Revue de Traduction et Langues Volume 22 Numéro 2/2023
Journal of Translation Languages **مجلة الترجمة واللغات**
ISSN (Print): 1112-3974 **EISSN (Online): 2600-6235**
DOI : https://doi.org/10.52919/translang.v22i2.957

Syntaxe et signifiance de la parole conative dans la poésie Africaine Francophone

Syntax and Meaning of Conative Speech in Francophone African Poetry

Cissoko Saran épouse Coulibaly
Université de Man- Côte d'Ivoire
saran.cissoko@univ-man.edu.ci
Laboratoire de Littératures et Ecritures des Civilisations - LLITEC
Gounougo Aboubakar
Université Félix Houphouët-Boigny-Côte d'Ivoire
aboubakar.gounougo@ufhb.edu.ci
Laboratoire Dynamique des Langues et Discours - LADYLAD

Comment citer cet article :
Cissoko, S-C., & Gounougo, A. (2023). Syntaxe et signifiance de la parole conative dans la poésie Africaine Francophone. *Traduction et Langues 22 (2)*, 186-205.

Reçu : 22/09/2023 **; Accepté :** 04/12/2023**, Publié :** 31/12/2023

Auteur correspondant : Gounougo Aboubakar

Keywords

Incantatory function; Literariness; Poetic function; Pragma-enunciative function; Second-person poetry; Speech from self to other; Symbolism

Abstract

For those with an interest in African poetry, particularly Francophone poetry, several distinctive features underlie its originality and authenticity. These encompass rhythm, symbolism, and poetic imagery, serving as fundamental markers of the dominant poetic function within poetic discourse. These elements are inevitable considerations in any analysis, be it poetic or stylistic, of literary texts. Poetry in Africa, and conceivably beyond, undoubtedly serves a pragmatic, or more precisely, pragma-enunciative function, often obscured and overshadowed by the omnipotent poetic function—the quintessential literary function. In practical terms, the pragma-enunciative function of a poetic text is revealed through its conative nature. Essentially, poetry is a form of discourse inherently directed towards otherness, intended for an audience. Even when masquerading as an introspective work originating from the soul, ostensibly focused inward to express emotions in a context of heightened lyricism, poetry is fundamentally a conative expression. This characteristic is intrinsic to African poetry, with conative speech representing an indispensable aspect that may even be considered the ultimate purpose of the unavoidable poetic function of language. It is undeniable that elements such as rhythm, symbol, and poetic imagery, along with other aesthetic devices in verbal creation, serve as means of captivating and elevating the discourse, enabling the poet to construct a message aimed at captivating and stirring the reader. Nearly every aspect of the poem contributes to transforming it into a communication from self to other, essentially constituting second-person poetry. Conative speech, in the context of poetry, also assumes an incantatory function, a concept championed by Roman Jakobson, involving the conversion of an absent or inanimate "third person" into the recipient of a conative message. In the realm of French-speaking African poetry, conative speech holds literary, pragmatic, communicative, psychological, and cultural significance, among other dimensions. It is an indispensable component of African poetry, enhancing its illocutionary or even perlocutionary nature. Consequently, a nuanced examination of the syntax of this speech, especially its unconventional or unexpected elements, becomes imperative for interpreting the symbolism inherent in the discourse.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Mots clés

Fonction poétique ; Fonction incantatoire ; Fonction pragma-énonciative ; Poésie de la seconde personne ; Symbolisme

Résumé

La poésie en Afrique, et peut-être ailleurs, a indéniablement une fonction pragmatique, mieux, pragma-énonciative qui, elle, est très souvent couverte et charriée par la toute puissante fonction poétique, la fonction littéraire par excellence. De façon concrète, la fonction pragma-énonciative du texte poétique se signale bien par le caractère conatif de celui-ci. Dit autrement, La poésie est une parole tournée nécessairement vers l'altérité, une parole destinée à autrui. Et quand bien même elle feindrait d'être l'œuvre d'une âme, celle du poète, repliée sur elle-même, qui se met en scène en vue de l'expression de ses émotions pour son propre compte, dans un contexte de lyrisme exacerbé, la poésie est avant tout une parole conative. Celle-ci, du moins, est consubstantielle à la poésie africaine et est si fondamentale qu'elle est peut-être même la finalité de l'inéluctable fonction poétique du langage. Ainsi, on ne peut nier que le rythme, le symbole, l'image poétique, entre autres procédés d'esthétique de la création verbale, font partie des moyens de séduction et de sublimation que s'approprie le poète pour construire son discours en vue de séduire et émouvoir son lecteur. Et presque tout dans le poème concourt à en faire une parole de soi à l'autre, mieux une poésie de la seconde personne. Dans la poésie africaine francophone, la parole conative est riche de plusieurs enjeux qui sont, entre autres, littéraires, pragmatiques, communicationnels, psychologiques et culturels. La parole conative est nécessaire à la poésie africaine et contribue à la rendre plus illocutoire voire perlocutoire. Pour ce faire, il est intéressant d'interroger concrètement la syntaxe de cette parole, surtout les éléments inhabituels ou insoupçonnés de son écriture pour aboutir interprétativement au symbolisme de ladite parole.

1. Introduction

Il n'est plus question de nier la spécificité de la littérature africaine, en général, et de la poésie africaine francophone, en particulier, dans le grand ensemble que constitue la littérature francophone. La preuve, dans de nombreuses universités africaines et même dans certaines autres universités du monde[1], des cours de littérature africaine sont dispensés aux étudiants pour les amener à se familiariser avec les particularités de cette littérature.

C'est ainsi que les études et discours sur la poésie africaine francophone occupent une place importante dans les apprentissages dédiés aux lettres modernes. Il n'en pouvait être autrement car la description de la littérarité singulière de la poésie africaine francophone révèle une certaine originalité dans le traitement ou l'écriture de structures constitutives du texte littéraire telles que le rythme, le symbole, l'image poétique, etc. En

[1] Par exemple, l'Université de Laval (Quebec), précsiément le Département de littérature, théâtre et cinéma de la Faculté des lettres et des sciences humaines, dispense un cours de littératures africaines (LIT-2220) qui « vise à fournir une vue d'ensemble des littératures africaines francophones du début du XXe siècle à nos jours et à présenter les différentes phases de la littérature moderne à travers les œuvres marquantes du champ littéraire africain ». Source : https://www.ulaval.ca/etudes/cours/lit-2220-litteratures-africaines

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

fait, la poésie africaine francophone est riche de sa fonction poétique qui est la fonction littéraire par excellence mais également de toutes les paroles particulières qui fondent cette poésie. La parole conative est l'une de ces paroles particulières dont la description révèle divers enjeux d'ordre esthétique, pragma-énonciatif, littéraire, philosophique, communicationnel, psychologique, culturel et anthropologique.

