

**Docteur GNOLÉ Gnako Marius**  
Assistant en Stylistique et Poétique  
École Normale Supérieure Côte d'Ivoire  
Département Arts et Lettres  
Section Lettres Modernes  
**gnole.marius@ensabj.ci / gnolemarius068@gmail.com**  
**+ 225 0504446903**

## **Poétique du corps rythmique et signifiante** **dans *Le Cri du Silence* de Franck Ninsémon Bélé**

**Résumé :** Le présent article interroge les éventuels rapports qui existent entre la corporalité et la dynamique du rythme dans le discours, en général, et dans les poèmes, en particulier. En conséquence, la réflexion proposée revisite les poétiques d'essence platonicienne et héraclitéenne du rythme sous la bannière de la question suivante : Comment l'activité du rythme construit-elle le corps et la signifiante dans un poème, à l'instar du *Cri du Silence* de Franck Ninsémon Bélé ? Pour résoudre cette équation, l'analyse allie approches théoriques du rythme et études de textes. Toutefois, le corpus textuel retenu est décortiqué à la lumière de la poétique d'Henri Meschonnic parce qu'il défend la thèse d'une singularité du corps et du rythme dans le langage, tant au niveau des définitions de ces concepts, de leurs fonctionnements que de leurs productivités. Pour finir, le choix du recueil poétique, objet de cette enquête, obéit au projet d'étudier un poète naissant dont l'œuvre demeure inexploitée en dépit de sa richesse.

**Mots-clés :** Poétique, rythme, corps, signifiante, discours et valeur.

**Abstract :** This article examines the possible relationships between corporality and the dynamics of rhythm in discourse in general, and in poems in particular. Accordingly, it revisits Platon and Heraclitus's poetics of rhythm under the framework of the following question: following the example of *Cri du Silence* by Franck Ninsémon Bélé, how does the activity of rhythm construct body and signifiante in a poem? To help solve this question, the analysis combines theoretical approaches to rhythm and textual studies. However, the selected text is dissected in the light of Henri Meschonnic's poetics, as he defends the thesis of a singularity of the body and rhythm in language, in terms of the definitions of these concepts, their functioning and their productivities. Finally, the choice of the poetic collection as the subject of this paper is motivated by the desire to study a nascent poet whose work remains unexploited despite its richness.

**Keywords :** Poetics, rhythm, body, signifiante, discourses and value

## Introduction

La relation entre la linguistique et le corps se noue à des niveaux divers et variés. Sur l'axe lexicologique par exemple, ce rapport peut mettre en exergue un ensemble de lexies qui fonctionnent comme des succédanés discursifs pour nommer des référents. Dans la langue française, ce constat est parfaitement illustré, dans le registre stylistique, par des catachrèses comme « les pieds de la table ». Jacques Fédry fait la même observation au sujet de la langue « sara majingay » du Sud du Tchad ; langue qui regorge d'une pluralité de syntagmes nominaux « dont l'un des éléments est inmanquablement une partie du corps : « bouche de maison », c'est-à-dire « seuil » ; « front du village », c'est-à-dire « ouest » ; « œil du filet », c'est-à-dire maille » ; « corps mou », c'est-à-dire « timidité, pudeur, honte » ; etc. ».<sup>1</sup> Toutefois, les rapports entre la langue et le corps transcendent les questions lexicologiques. Elles s'inscrivent également dans le discours à travers le fonctionnement du rythme. À cet effet, les études d'Henri Meschonnic sur la linguistique et la poétique du rythme sont instructives. S'inspirant, en effet, des investigations d'Émile Benveniste, il appréhende le rythme comme l'organisation du sens dans le discours par un sujet. Pour lui, ce sujet infère une anthropologie du langage fondée sur les dispositions rythmiques dans le discours. En conséquence, ce sujet, distinct du « je énonciateur », porte la corporalité de l'anthropologie historique du langage. Cette relation spécifique que Meschonnic établit entre « rhuthmos » et « corpus » dans le langage suscite ce questionnement : comment le corps se déploie-t-il dans les expressions rythmiques inhérentes à l'énonciation du discours ? Par ailleurs, comment participe-t-il de la signifiante ? Mais, en guise de préalable à ces deux interrogations, quel sens revêt la notion de corps dans la poétique du rythme d'Henri Meschonnic ? La volonté d'élucider ces préoccupations justifie le présent article intitulé : **Poétique du corps rythmique et signifiante dans *Le Cri du Silence* de Franck Ninsémon Bélé**. Cet article concilie donc présupposés théoriques et analyses textuelles. L'enjeu de cette double articulation est de montrer comment la poétique du rythme participe de l'écriture et de la signifiante du corps dans le discours. Quant au choix du recueil poétique, objet de la présente investigation, il obéit à la volonté d'étudier un poète naissant dont l'œuvre demeure inexploitée en dépit de sa richesse.

