentes qui débrident les esprits pour les maîtriser, libèrent la parole vive pour la rendre opérante. La critique conçoit que la danse est le prétexte

d'inscription de rites et de valeurs sociales. Alors, la danse africaine liée à l'initiation, quand elle n'est pas un rite consacré, est le pas d'un rituel en déroulement ».

*Canicule* donne le ton à la danse avec le célèbre kotéba. Le kotéba, au rang des mythes, légendes, proverbes...est inspiré de la tradition orale africaine et porte une éthique fonctionnelle et idéologique. Cet art initiatique porté sur les fonts baptismaux par « l'ensemble kotéba » est dirigé par le poète. Il expose une réalité mythique dans ses poèmes, en tenant compte du sens étymologique de cette danse manifeste. En fait, à l'origine, le kotéba qui n'est pas un art de ville, était une comédie-ballet proche du théâtre grec authentique. Vu ce statut, il se justifie par le décryptage suivant : « le terme kotéba provient de "koté" (escargot) et "ba" qui signifie "grand". Le kotéba renverrait donc à un grand escargot » (M.J. Hourantier, 1981 : 35). Si tel est le titre même de la danse sollicitée par le poète, elle ne peut qu'être un nid de mystères. Le kotéba est, au demeurant, une danse initiatique mandingue qui décrit une esthétique imprimée par les rainures de l'escargot.

Cette phase est indéniablement le portrait initiatique réunissant le corps et l'esprit ; et le processus mystérieux que cela constitue se réfère bien à l'atmosphère poétique des textes de *Canicule*. La danse sur laquelle porte la réflexion se conçoit donc comme un culte à une divinité ancestrale. En effet, cette danse apparaît métaphoriquement dans l'œuvre sous une forme structurale. Des poèmes ayant une forme large au début, rétrécissent jusqu'à former un bout pointu. Cette structure qui reflète la forme physique de l'escargot connote le renferment, le mystère et la discrétion d'un lieu sacré, austère au non-initiés. La poésie, elle-même, est un cercle littéraire qui, du fait de ses codes symbolisés, inscrit un mystère, un espace d'énigmes que seuls les initiés peuvent intégrer. La coquille de l'escargot qui a inspiré cet art de S.Koly met la poésie en phase avec son anthologie initiale : faire se rencontrer dans un espace littéraire d'invraisemblance et d'émotivité, faire réels mouvements corporels et réalités surnaturelles. En sus, la coquille de l'escargot devient la métaphore de la forme et le lexique alambiqués du discours poétique, gangue cousue

qu'il faut dénouer délicatement avant de pouvoir atteindre l'amande, la substance émotive et intellectuelle de la poésie. Cette esthétique structurale s'étend sur les strophes du poème ci-dessous, rappelant les rainures décousues de l'escargot. Ces rainures renvoient aux multiples tours alternés que le danseur effectue grâce à la prodigieuse agilité de son corps.

Un combattant : Afrique  
 Vaste champ de gadgets dansants  
 Reposoirs de flippers endiablés  
 Lambeau de chair pendue à une baïonnette  
 Sanglante  
 La foi ; ô mes frères  
 Je vous invite à la danse  
 A la danse du pied gercé  
 A la danse de l'échine huilée  
 La danse du rein ployé  
 Mes frères  
 A lire dans le halo de la lune silencieuse  
 Le message des temps à venir  
 Un combattant : Afrique  
 Terre meurtrie  
 Ventre tourmenté  
 De mille rythmes funéraires (p.66).

La structure du poème renferme tout l'esprit initiatique de la danse kotéba. Outre cette forme significative, une atmosphère initiatique se dégage de cet extrait, qui interpréterait si bien un champ lexical : « rein ployé », « rythme funéraire ». Il s'agit donc d'une atmosphère quelque peu tragique qui, tout en exposant les souffrances humaines de l'heure, fait se rencontrer réalités visibles et réalités invisibles : « à lire dans le halo de la lune silencieuse/ Le message des temps à venir ». Cette danse s'avère mystérieuse et l'auteur initie ses lecteurs à son exécution.