La parole conative, en effet, est consubstantielle à la poésie qui, quand elle est prioritairement incantatoire ou exhortative, est, aux dires de Roman Jakobson, une «poésie de la seconde personne » (1963, p. 279). Quand on observe l'essentiel de la poésie africaine et même d'une certaine poésie mondiale, on note que la parole conative est primordiale pour la création poétique dont elle rythme ou structure les textes. Avec les travaux de Jakobson, et des poéticiens qui vont lui succéder, sur les fonctions du langage, l'analyste ne peine plus à reconnaitre la parole conative car il peut tracer cette parole grâce aux indices classiques voire universels qui restent par conséquent valables pour son analyse en contexte esthétique de création poétique africaine.

Si nous avons pris la résolution d'interroger la parole conative dans un tel contexte d'esthétique poétique, c'est parce que nous avons compris que cette parole est constitutive de la parole poétique africaine et que, par inadvertance ou par négligence, elle est presque toujours perçue et décrite sous l'angle englobant et bien commode du lyrisme ou de la fonction poétique. Et pourtant, la parole conative, à bien des égards, semble être l'une des sources génératrices de lyrisme et de poéticité. N'est-ce pas que le désir de l'être de communiquer ou d'échanger avec un autre, de le prier ou de l'invoquer, de l'interpeller ou de l'inviter, d'attirer son attention, de lui ordonner de faire une action, etc., précède l'expression des sentiments personnels qui peuvent naître de chacun de ces actes pragmatiques, rendant ceux-ci à la fois oratoires et perlocutoires ? Nous n'avons donc pas tort de chercher à comprendre comment est construite ou structurée la parole conative dans la poésie africaine et ce qu'elle signifie dans/pour cette poésie à laquelle elle est consubstantielle.

Pour résoudre ce problème, nous ferons, dans la présente contribution, une analyse poétique de la fonction conative, illustrée exclusivement par des extraits de poèmes africains francophones. Quant à l'articulation de notre réflexion, celle-ci se décline en trois grands axes de réflexion, à savoir le dialogisme et le symbolisme dans l'écriture poétique de la parole conative, le sens de l'écriture marquée de la répétition dans la poésie africaine conative et l'écriture de la parole incantatoire dans ladite poésie.

2. Dialogisme[2] et symbolisme dans l'écriture poétique de la parole conative

Quand on se met à décrire la parole conative dans la poésie, en général, et dans la poésie africaine francophone, en particulier, il ressort, comme nous l'avons mentionné

[2]Nous prenons ce concept dans le même sens que Dominique Ducard qui part du « principe dialogique, en référence aux travaux du cercle de Bakhtine (Todorov 1981), qui postule que toute parole ou discours est le lieu d'une interaction entre plusieurs voix, qui se font entendre dans ce qui est dit et entre lesquelles des liens sont établis, par rétroaction ou par anticipation » (2012, p.197).

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

plus haut, qu'elle est nécessaire à ce genre littéraire. La parole conative est constitutive de la poésie et l'on voit, à travers les poèmes, surtout les poèmes lyriques, comment la parole conative est le lieu d'expression d'émotions et de sentiments divers. Aussi, les éléments constitutifs de cette parole sont-ils par ailleurs structurants pour le discours poétique dans lequel ils fonctionnent.

Cela dit, la parole conative se signale par divers marqueurs de poétique tels que les déictiques et subjectivèmes[3] de la deuxième personne (tu/vous/toi/ ton/ta/tes/ votre/ vos/ le tien/ la tienne/ le/la vôtre/ les vôtres), les apostrophes et interpellations, le subjonctif, l'impératif et le jussif, certaines interjections, les appellatifs, etc. Ces marqueurs de la parole conative qui sont bien connus restent pertinents pour toute analyse de cette parole en régime de poésie africaine francophone. Mais dans cette même poésie, il ressort que la parole conative fonctionne dans certains registres qui la rendent plus efficace pour la production de la poéticité.

Il s'agit entre autres des registres où elle est construite et mise en valeur grâce à des structures telles que la répétition, en termes de paradigmes d'insistance, de répétition grammaticale ou sémantique, les interrogations oratoires ou rhétoriques, les phrases exclamatives, le style direct, les dialogues et la polyphonie dans la narration, les noms propres, certaines formes d'énallage, les présentatifs, les emphases, les symboles, etc. Nous pouvons caractériser ce deuxième groupe de marqueurs de la parole conative d'implicites ou d'indirects puisqu'on ne les voit pas tout de suite dans le texte comme étant des paramètres qui permettent de centrer la parole sur une altérité présente ou absente, physique ou abstraite.

Un extrait de poème de Léopold Senghor nous donne à lire certains de ces marqueurs implicites de la parole conative :

> Le prince a répondu. Voici l'empreinte exacte de son discours
> « Enfants à tête courte, que vous ont chanté les kôras ?
> « Vous déclinez la rose, m'a-t-on dit, et vos ancêtres les Gaulois.
> « Vous êtes docteurs en sorbonne, bedonnants de diplômes.
> « Vous amassez des feuilles de papier – si seulement des louis d'or à compter sous la lampe, comme feu ton père aux doigts tenaces !
> « Vos filles, m'a-t-on dit, se peignent le visage comme des courtisanes
> « Elles se casquent pour l'union libre et éclaircir la race !
> « Êtes-vous plus heureux, quelque trompette à wa-wa-wâ
> « Et vous pleurez là-bas aux soirs de grands feux et de sang
> « Faut-il vous dérouler l'ancien drame et l'épopée ?
> « Allez à Mbissel à Fa'oy ; récitez le chapelet de sanctuaires qui ont jalonné la Grande Voie
> « Refaire la Route et méditez ce chemin de croix et de gloire.

[3] Les subjectivèmes, selon Catherine Kerbrat-Orecchioni (2014, p.79), son les unités du stock lexical qui signalent « les usages individuels du code commun ».

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

« Vos grands prêtres vous répondront : voix du sang !
« Plus beaux que des rôniers sont les morts d'Élissa ; minces étaient les désirs de leur ventre.
« Leur bouclier d'honneur ne les quittait jamais ni leur lance loyale.
« Ils n'amassaient pas de chiffons, pas même de guinées à parer leurs poupées.
« Leurs troupeaux recouvraient leurs terres, telles leurs demeures à l'ombre divine des ficus
« Et craquaient leurs greniers de grains serrés d'enfants.
« Voix du sang ! Pensées à remâcher !
« Les conquérants salueront votre démarche, vos enfants seront la couronne blanche de votre tête. »
J'ai entendu la Parole du Prince.
Héraut de la Bonne Nouvelle, voici sa récade d'ivoire.
(« Le message », *Chants d'ombre*, p.21-22)

Nous retrouvons dans cet extrait les marques classiques de la parole conative qui sont ici le pronom de la deuxième personne singulier « tu », manifesté à travers l'adjectif possessif « ton » employé dans le groupe nominal prépositionnel « feu ton père aux doigts tenaces », le pronom de la deuxième personne pluriel « vous » et les possessifs qu'il implique tels que « vos » et « votre », respectivement dans des groupes nominaux tels que « vos ancêtres les Gaulois » et « votre démarche ». Il faut faire remarquer que ces premiers indices textuels sont répétés dans le poème et de là, l'analyste peut, sans aucun risque de se tromper, parler de parole conative. En plus de ces indices grammaticaux qui signalent cette parole, il faut compter avec la décision de l'impératif dans les vers suivants : « Allez à Mbissel à Fa'oy ; récitez le chapelet de sanctuaires qui ont jalonné la Grande Voie / « Refaire la Route et méditez ce chemin de croix et de gloire ».