---

1. Jacques Fédry, *L'expérience du corps comme structure du langage*. [www.persee.fr](http://www.persee.fr) [consulté le 15 /04/2023]

# 1. Rythmes alternatifs et corps humain

Les rapports entre le rythme et le corps humain remontent, *a minima*, à la philosophie de Platon. Ce constat peut être justifié par l'intérêt accru que le philosophe grec a accordé à l'analyse de la valeur des arts et de la culture dans l'édification de la cité, en général, et, de la république, en particulier. Ainsi, ses réflexions sur la poésie et la musique ont-elles induit la déclinaison de son approche du rythme. Dans *Le Philèbe*, il définit le rythme comme une expression du corps humain :

Mais mon ami, quand tu auras saisi quel nombre de tous les intervalles vocaux relatifs à l'aigu et au grave ; quand tu connaîtras leurs qualités et les limites de leurs intervalles comme le nombre de leurs combinaisons – celles que les anciens ont étudié et nous ont transmises à nous leurs héritiers en apprenant à les appeler des « harmonies », **tout comme les affections du même type qu'on trouve dans les mouvements du corps et dont il faut les mesurer et les appeler des « rythmes »** et des « mètres », en ajoutant que c'est de la même manière qu'il faut examiner tout ce qui est multiple. Quand tu auras saisi tout cela, alors tu seras devenu savant dans le domaine.<sup>2</sup>

Dans *Les lois* (livre II), Platon soutient que le rythme est un facteur d'éducation utile pour canaliser et ordonner l'ardeur inhérente aux mouvements des jeunes fougueux. Et cet ordre dans les mouvements corporels se nomme rythme : « *Cet ordre dans le mouvement a reçu le nom de rythme (...)* ».<sup>3</sup>

Des études sur les littératures négro-africaines portent également sur cette relation entre le rythme et le corps humain. En guise d'exemple, le corps a une place fondamentale dans l'expression et l'émanation de la fonction rythmique selon Bernard Zadi Zaourou<sup>4</sup>. Et ce, à travers l'activité de l'agent rythmique. Dans les traditions orales, la fonction rythmique résulte, en effet, du schéma triadique qui se construit lors d'un échange verbal entre trois personnes physiques, notamment l'émetteur, le récepteur et l'agent rythmique. Ce dernier, comme l'indique son nom, a pour fonction de ponctuer ou de rythmer les propos de l'émetteur par des formules redondantes ou figées. Dans les œuvres littéraires, en l'occurrence les pièces théâtrales, ces personnes physiques sont suppléées par des personnages. Il n'en demeure pas moins que le rythme et le corps restent liés.

---

2. Platon, *Philèbe*, Paris, Flammarion, 2002, p. 92. C'est nous qui mettons en gras.

3. Platon, *Les Lois (livre II)*, Paris, Flammarion, 2006, p. 129.

4. Bernard Zadi Zaourou, *Césaire entre deux cultures : problèmes théoriques de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui*, Abidjan-Dakar, NEA, 1978, pp. 117-153.