### **3.2. La fonction thérapeutique de la danse**

La danse, grâce à sa fonction ludique et divine, réussit à faire sortir l'être humain des ennuis. Elle chasse l'angoisse au sein de l'esprit, gage de toute guérison physique. Ces qualités sont similaires à celles de la poésie. La pratique de la danse dans l'éducation thérapeutique est très importante. Pellecchia et Gahnayre le

confirment dans leur publication *Art et maladie, perspective pour l'éducation thérapeutique* où ils constatent qu'à travers le spectacle, «la malade peut y puiser l'inspiration nécessaire pour se découvrir, se connaître, se reprojeter» (2004: 22). La danse, à l'image de la poésie, peut aider le malade à récupérer les capacités intellectuelles et morales dont il a besoin pour se reconstruire. Ces deux arts sacrés sont très propices pour la réalisation de l'individu. Ils permettent à tout homme d'extérioriser ses angoisses. L'art témoigne du rapport de l'homme à ses angoisses. Il donne à voir ou à entendre une interprétation de la réalité, de laquelle émergent des questions nouvelles ou bien des formulations nouvelles d'anciennes questions. En ce sens, l'art donne une voix à l'indéchiffré, à l'inexprimé.

De toutes les manières, les deux ingrédients culturels que sont la poésie et la danse sont des moyens d'expression, donc une source de libération et de défoulement. En fait, les faits qui ne produisent pas de sens dans le quotidien peuvent, de façon inopinée, revêtir une importance particulière en plein milieu d'ambiance ou sur la scène poétique. L'effet produit par la présence artistique ne se prête pas à une explication rationnelle. Cela relève de la sphère divine et mystique. Cet éblouissement aspire tous les malaises humains et prépare la mémoire à une réception des principes de base. Alors, l'intervention de la poésie et de la danse, dans le milieu scientifique, n'est plus à contester car elle apporte de réelles vertus thérapeutiques qui construisent des fondements d'une éducation sociale.

## Conclusion

La relation fusionnelle entre la danse et la poésie se fonde sur plusieurs interactions telles que le rythme, la typographie et la chorégraphie. Il est visible que la danse, associée à la poésie, permet de canaliser des questionnements sur l'être-au-monde, depuis la perspective de la corporalité qui devient, dans les poèmes, corps et initiation. C'est dans cette logique que S. Koly poétise la danse. En effet, il est bien conscient du fait que la danse et la poésie sont deux productions spectaculaires et



interculturelles. Cet auteur a une propension à la fantaisie et à l'insolite. Telle est, au demeurant, la particularité discursive des poètes de la nouvelle génération, d'où l'expression de la sympathie de Noël X. Ebony à leur endroit : « ce qui me semble intéressant chez ces novateurs, c'est qu'ils sont libres de toute allégeance, qu'ils ne se réfèrent à aucune école ».

Au-delà du fait esthétique, la danse est dotée de plusieurs fonctions qu'elle reporte sur l'art qui la sollicite. Mieux, les fonctions comme l'initiation, la thérapie et le symbolisme sont communes à la danse et la poésie. Étant toutes les deux des remèdes pour l'âme, ces arts justifient leurs effets par des expériences bien concrètes. Les deux entités transcendent la raison superficielle. Elles deviennent le creuset du sentimentalisme, de l'émotion, de l'instinct, de l'intuition, de l'évasion et de la rêverie. De ce fait, elles constituent des armes suffisamment efficaces pour combattre tout sentiment pouvant intégrer l'homme dans les débris psychologiques. Elles permettent à tout individu d'être guéri de ses troubles moraux puis d'être rangé socialement, tout en contrôlant ses actes et ses gestes.

### Références bibliographiques

CAUVIN Jean (1980), *La parole traditionnelle*, Paris, éd. Saint Paul.

DUMUR Georges (1965), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard.

HOURANTIER Marie-Josée (1984), *Du rituel au théâtre*, Paris, Harmattan.

HOURANTIER Marie-Josée et WERE-WERE liking (1981), «les vestiges d'un kotéba», in *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines* », n°3, NEA/léna.

KOLY Souleymane (1988), *Canicule*, Abidjan, CEDA.

NOVERRE Jean-Georges (2009), *Lettres sur la danse*, Paris, La Librairie théâtrale.

OUATTARA Abdoulaye (2006), *La danse, Art et Culture*, Abidjan, NEI.

PELLECCHIA A. et GAHNAYRE A. (2004), « Art et maladie, perspectives pour l'éducation thérapeutique », in Education du patient et enjeux de santé.

SCHIPPER Minéké, (1984) *Théâtre et société en Afrique*, Dakar, Abidjan, Lomé

SENGHOR Léopold Sédar (1973), *Chant d'ombre*, Paris, Seuil.

TIEROU Alphonse (2001), *Si la danse bouge, l'Afrique bougera*, Paris, Maison neuve et La rose.