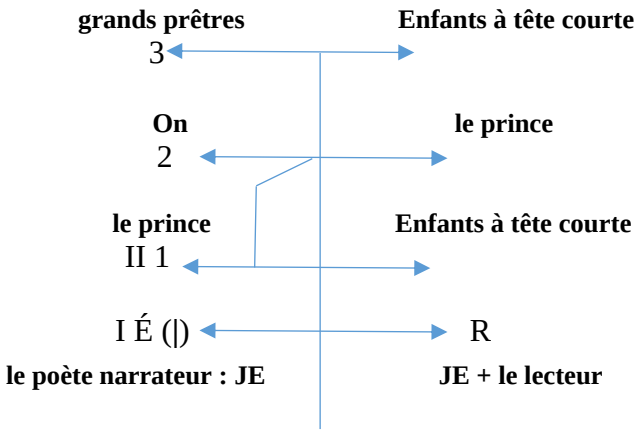
Ainsi, les pronoms personnels de la deuxième personne (du singulier et du pluriel), les adjectifs possessifs liés à ces pronoms et les phrases impératives sont les marqueurs explicites ou obvies de poétique de la parole conative. Mais, il y a dans ce discours de Senghor, d'autres marqueurs, que nous désignons comme implicites ou indirects et qui sont aussi constitutifs de la parole conative. Ils interviennent en déterminant l'écriture ou la syntaxe de la parole conative et ont pour caractéristique commune d'être insoupçonnés et de ce fait d'échapper à la sagacité de l'analyste non averti.

Ce sont ici, dans notre extrait d'illustration, pour commencer, le dialogisme qui le caractérise. Dans un récit dont les indices sont les vers introducteurs « Le prince a répondu. Voici l'empreinte exacte de son discours » et les vers conclusifs « J'ai entendu la Parole du Prince. / Héraut de la Bonne Nouvelle, voici sa récade d'ivoire », est inséré une réplique, mieux une tirade qui est centrée sur la deuxième personne, en tant qu'elle est produite par un sujet, à savoir « le prince » à l'endroit d'interlocuteurs qui sont représentés grammaticalement par les pronoms « vous », « toi » et les adjectifs possessifs qui leur sont liés.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

La fonction conative de cette tirade encadrée esthétiquement par des guillemets est d'autant plus intéressante qu'elle dévoile un cas de polyphonie qui se décline ainsi : un récitant (narrateur) qui donne la parole à un premier sujet (le prince) qui dans son discours rapporte les propos d'autres sujets marqués par le pronom indéfini ou sujet rumoral « on » dans le syntagme adventice par incise « m'a-t-on dit ». Le système actantiel ici est sans doute simple mais il nous permet de comprendre la structure profonde de la parole conative dans laquelle le sujet parlant assume deux énonciations, l'une dont il est entièrement responsable et l'autre qu'il fait intervenir en guise de voix d'autorité, ce qui a pour effet d'accroître la littérarité de l'extrait de poème. Le schéma actantiel[4], selon la sémiostylistique actantielle de Georges Molinié, peut être ainsi représenté :



Comme on peut le lire, la parole conative se réalise ici par enchâssement ou par « remontée actoriale[5] », pour utiliser cette expression de Georges Molinié. Le poète apprend au lecteur que « le prince » interpelle les « enfants à tête courte » de trois manières, un acte pragmatique qui s'exprime grammaticalement mais surtout stylistiquement à travers les trois modalités d'expression qui sont :

- les interrogations oratoires telles que « enfants à tête courte, que vous ont chanté les kôras ? » ou « Êtes-vous plus heureux, quelque trompette à wa-wa-wâ » : « le

[4] Dans son ouvrage coécrit avec Alain Viala et intitulé Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio, Paris, PUF, 1993, Georges Molinié propose de nombreux schémas actantiels aussi synthétiques et intéressants les uns que les autres et qui mettent en évidence les différents rapports dialogiques souvent tant obvies qu'insoupçonnés entre les personnages ou les actants d'un énoncé (Niveau actantiel II) dans le discours ou le récit qu'un narrateur, en tant qu'émetteur, adresse à récepteur, ici le lecteur (Niveau I), tous ces deux niveaux de rapports reposant sur un niveau α qui met aux prises un scripteur (l'écrivain en chair en os) et le public (lecteurs potentiels avec leurs horizons culturels). Il s'agit là des trois niveaux fondamentaux du système actantiel développés en sémiostylistique.

[5] Celle-ci a lieu au Niveau II et est le fait de « (tel personnage) d'un niveau à un autre selon qu'il est impliqué à plusieurs strates de prises de paroles, soit par des relations "obliques", selon que des actants de tel niveau entretiennent simultanément une relation supplémentaire avec un actant d'un autre niveau », (Molinié, 1993, p.78).

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

prince » interpelle les « enfants à tête courte » pour appréhender et évaluer la psychologie d'une situation au cœur de laquelle ils se trouvent en tant que principaux acteurs.

- Les phrases assertives du type « vous êtes docteurs en sorbonne, bedonnants de diplômes » ou « ils n'amassaient pas de chiffons, pas même de guinées à parer leurs poupées » : « le prince » interpelle aussi les « enfants à tête courte » sur la base de ce qu'il sait avec certitude d'eux mais également sur la base de ce qu'il aurait entendu par des ouï-dire, si nous considérons ces phrases construites par disjonction grâce à l'incise « m'a-t-on dit » : «Vous déclinez la rose, m'a-t-on dit, et vos ancêtres les Gaulois » ou «Vos filles, m'a-t-on dit, se peignent le visage comme des courtisanes ».
- Les phrases exclamatives du genre « elles se casquent pour l'union libre et éclaircir la race ! » ou « voix du sang ! Pensées à remâcher ! ». « Le prince » est ému quand il s'adresse aux « enfants à tête courte » du fait de la gravité de l'objet du message qu'il leur délivre.

La parole conative est donc construite dans ce poème de Senghor comme un échafaudage à deux niveaux : dans l'interpellation des « enfants à tête courte » par « le prince » (premier niveau), le prince reprend l'interpellation des « enfants à tête courte » par leurs « grands prêtres ». En conclusion, la parole conative est constitutive de ce poème polyphonique qui gagne nécessairement en littérarité.