À l'instar de Zadi Zaourou, Jean Cauvin soutient également que dans les cultures africaines, le rythme immédiat « *se manifeste surtout dans les effets **audibles, perceptibles immédiatement, et auxquels correspondent des mouvements du corps (taper des mains, danser...)*** ».<sup>5</sup> Cette essentialisation du rythme trouve un écho favorable chez le prêtre Engelbert Mveng et chez Léopold Sédar Senghor<sup>6</sup>. Selon le prêtre camerounais, « *le rythme africain, par contre, est dialectique* »<sup>7</sup>, c'est-à-dire qu'il a une évolution dynamique qui se rebelle contre toute forme de déterminisme. Et cette dialectique de la « monade / dyade » et « de la dyade / triade » se réalise à travers les expressions corporelles :

Dans le langage courant, on parle **de main droite et de main gauche**. Si la **main droite** frappant sur un instrument de musique **donne un coup, la main gauche en donnera deux et l'ensemble formera une unité rythmique**. De même si la main gauche donne deux coups, la droite en donnera trois, et une nouvelle unité rythmique est ainsi constituée.<sup>8</sup>

Quant au poète sénégalais, il défend l'idée de l'existence d'une différence naturelle entre le Blanc et le Noir. Si le premier se définit biologiquement par la raison analytique ou l'esprit scientifique, le second a une constitution biologique favorable à la raison intuitive ou l'émotion. Cette distinction organique fait que le Blanc accède à la connaissance de son environnement par des méthodes rationnelles. Le Noir, par contre, appréhende intuitivement son univers car, aux dires de Senghor, le Nègre est « *un sensuel, un être aux sens ouverts, sans intermédiaires entre le sujet et l'objet, sujet et objet à la fois. **Il est d'abord sons, odeurs, rythmes, formes, couleurs*** ».<sup>9</sup> Le rythme fait donc partie intégrante de l'être psychosomatique du Noir parce que son quotient émotionnel est plus élevé que celui du Blanc : « *J'ai souvent écrit que l'émotion était nègre.* »<sup>10</sup> En vertu de cette puissance d'intuition surélevée chez le Noir, son rapport au rythme est essentiellement corporel : « *le Nègro-Africain réagit plus facilement aux excitations ; il épouse **naturellement** le rythme de*

---

5. Jean Cauvin, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Saint-Paul, 1980, pp. 19-20. C'est nous qui mettons en gras.

6. Nous ne partageons pas cette essentialisation. Nous l'analyserons dans un livre en projet portant sur la problématique des relations entre le rythme et les identités. Mais, pour les besoins de cet article, nous nous contentons de faire un bref compte rendu d'un aspect des études de ces critiques sur les rapports entre le rythme et le corps.

7. Engelbert Mveng, *L'Art d'Afrique noire. Liturgie Cosmique et Langage religieux*, Yaoundé, CLE, 1964, p. 87.

8. Engelbert Mveng, *L'Art d'Afrique noire. Liturgie Cosmique et Langage religieux*, *op.cit.* p. 88. C'est nous qui mettons en gras.

9. Léopold Sédar Senghor, « L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine » in *Présence africaine* n° 8-9-10, *Le 1er Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs*, Rome, Juin-Novembre 1956, p. 52. C'est nous qui mettons en gras.

10. Léopold Sédar Senghor, « Éléments constructifs d'une civilisation négro-africaine » in *Présence africaine* Numéro spécial tome 1, *Deuxième Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs*, Rome, 26 mars-1<sup>er</sup> avril 1959, p. 256.

*l'objet. Ce sens charnel du rythme est l'un de ses caractères spécifiques. »*<sup>11</sup> Cette intimité que Senghor établi entre la rythmique et l'anthropologie procède de sa perception ontique du rythme :

Qu'est-ce que le rythme ? **C'est l'architecture de l'être, le dynamisme interne** qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des Autres, l'expression pure de la force vitale. Le rythme c'est le choc vibratoire, la force qui, à travers le sens, nous saisit à la racine de l'être.<sup>12</sup>

De ce qui précède, il ressort clairement que Platon et ses épigones appréhendent le rythme comme une dualité dont les manifestations ontiques se traduisent par les expressions du corps humain. Si Henri Meschonnic ne rejette pas la thèse des rapports entre rythme et corporalité, il les perçoit, par contre, autrement à partir de la philosophie d'Héraclite.

## **2. De la critique du rythme à la critique de la corporalité**

En 1951, Émile Benveniste conteste la *doxa* qui rattache ontologiquement le rythme aux mouvements du corps et, par ricochet, à l'arithmétique et à l'esthétique. Cette opinion, forgée par Platon et divulguée dans l'Occident moderne et contemporaine, s'oppose à la pensée des présocratiques. Selon le linguiste, dans la Grèce présocratique, « *rhuthmos* » signifiait, étymologiquement, « *manière particulière de fluer* »<sup>13</sup>, c'est-à-dire « *des dispositions ou des configurations sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer* »<sup>14</sup>. Explicitement, « *rhuthmos* » est alors synonyme de formes transitoires et s'oppose à « *skhêma* », terme désignant la forme fixe.

En se fondant sur ce recadrage terminologique, Henri Meschonnic réexamine le fonctionnement du rythme dans le langage. En effet, pour le poéticien français, l'étude de Benveniste induit que dans le langage, le rythme relève de l'énonciation ou du discours. Pour cause, contrairement à la langue, « *le discours est le langage mis en action, et nécessairement entre partenaires.* »<sup>15</sup> Le discours se veut, en d'autres mots, une configuration fluctuante puisque l'énonciation est contextuelle, donc singulière. Étant unique, chaque acte

---

11. *Idem*, p. 257. C'est nous qui mettons en gras.

12. Léopold Sédar Senghor, « L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine », *op.cit.*, p. 60. C'est nous qui mettons en gras.

13. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, to. 1, *op.cit.* p. 333.

14. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, to. 1, *op.cit.* p. 333.

15. *Idem*, p. 258

d'énonciation constitue « *une modalité particulière de l'accomplissement* » ou « *une manière particulière de fluer* » du discours. Ce postulat fonde alors la redéfinition du rythme proposée par Meschonnic : « *le rythme comme mouvement de la parole, mouvement du sujet dans son langage, est l'empirique même.* »<sup>16</sup> Puisque la parole ou le discours sont inhérents et spécifiques à l'Homme, le rythme relève consécutivement de l'anthropologie du langage. Ainsi, sa relation au corps doit plutôt être recherchée dans la dynamique du discours car comme l'affirme Gérard Dessons « *le langage a donc sa propre corporalité* »<sup>17</sup>. C'est alors à raison que Meschonnic note :

**Le rythme est ainsi l'élément anthropologique capital dans le langage, plus que le signe : parce qu'il force la théorie du signe, et pousse à une théorie du discours. Débordant des signes, le rythme comprend le langage avec tout ce qu'il peut comporter de corporel.**<sup>18</sup>

Dès lors, comment l'activité du rythme configure-t-elle l'expression du corps dans le langage, voire dans le discours littéraire ? Le corps rythmique prend, en effet, forme par les différents « *fluements* » de l'accentuation dans le discours parce que « *l'accent est toujours là, comme dimension corporelle du langage* ». <sup>19</sup> Ces « *configurations particulières* » de l'accentuation sont les rythmes typographique, prosodique, syntaxique et culturel en travail dans le discours :

L'oralité est le mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjectivise au maximum sa parole. **Le rythme et la prosodie y font ce que la physique et la gestuelle du parlé font dans la parole parlée. Ils sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de corporalisation, dans son organisation écrite.**<sup>20</sup>

Émanation et organisation du discours, les activités rythmiques génèrent impérativement du sens. Toutefois, ce sens diffère largement des relations entre le signifiant, le signifié et le référent telles que définies par Saussure. Le système rythmique dans le

---

16. Henri Meschonnic, *Les États de la poétique*, Paris, PUF, 1985, p. 128.

17. Gérard Dessons, « Rythme, Corps et langage », in *Rythme, langue et discours*, Michèle Bigot et Pierre Sadoulet (dir), Université Jean-Monnet de Saint Etienne, 2012, p. 53.

18. Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 73. C'est nous qui mettons en gras.

19. Gérard Dessons, « Rythme, Corps et langage », in *Rythme, langue et discours*, op.cit, p. 53.

20. Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 46. C'est nous qui mettons en gras.

discours produit plutôt de la signifiante, « *c'est-à-dire les valeurs propres à un seul discours, et à un seul* ». <sup>21</sup>

Si le rythme est l'empirique, comme l'affirme Meschonnic, alors seule une analyse textuelle permettra de décrire le fonctionnement et la signifiante des modalités accentuelles qui déploient le corps rythmique.

### 3. Poétique du rythme et activités du corps dans *Le Cri du Silence*

Les analyses textuelles se feront à l'aune de six poèmes extraits du corpus de cet article. Ce sont les poèmes intitulés « **Sentiments** », « **Les cicatrices du sang** », « **Coule** », « **Temps d'amour** », « **Sensations** » et « **L'urne à la une** ». À ces poèmes, s'ajoute le titre du recueil, en l'occurrence *Le Cri du Silence*, qui se veut un acte d'énonciation, donc un discours, voire une configuration rythmique. Ces textes, strictement choisis à titre illustratif, permettront d'étudier la dynamique et la productivité (signifiante) de ce mouvement dans le discours que Gérard Dessons, à la suite d'Henri Meschonnic, nomme « le corps rythmique ».

#### 3.1 Des modes de signifier de l'alternance du cri et du silence dans *Le Cri du Silence*

Les vocables « cri » et « silence » forment des antonymes. Si le cri peut être défini comme un son aigu émis par la voix humaine, le silence est le fait de ne pas se faire entendre ou le temps où l'on se tait. Dans un texte, des unités lexicales peuvent littéralement référer au cri et au silence. Mais, la perspective qui inspire la présente analyse ne se situe pas sur l'axe du plan littéral. Elle s'enracine plutôt dans la poétique du rythme. Dès lors, le problème à résoudre s'énonce en ces termes : comment le corps rythmique organise-t-il le cri et le silence signifiants dans un poème ? Selon Meschonnic, dans leur interactivité le discours et le silence charrie la signifiante du texte :

Un silence signifie. Par son contexte de situation, gestes, regards, ou non entre sujets. Il a une durée, qui signifie aussi. **Il est entre paroles, du côté de la parole, plus que son contraire, bien qu'on l'y oppose. Un silence n'est pas l'absence de langage.** <sup>22</sup>

---

21. Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit, p. 217.

22. Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit, p. 304.

Le recueil *Le Cri du Silence* servira de creuset empirique pour vérifier la pertinence de cette pensée.

Dans cette optique, le titre même de ce texte poétique ouvre une piste d'étude. En effet, étant un acte discursif, voire une énonciation, ce titre configure le rythme par la majuscule en début des signifiants « Cri » et « Silence ». Puisque dans ce titre ils sont des noms communs qui ne débentent ni l'intitulé ni une phrase, ces deux substantifs doivent, selon la grammaire, s'écrire avec des minuscules. Les majuscules qui les distinguent forment une modalité du corps rythmique qui organise la signifiante de ce titre. Pour cause, au niveau accentuel, ces deux majuscules sont frappés par des accents typographiques « *Le Cri du Silence* ». Et l'appariement accentuel fait que le « cri » et le « silence » s'identifient au point où le cri est silencieux tandis que le silence est criard. Ainsi, le rythme typographique renforce l'oxymore contenu dans ce titre et en fait le *mode de signifier* de la dualité. Par conséquent, construit par les majuscules et les accents typographiques, le corps rythmique, dans ce titre, signifie que ni le cri ni le silence ne relève de l'ordinaire. Mieux, par la présence des majuscules agrammaticales, le corps rythmique métaphorise ces deux réalités contrastées, à savoir le cri et le silence. En clair, les accents typographiques qui frappent respectivement l'occlusive palato-vélaire « C » et la fricative alvéolaire « S » constituent *les modes de signifier* qui assimilent directement les signifiants « Cri » et « Silence » à des substantifs propres. Il y a donc une personnification, voire une anthropomorphisation des référents initiaux cri et silence. En conséquence, le corps rythmique octroie une valeur humaine au cri et au silence.