D'autres paramètres de poétique nécessaires à la construction de la parole conative, comme le symbole, sont illustrés dans de nombreux poèmes africains francophones comme dans ce poème de Tchicaya U Tam'si que nous avons choisi pour étayer nos commentaires. À l'instar des poètes africains, l'artiste affectionne la parole qui interpelle, exhorte, invite, exalte, blâme, invoque, etc. Lisons le poème en question :

Christ je me ris de ta tristesse
ô mon doux Christ
Épine pour épine
nous avons commune couronne d'épines
Je me convertirai puisque tu me tentes
Joseph vient à moi
Je tète déjà le sein de la vierge de ta mère
Je compte plus d'un judas sur mes doigts que toi
Mes yeux mentent à mon âme
où le monde est agneau ton agneau pascal – Christ
je valserai au son de ta tristesse lente

Suis-je seulement ton frère
On m'a déjà tué en ton nom
Étais-je coupable de ma mort

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

J'avais des fleurs d'amour toutes d'ombre aux yeux
Mes mains jouaient les palmes des lataniers au soir
En baisant ta croix le sang rougit ma bouche

N'étais-je pas ton frère
Je danse à ta tristesse
Je ne prends à témoin et ni père et ni mère
quant à moi et pourtant ma douleur vaut la tienne
L'eau de mon fleuve est douce allez les hirondelles
Le roc aime la mer qui bat la folle et si lasse

Tu me tentes
et je jouis
Je me perds par cette musique de ton âme
ce ne sont que pourtant les truies qui chantent faux
Et moi je danse mort pour la tristesse lente
Les vices de ma peau sont les trois clous de fer
Dans tes mains et tes pieds
Que tu es sale Christ d'être avec les bourgeois
Leur luxe est un veau d'or au cou de leurs bourgeoises

Marche sur ce chemin de mon peuple où je boite
Tu me diras en quelle Égypte geint mon peuple
Mon cœur n'est pas le désert parle ô Christ parle
Est-ce toi qui mis l'or vif dans mon vin de joie
Te dois-je mes deux sources
Et mon âme et mon cœur
Est-ce toi qui fis à mon cœur deux ventricules si minuscules
Dis pourquoi souffrirais-je d'aimer par cœur
Un arbre de vie mort fleurissait mon oubli

Tu restes immobile
Le Congo fend sa peine
Ah que tu es sale Christ d'être avec les bourgeois
Christ Christ de ma sainte Anne
Dis quel vin boirai-je
pour mentir à mon peuple
ma joie est trop voyante
ma tristesse est trop sale
pour être un feu de brousse

« Le contempteur », *Arc musical précédé d'Épitomé*, p.61-63.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Personne ne peut nier que la parole de ce poème est conative parce que celui-ci est visiblement centré sur la deuxième personne qui désigne ici « Christ ». Les indices grammaticaux qui signalent ce fait sont classiques et ne sont rien d'autre que le pronom de la deuxième personne du singulier « tu » et ses actants, à savoir les adjectifs possessifs « ton », « ta » et le pronom possessif « la tienne ». À ces indices, il faut adjoindre le nom propre de personne mythologique « Christ » dont l'emploi stylistique vient renforcer l'emprise de la parole conative sur le discours de U Tam'si. Ce nom mythique, en effet, est répété de façon insistante voire obsessionnelle au point d'apparaître dans le poème comme un noyau qui le structure rythmiquement mais également sémantiquement. S'il en est ainsi, c'est parce le nom propre « Christ » est un puissant symbole[6] de la mythologie biblique et à ce titre, c'est lui qui concentre et détermine tout le rythme et la signifiance du poème. Pour ce faire, on peut dire que le lemme « Christ » fonctionne ici dans le même régime que les « appostrophe ritournelles » (Malki Benaid, 2012, p.27) pour marquer l'esprit du lecteur et pousser ainsi celui-ci à la reflexion.

Techniquement, ce qui se passe est que le lecteur ne peut pas ignorer le symbole « Christ » dans ce poème, surtout que le poète prend soin de le placer au cœur de figures d'expression qui ont pour dénominateur commun de réaliser son interpellation. Bien entendu, la répétition est la mère de ces figures qui a une valeur d'insistance. Une façon pour le poète, non pas de harceler « Christ » mais plutôt d'attirer l'attention du lecteur sur ce personnage mythique afin de ne rien perdre de la raison de sa présence comme sujet poétique dans son discours. Ainsi, le motif central de la répétition se fonde sur d'autres figures de style pour apparaître comme la substance première de la parole conative.

Ce sont, entre autres, l'épanadiplose dans les vers « Christ je me ris de ta tristesse /ô mon doux Christ » ; l'emphase dans le vers « Que tu es sale Christ d'être avec les bourgeois » ; l'apostrophe prédicative « parle ô Christ parle » ; l'épanalepse « Christ Christ de ma sainte Anne ». Nous avons là différents procédés de la répétition dans lesquels irradie le symbole « Christ » et grâce auxquels l'interpellation du personnage biblique par le poète gagne en intensité.

À ce niveau aussi, il faut peut-être rappeler la valeur des interrogations oratoires, qui du fait de leur récurrence et de leur pouvoir à dévoiler le « moi » profond du poète, traduisent bien le rapport marqué de ce dernier à « Christ ». L'interrogation oratoire est dans ces vers : « suis-je seulement ton frère » ; « Étais-je coupable de ma mort » ; « N'étais-je pas ton frère » ; « Est-ce toi qui mis l'or vif dans mon vin de joie » ; « Est-ce toi qui fis à mon cœur deux ventricules si minuscules » ; « Dis pourquoi souffrirais-je

[6] Nous appréhendons le symbole dans le même sens que Bernard Zadi Zaourou (1978, p.191) pour qui il est un signe spécial qui fonde « la parole profonde ou grave et lourde de conséquences, [qui] quant à elle, intervient spontanément "lorsque l'homme est ému " ou lorsqu'il entreprend délibérément de révéler la face cachée de l'univers et les rapports insoupçonnés que tissent entre eux les phénomènes, les choses et les forces de la nature, dont l'homme ». Senghor (1990, p.163-164) ne dit pas autre chose quand, à propos du symbole, il dit que « le mot est plus qu'image. Il est image analogique sans même le secours de la métaphore ou de la comparaison. Il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le sens sous le signe ».

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

d'aimer par cœur » ; « Dis quel vin boirai-je ». Ces interrogations rhétoriques situent clairement la nature de l'interpellation de « Christ » par le poète : un contentieux que le second demande au premier de vider afin qu'il puisse comprendre le sens de sa condition existentielle.

En résumé, la parole conative est l'essence de la parole poétique dans ce texte de U Tam'si. En plus des marques classiques d'écriture de cette parole, il ressort qu'elle gagne en intensité et en efficacité grâce aux faits de répétition qui sont autant de procédés d'expression et grâce aux interrogations rhétoriques en tant que celles-ci sont une stratégie de communication en vue de rendre pertinente l'interpellation. Mais, il est bon de préciser que la répétition que nous venons de décrire et à la quelle commande le symbole mythologique relève, linguistiquement parlant du côté du signifié et donc du sens. Il existe aussi certaines répétitions du signifiant qui concourent à littérariser la parole conative en vue d'en faire une parole poétique efficace.

3. Signifiance de la répétition dans la poésie africaine conative

La répétition qui substantialise efficacement aussi la parole conative est celle qui valorise le signifiant tout en maintenant l'équilibre avec le signifié. Il s'agit d'une stratégie de communication poétique qui permet au poète de maintenir éveillé, au risque de l'« ennuyer » avec les mêmes sons ou sonorités, le lecteur dans l'enceinte d'une parole qu'il adresse à un être (physique/abstrait) ou à une entité (physique ou abstraite) soit pour l'inviter ou l'exhorter à faire une action, soit pour lui donner un ordre, soit pour l'invoquer ou le supplier ou soi pour le blâmer ou le réprimander. Un poème de Bottey Zadi Zaourou nous en fournit une illustration intéressante :

Dowré
Danse à mon signal la danse des morts
Et que roule et glisse et roule ce peuple à moi.
Dansez, femmes du Yacolo
Et vous autres, hommes du Guidoko
Dansez sur mesure la danse étrange de la mort :
Kwali !
Kwali
Elle roule et glisse vers l'avant :
Kwali Kwali !
Elle roule et glisse vers l'arrière :
Kwali
vers l'avant
Kwali !
Vers l'arrière
Kwali !
Vers l'arrière
Kwali !

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Kwali Kwali
Vers l'avant.
Didiga !
Dowré
Semblable à la danse de la mort le destin des nations
(« Livre 2 », *Fer de lance*, p.119).

Quand le lecteur découvre ce passage, la première des choses qui frappe son esprit est cette répétition presque discontinue, de type anaphorique, d'un signifiant, à savoir « Kwali » qui n'aurait rien signifié n'eut été sa double fonction de noyau rythmique et de noyau symbolique. Senghor aurait dit de lui qu'il est un « mot accoucheur[7] ». Pour les lecteurs non avertis de ce mot accoucheur, le poète a pris soin de rédiger une note à leur endroit, qui stipule ceci : « La mort est pour les Bété[8] un redoutable chef de guerre. Lorsqu'elle conduit ses légions des villages des mortels, elle avance et recule à travers le "kwali", danse rituelle de possession qui fait descendre en elle l'esprit du crime » (Zadi Zaourou, 2002, p.119). « Kwali » est donc un symbole de la philosophie africaine qui se trouve, avec deux autres symboles, « Dowré » et « Didiga » au cœur d'une poésie de la seconde personne. Si « Dowré » symbolise l'agent rythmique[9] à qui s'adresse le poète qui voit en lui un relai nécessaire et stratégique de sa parole, le symbole « Didiga », lui, renvoie, selon Zadi Zaourou, à un « art du récit propre aux chasseurs bété de Côte d'Ivoire. Le *didiga* raconte les aventures de ces Initiés, dans leur lutte contre les bêtes de la jungle » (*Ibid*, p.19). En cela, l'énoncé du didiga fait partie de tous « [ces énoncés] qui procèdent d'une énonciation fermée et cadenassée formellement et qui, d'une certaine façon ou d'une autre, déjouent les plans de décodage discursif de la réception » (Gounougo, 2021, p.218).

Cela dit, dans ce poème de Zadi Zaourou qui est représentatif de toute la poésie contenue dans les trois livres de *Fer de lance,* la parole conative est complexe non pas du fait seulement de ce que son contenu est centré sur des symboles forts de la culture africaine, précisément Bété, mais du fait aussi et surtout de sa syntaxe dynamique. Un poète fort imprégné de sa culture traditionnelle, maître du Didiga, s'adresse à un public. Mais, entre ce public et lui, il y a cette troisième personne, l'agent rythmique, que nous

[7] Ce concept que Senghor (1990, p.370) emprunte Gassama qui l'emploie dans son livre *Kuma*, désigne selon lui, un mot ou une expression qui est générateur de rythme qui lui engendre non seulement la mélodie, mais l'image par son élan itératif et, partant, suggestif, créatif »

[8] Une ethnie de l'ouest de la Côte d'Ivoire à laquelle appartient le poète qui avait de son vivant une parfaite connaissance de sa culture.

[9] Dans la poésie traditionnelle du Didiga, récitée en public, l'agent rythmique est un deuxième interlocuteur situé entre le chantre et son publique. En tant que troisième personne prenant part à la communication, son rôle, selon Zadi Zaourou (1978, p.148), consiste en ceci que cette troisième personne rythme le discours des destinateurs de la communication. « Non seulement il le rythme, mais il s'emploie à en clarifier le message. Il répète tel passage, interroge pour savoir si tel mot, telle expression, tel nom qu'il vient d'entendre est bien celui ou celle qu'a prononcé l'encodeur »

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

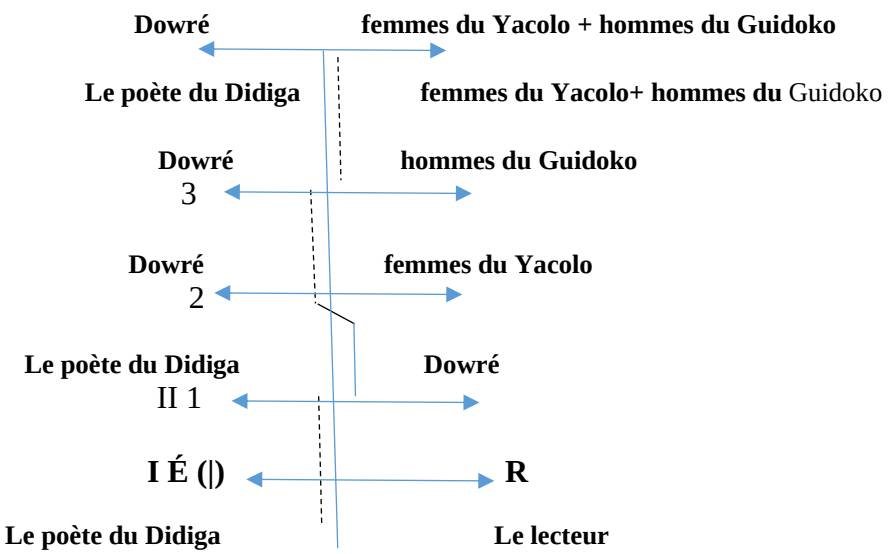
avons décrit, qui fait office de relai de confiance. Son nom ici, c'est Dowré, qui ne serait pas le destinateur direct de ce qui ressemblerait à un ordre contenu dans le vers suivant : « danse à mon signal la danse des morts ». En réalité, le poète invite son agent rythmique à relayer sa voix pour autoriser ceux du peuple, à savoir les initiés qui ont vocation, mandat et privilège de danser la danse de la mort, le « kwali » de s'exécuter et de rentrer dans la danse afin que sa volonté à lui, le barde mystique du Didiga, soit faite.