Au-delà du titre, la plastique du rythme organise également la dialectique du cri et du silence dans certains poèmes. A cet effet, le texte intitulé « **Sentiments** » semble une illustration intéressante :

#### Gentillesse

sur la route de la haine  
sur la route de l'hypocrisie  
sur la route de la tristesse

#### Patience

sur les sentiers de la perte du temps  
sur les sentiers de la mort de Chronos  
sur les sentiers de la course d'horloge



Sagesse

dans les sillons de l'ignorance  
dans les voies de la méconnaissance  
dans l'ivrognerie des rois

Le monde navigue

dans les eaux de l'incompréhension  
dans les vagues tumultueuses de Pandore

*Le Cri du Silence*, p. 23.

Le corps rythmique de ce poème met en système diverses « formes individuelles et distinctives », en l'occurrence les rythmes visuel, typographique et accentuel. Le rythme visuel se veut une mise en spectacle des substantifs « Gentillesse / Patience / Sagesse », d'une part, et de la phrase « Le monde navigue », d'autre part. Cette mise en spectacle établit le lien systémique entre le rythme visuel et le rythme accentuel. En effet, autant les syllabes finales des substantifs « Gentillesse / Patience / Sagesse », portent respectivement des accents syntaxiques, autant la syllabe finale de la forme conjuguée « navigue » reçoit cet accent. Il se crée, dès lors, un système accentuel de nature syntaxique qui induit un appariement entre les substantifs et le verbe susmentionnés. Par conséquent, le corps rythmique charrie la signification de valeurs qui échappent au sens littéral car elles sont portées par « l'inconscient du texte ». Ces valeurs produites par la plastique rythmique se déclinent ainsi :

**Gentillesse navigue**

dans les eaux de l'incompréhension  
dans les vagues tumultueuses de Pandore

**Patience navigue**

dans les eaux de l'incompréhension  
dans les vagues tumultueuses de Pandore

**Sagesse navigue**

dans les eaux de l'incompréhension  
dans les vagues tumultueuses de Pandore

Ainsi, selon le mouvement du corps rythmique, ce sont précisément les valeurs morales, notamment la « Gentillesse, la Patience et la Sagesse » qui sont en crise comme le témoignent les métaphores dépréciatives « les eaux de l'incompréhension et les vagues tumultueuses de Pandore ». Les configurations du corps rythmique organisent donc la

signifiante de la décadence morale de ce monde. Cette valeur est si fondamentale qu'elle est sous-tendue par le fonctionnement holiste des rythmes accentuel et typographique dont l'interrelation crée une saturation. Explicitement, les signifiants « Gentillesse, la Patience et la Sagesse » ainsi que la phrase verbale « Le monde navigue » sont respectivement isolés sur les vers 1, 5, 9 et 13. De la sorte, les vers 1, 5 et 9 comportent successivement un seul mot chacun, notamment « Gentillesse, la Patience et la Sagesse ». Sur ces vers, ces signifiants sont suivis par une absence d'écritures, mieux de blancs. Ce constat s'observe également au vers 13 qui porte la phrase verbale « Le monde navigue ». Les suites graphiques ou scripturales de ces vers sont des rejets qui se trouvent aux vers qui les suivent. En guise d'illustration, la reprise du poème « **Sentiments** » et la numérotation de ces vers s'imposent :