Une volonté qui est traduite par le mode subjonctif du vers suivant : « et que roule et glisse et roule ce peuple à moi ». À cette première étape de la parole conative, succède automatiquement la prise de parole de l'agent rythmique qui est un sachant et qui pour ce faire va nommer les initiés de la danse de la mort et inviter ces derniers à combler les attentes du poète. Ce sont les « femmes du Yacolo » et les « hommes du Guidoko » qui sont invités à danser « la danse étrange de la mort ». Une fois, la mission de l'agent rythmique accomplie, le poète entonne le chant de la danse avec pour doublure vocale, l'agent rythmique et l'alternance des deux voix reprenant les mêmes syntagmes qui constituent un verbe primordial adressé aux corps des danseurs en action, crée ce sentiment de réitération qui pouvait apparaître monotone si les variables intercalées entre les diverses occurrences du noyau rythmique « kwali » ne venaient pas donner du dynamisme[10] à la parole-chant. D'ailleurs, cette parole-chant est nécessairement conative étant entendu qu'elle est dialogiquement adressée aux danseurs dont la responsivité active[11] se matérialise par les pas de danse du « kwali ». Nous proposons, pour finir sur ce point, le schéma actantiel suivant :

[10] Dans un de nos articles, intitulé « le rythme dans la poésie africaine : entre monotonie et dynamisme », *Anales de Filología Francesa*, 28, 2020, nous avons analysé la dialectique entre ces deux phases du déploiement de la parole poétique et nous sommes parvenu à la conclusion que le phénomène de la réitération très marquée des unités linguistiques, des faits langagiers ou des structures formelles dans la poésie n'était qu'en apparence génératrice de monotonie. En réalité, la poésie africaine, par le jeu des variables assujetties aux noyaux rythmiques dans les paradigmes symboliques ou aux unités répétées dans les paradigmes d'insistance (ou paradigmes anaphoriques), comme c'est le cas dans ce poème de Zadi Zaourou, était une parole dynamique qui savait à tout moment rebondir toutefois qu'un paradigme rythmique tentait de la cloisonner dans une inertie acoustique et donc sémantique.

[11] Par responsivité active, nous entendons comme Mikhail Bakhtine (1984, p.303) que toute compréhension par un récepteur du message d'un émetteur est « prégnante de réponse et, sous une forme ou une autre, la produit obligatoirement ». Dans notre illustration ci-dessus, les pas de danse des initiés danseurs du « kwali » sont la réponse à l'ordre du maître du Didiga et de son agent rythmique.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



Ce schéma, même s'il récapitule ce que nous avons dit, peut encore être expliqué pour un intérêt pédagogique. Il nous apprend que dans ce poème, un poète initié, maître de l'art de l'impensable, c'est-à-dire le Didiga, invite son agent rythmique (Dowré) à appeler les initiés de la danse de la mort (femmes du Yacolo+ hommes du Guidoko) à exécuter cette « danse étrange de la mort ». Quand cet accord préalable est scellé, le maître du Didiga et son agent rythmique, par un jeu d'alternance vocale, motivent et rythment les pas de danse des initiés danseurs. Les premiers ordonnent en quelque sorte et les seconds exécutent.

4. Écriture de la parole incantatoire dans la poésie africaine conative

Pour la suite de notre réflexion, nous nous approprions cette proposition de Jakobson à propos de la fonction incantatoire : « la fonction incantatoire (…) peut se comprendre comme la conversion d'une "troisième personne" absente ou inanimée en destinataire d'un message conatif ». On en déduit logiquement que la parole incantatoire est un type particulier de parole conative, c'est-à-dire de la parole poétique de la seconde personne qui, elle, « se caractérise comme supplicatoire ou exhortative, selon que la première personne y est subordonnée à la seconde ou la seconde à la première » (Jakobson, 1963, p.219).

Dans la poésie africaine francophone, la parole incantatoire est l'une de ces paroles à propos desquelles Zadi Zaourou dit qu'elles sont lourdes et graves de conséquences. Elle est une parole qui traduit l'esprit métaphysique du poète africain qui, comme son peuple, croit en l'harmonie ou l'unité première si bien que c'est au nom de cette croyance que le poète peut s'adresser à tous les êtres et étants, peu importe leur catégorie existentielle. Certes, on peut dire que les autres poètes du monde ont pouvoir de s'adresser à toutes les catégories du monde, mais il faut reconnaître que la quasi-totalité des poètes africains

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

(francophones) qui n'ont jamais rompu véritablement les amarres avec les valeurs de l'oralité traditionnelle de leur continent, valeurs dont on retrouve de nombreuses traces dans leurs poèmes, usent de la parole incantatoire comme procédé constitutif de leurs créations poétiques. Pour preuve, considérons ce célèbre poème de David Diop dans lequel il incante passionnément l'Afrique :

Afrique mon Afrique
Afrique des fiers guerriers dans les savanes ancestrales
Afrique que chante ma grand-mère
Au bord de son fleuve lointain
Je ne t'ai jamais connue
Mais mon regard est plein de ton sang
Ton beau sang noir à travers les champs répandu
Le sang de ta sueur
La sueur de ton travail
Le travail de l'esclavage
L'esclavage de tes enfants
Afrique dis-moi Afrique
Est-ce donc toi ce dos qui se courbe
Et se couche sous le poids de l'humilité
Ce dos tremblant à zébrures rouges
Qui dit oui au fouet sur les routes de midi
Alors gravement une voix me répondit
Fils impétueux cet arbre robuste et jeune cet arbre là-bas
Splendidement seul au milieu de fleurs blanches et fanées
C'est l'Afrique ton Afrique qui repousse
Qui repousse patiemment obstinément
Et dont les fruits ont peu à peu
L'amère saveur de la liberté.

(« Afrique », *Coups de pilon*, p.32).

À la lecture de ce poème populaire de Diop, il ressort clairement que nous sommes en présence d'un cas intéressant de parole incantatoire qui met en situation son auteur, le poète, exaltant l'Afrique, son continent. Comme Mura-Brunel (2005, p.34), on dira qu'ici, « le ton sans doute est grave, solennel et même pathétique, en raison d'un sentment aigu de perte et de distance ». En nous référant à la proposition de Jakobson citée plus haut, il apparait clairement que c'est le poète qui est subordonné à son continent, qu'il lui est intimement lié comme par un cordon ombilical. La parole conative, à travers sa fonction incantatoire, est d'autant plus intéressante ici qu'elle se réalise à travers un jeu de voix qui assujettit à la relation du niveau actantiel I (poète : je → lecteur +Je), deux autres relations de niveau II : la première de ces relations secondaires (II_1), schématisée (poète : je → Afrique), est celle à travers laquelle le poète s'adresse à l'Afrique et elle est traduite bien

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

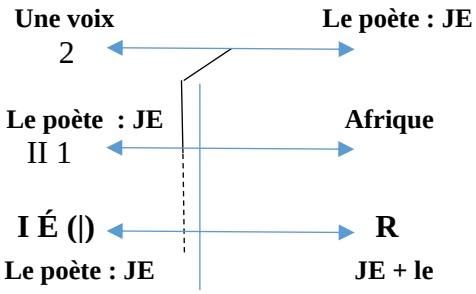
par divers procédés qui sont : une apostrophe construite de façon anaphorique : « Afrique mon Afrique /Afrique des fiers guerriers dans les savanes ancestrales /Afrique que chante ma grand-mère » et cette sorte de rejet présente dans la chaîne parlée suivante : « Mais mon regard est plein de ton sang / Ton beau sang noir à travers les champs répandu / Le sang de ta sueur / La sueur de ton travail / Le travail de l'esclavage / L'esclavage de tes enfants ». Il est évident que ce phénomène d'enjambement est un procédé d'insistance[12] dans l'incantation du poète qui lui permet de dévoiler les méfaits de l'esclavage et de la colonisation que l'isotopie sombre formée par tous les mots de la chaîne parlée désigne comme le travail forcé et les crimes de sang. Ensuite, cette première relation actantielle subsidiaire repose sur l'épanadiplose « Afrique dis-moi Afrique »et ce que le lecteur peut noter ici, c'est que la matière de cette première relation subsidiaire de la parole incantatoire est aussi une interrogation oratoire qui traduit le martyr tant physique que moral de l'Afrique.

L'interrogation en question est contenue dans les vers suivants : « Est-ce donc toi ce dos qui se courbe / Et se couche sous le poids de l'humilité / Ce dos tremblant à zébrures rouges / Qui dit oui au fouet sur les routes de midi ». Ainsi, nous pouvons lire, dans cette interrogation rhétorique, la colère et la révolte du poète. Mais, dans la seconde relation subsidiaire (II_2), le poète sera apaisé par « une voix » qui, usant d'une hypotypose, laisse échapper un optimisme galvanisant : « Alors gravement une voix me répondit / Fils impétueux cet arbre robuste et jeune cet arbre là-bas / Splendidement seul au milieu de fleurs blanches et fanées / C'est l'Afrique ton Afrique qui repousse / Qui repousse patiemment obstinément / Et dont les fruits ont peu à peu / L'amère saveur de la liberté ». Le schéma de cette relation actantielle subsidiaire qui fonde la parole conative se présente comme suit : (une voix → poète : je).

Pour finir, si nous schemations la structure actantielle du poème incantatoire de David Diop, nous obtenons le résultat suivant :

[12] Il faut faire remarquer ici que l'enjambement par rejet est générateur de figures d'insistance qui mettent en relief ces méfaits que nous avons évoqués dans notre commentaire. Il s'agit entre autres de l'anadiplose qui gouverne figurativement toute la chaine parlée en tant qu'elle y est le motif central. Pour preuve, ces vers « Mais mon regard est plein de **ton sang** / **Ton beau sang** noir à travers les champs répandu », l'épithète « beau » n'étant juste qu'une variable ou une expansion qui ne fausse pas la définition de la figure en question. Il y a, en plus de l'anadiplose, les synecdoques telles que « Mais mon regard est plein de ton sang » qui mettent en évidence aussi le martyr du continent africain.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



À ce premier exemple de la parole incantatoire à valeur exaltatrice, nous pouvons adjoindre, pour les besoins de notre analyse sur la parole conative, cet autre extrait de poème tiré du recueil de poèmes *Hosties noires* de Léopold Sédar Senghor :

Ô bénis ce peuple, Seigneur, qui cherche son propre
visage sous le masque et a peine à le reconnaître
qui te cherche parmi le froid, parmi la faim qui lui
rongent os et entrailles
et la fiancée pleure sa viduité, et le jeune homme voit
sa jeunesse cambriolée
Et la femme lamente oh ! l'œil absent de son mari, et
la mère cherche le rêve de son enfant dans les
gravats.
Ô bénis ce peuple qui rompt ses liens, bénis ce peuple
aux abois qui fait front à la meute boulimique des
puissants et des tortionnaires
Et avec lui tous les peuples d'Europe, tous les peuples
d'Asie tous les peuples d'Afrique et tous les peuples
d'Amérique
qui suent sans et souffrances. Et au milieu de ces
millions de vagues, vois les têtes houleuses de mon
peuple.
Et donne à leurs mains chaudes qu'elles enlacent la
terre d'une ceinture de mains fraternelles
DESSOUS L'ARC-EN-CIEL DE TA PAIX
Paris, janvier 1945.

(*Hosties noires*, p.21-22)

Il n'échappe à personne que ce poème de Senghor est incantatoire, mieux, supplicatoire ou invocatoire étant entendu qu'au moyen de plusieurs procédés tels que l'apostrophe, l'impératif, l'exclamation, les métaphores, les hyperboles, le poète adresse

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

une prière au « Seigneur » afin que ce dernier exauce ses vœux, ceux de voir tous les hommes qui souffrent de la domination des plus forts être libres.

Le système actantiel qui sous-tend la parole dialogique est ici classique : seulement les deux niveaux I et II, sans stratification de ce deuxième niveau actantiel : Niveau I (poète : je → lecteur) et Niveau II (poète : je → Seigneur). Comme on peut le lire, nous avons le noyau rythmique « Ô bénis ce peuple » qui, en raison de ses deux occurrences dans le poèmes, c'est-à-dire « Ô bénis ce peuple….. dans les gravats » et « Ô bénis ce peuple….. . TA PAIX », non seulement génère les autres chaînes mais les organise en deux séquences qui racontent les deux états que connaissent tout peuple dominé et soumis, à savoir les souffrances de toutes sortes et la prise de conscience de cette condition qui n'est pas une fatalité mais de laquelle il faut alors sortir par la révolution.

5. Conclusion

Il est clair, dans cette analyse que nous venons de faire, que nous y avons opté pour l'expression « parole conative » plutôt que pour celle de « fonction conative du langage » que nous trouvons quelque peu restrictive. S'il en est ainsi, c'est parce que nous avons fait le constat qu'une très bonne partie de la poésie africaine francophone dont quelques textes nous ont servi de corpus est une poésie conative, c'est-à-dire une poésie de la seconde personne. Elles sont rares les paroles poétiques qui peuvent se construire du début jusqu'à la fin de leur mouvement sans contenir un vers ou une phrase qui ne soit tournée vers une altérité. N'est-ce pas que « l'individu et la société sont des unités inséparables et interdépendantes » ? (Martinot, 2008, p.12).

Cette poésie qui est interpellative, exaltatrice, satirique ou accusatrice, supplicatoire ou invocatoire, exhortative, épidictique, etc. est le produit d'une activité de création qui ne se signale pas seulement par le fonctionnement dans le texte des indices classiques de la poésie conative que sont, entre autres, les déictiques de personne (le pronom personnel de la deuxième personne du singulier et du pluriel) et les unités grammaticales qui leur sont assujetties (adjectifs et pronoms possessifs de la seconde personne) et auxquels il faut adjoindre d'autres indices de la poésie conative que sont les modes subjonctifs et impératifs, les apostrophes.

Il faut aller au-delà de ces indices apparents car il n'y a aucune unité ou structure langagière, aucun procédé, qui ne soit susceptible de marquer la parole conative, ce qui explique la très grande littérarité de cette parole. Il apparait presqu'impossible d'envisager l'activité poétique sans cette parole qui est en réalité l'expression du caractère dialogique, conversationnel ou pragmatique du discours poétique. La parole conative, est une poésie de l'altérité dans laquelle le poète tourne sa parole, suspectée tort ou raison d'égoïste et d'égocentrique, vers des êtres et entités présents ou absents, objet de son message. Ce qui explique, pour finir, que la parole conative soit très souvent polyphonique, protéiforme et structuralement rythmée et de ce fait, perçue par nous comme une parole poétique vivante et dynamique.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Références

[1] Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Trad. du russe. Gallimard-Paris.
[2] Benaid, M. (2012). Le recours à la stratégie d'interlocution comme prétexte à la subversion du romanesque traditionnel dans Jacques le Fataliste et son maître : Approche narratologique. *Traduction et Langues 11 (2),* 25-39.
[3] Ducard, D. (2012). Se parler à l'autre. *Dialogisme : langue, discours* (Jacques BRES, Aleksandra Nowakowska, Jean-Marc Sarale et Sophie Sarrazin (dir.). Bruxelles. P.I.E. PETER LANG S.A. Éditions scientifiques internationales.
[4] Gounougo, A. (2020). Le rythme dans la poésie africaine : entre monotonie et Dynamisme. *Anales de Filología Francesa*. 28.
[5] Gounougo, A. (2021). Esthétique de la vitesse pour lire la poésie de Tchicaya U Tam'si. *Traduction et Langues 20 (1),* 209-222.
[6] Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris. Minuit.
[7] Kerbrat-Orecchioni, C. (2014). L'énonciation. Paris. Armand Colin.
[8] Martinot, D. (2008). *Le Soi, les autres et la société*. Grenoble. Presses universitaires de Grenoble.
[9] Molinie, G. et Viala A. (1993). *Approches de la réception. Sémiostylistique et Sociopoétique de Le Clézio*. Paris. PUF.
[10] Molinié, G. (1993). *La stylistique*. Paris. PUF.
[11] Mura-Brunel, A. (2005). L'amour de la langue ou le parti de l'exigence. *L'écrivain et sa langue : romans d'amours*. Collection dirigée par Alain Montandon. Clermont-Ferrand. Presses Universitaires Blaise Pascal.
[12] Senghor, L. S. (1990 a). Postface à Éthiopiques. *Poèmes*. Paris. Seuil.
[13] Senghor, L. S. (1990 b). Dialogue sur la poésie francophone. *Poèmes*. Paris- Seuil.
[14] Zadi, Z. B. (1978). *Césaire entre deux cultures*. Abidjan-Dakar. NEA.
[15] Zadi, Z. B. (2002). *Fer de lance*. Abidjan. NEI/Neter.

Remerciements

Nous adressons nos remerciements aux resposnables de la Bibliothèque du Département de Lettres Modernes de l'Université Félix Houphouët-Boigny qui nous a autorisés à consulter certains ouvrages mentionnés dans la bibliographie.

Contributions des auteurs

Cet article, coécrit par les Docteurs **CISSOKO Saran épouse COULIBALY** et **GOUNOUGO Aboubakar**, est le résultat d'une collaboration concluante entre deux enseignants-chercheurs de spécialités différentes. L'idée de l'écrire est venue de Cissoko qui a sollicité la collaboration de son collègue Gounougo en vue d'une analyse intégrée de la question de la parole conative dans la poésie africaine francophone.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Spécialiste de Littérature générale et comparée, précisément de mythocritique, **Cissoko Saran épouse Coulibaly** qui s'intéresse aux questions de symboles, de mythes et d'imaginaire dans la littérature africaine, a veillé à ce que dans la contribution, les symboles repérés dans la parole conative, substance de la parole poétique africaine, soient convenablement interprétés. Une bonne partie donc de l'interprétation des symboles, dans le premier point de l'article, et de l'étude de la signifiance de la répétition dans la parole africaine, dans la dernière partie, est à mettre à son actif.
Quant à **Gounougo Aboubakar,** Spécialiste de Poétique, Stylistique et Rhétorique, il s'est penché essentiellement sur les questions de dialogisme, de procédés et de paramètres de poétique qui fondent la parole conative en tant que celle-ci est l'essence même de la parole poétique africaine. Gounougo est donc l'auteur de ces schémas représentant les pactes scripturaires présents et fonctionnels dans les discours d'illustrations et des analyses portant sur les figures de style qui y sont décrites.

Notices bio-bibliographiques

CISSOKO Saran épouse COULIBALY est une Enseignante-chercheuse ivoirienne en poste à l'Université polytechnique de Man. Elle est spécialiste de Littérature générale et comparée mais est très engagée dans les activités administratives et sociales de son université. CISSOKO Saran est membre actif de « Brachylogia Côte d'Ivoire », l'une des sous-sections d'Afrique subsaharienne de la Coordination Internationale des Études et Recherches Brachylogiques (CIREB) et du Laboratoire des Littératures, des théories et civilisations (LLITEC). Elle possède à son compteur de nombreux articles dans sa spécialité et sur la Nouvelle Brachylogie.

GOUNOUGO Aboubakar un Enseignant-chercheur ivoirien, spécialiste de Stylistique, de Poétique et de Rhétorique. Il est affilié à l'Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan. Membre actif de « Brachylogia Côte d'Ivoire », l'une des sous-sections d'Afrique subsaharienne de la Coordination internationale des Études et Recherches Brachylogiques (CIREB), il s'intéresse particulièrement à la poétique brachylogique. De plus, ses recherches s'étendent dans des domaines tels que la philosophie du langage et l'analyse du discours, domaines dans lesquels il a produit aussi des articles scientifiques.

Déclaration de conflits d'intérêt

Les auteurs n'ont déclaré aucun conflit d'intérêt en ce qui concerne la recherche, la paternité et/ ou la publication de l'article.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155