1 Gentillesse

2 sur la route de la haine

3 sur la route de l'hypocrisie

4 sur la route de la tristesse

5 Patience

6 sur les sentiers de la perte du temps

7 sur les sentiers de la mort de Chronos

8 sur les sentiers de la course d'horloge

9 Sagesse

10 dans les sillons de l'ignorance

11 dans les voies de la méconnaissance

12 dans l'ivrognerie des rois

13 Le monde navigue

14 dans les eaux de l'incompréhension

15 dans les vagues tumultueuses de Pandore

*Le Cri du Silence*, p. 23.

L'alternance entre l'écriture et l'absence d'écritures se veut une autre modalité du corps rythmique qui configure la dialectique du cri et du silence. Il s'agit d'un silence prolongé par les alinéas obsédants qui saturent ce poème. En effet, sur les quinze vers que compte le poème, onze débutent par un alinéa, en l'occurrence vers 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14 et 15. Au niveau de l'espace textuel, *le continuum* entre les vers 1, 5, 9, 13 et les autres vers se réalise, avant tout, par la relation systémique entre les blancs et les alinéas répétés. Ce

fonctionnement systémique des blancs et des alinéas donne corps au rythme typographique qui organise le silence prononcé dans le poème « Sentiments ». Cependant, le fonctionnement du rythme typographique brise ce long silence par une série de rejets débutant par des minuscules aux vers 2, 3, 4,6, 7,8, 10, 11, 12, 14 et 15. L'itération contiguë et lancinante de ces minuscules participe ainsi de la subjectivation ou de l'individuation du corps rythmique dans ce texte poétique. Pour l'essentiel, cette itération construit un rythme prosodique fondé sur les retours remarquables de la fricative alvéolaire « s » et de l'occlusive dentale « d ». Et ce rythme prosodique forme un système avec le rythme typographique généré par les multiples occurrences de proche en proche des minuscules en début des rejets. Ce système des rythmes prosodique et typographique organise *le continuum* entre les vers 1, 5, 9 13 et les onze autres.

Néanmoins, une question demeure : du point de vue rythmique, dans quelle mesure les signifiants prennent la valeur d'un cri strident ? L'activité du rythme prosodique aux vers 2, 3, 4,6, 7,8, 10, 11, 12, 14 et 15 semble élucider cette préoccupation. Dans un souci de monstration et de démonstration, la reprise du poème analysé s'impose de nouveau :

1 Gentillesse

2 **sur la route de la** haine

3 **sur la route de l'**hypocrisie

4 **sur la route de la** tristesse

5 Patience

6 **sur les sentiers de la** perte du temps

7 **sur les sentiers de la mort** de Chronos

8 **sur les sentiers de la** course d'horloge

9 Sagesse

10 **dans les sillons de l'**ignorance

11 **dans les voies de la** méconnaissance

12 **dans l'**ivrognerie **des** rois

13 Le monde navigue

14 **dans les** eaux de l'incompréhension

15 **dans les** vagues tumultueuses de Pandore

*Le Cri du Silence, p. 23.*

La saturation des accents consonantique et vocalique forme le rythme prosodique dont l'intense activité dans ce poème configure l'insistance de la voix qui se confond à un cri

strident. Le recueil poétique analysé abonde en texte où la relation systémique entre le rythme prosodique et l'insistance constituent *le mode de signifier* du cri perçant. A ce sujet, les onze premiers vers du poème intitulé « **Les cicatrices du sang** » sont opportuns :

**Le sang** jaillit de mes yeux  
**Le sang** de la tristesse ruisselle  
    **Sur les** rides de mes joues  
    **Sur les** cicatrices des lames de mes bourreaux  
    **Sur** mes larmes asséchées par la fatigue  
Mes vêtements vont **à** la rencontre de ma souffrance  
    S'entremêlent **à** mon beau sang  
        **à** ma belle sueur  
Justifiés par les affres de la douleur  
        **de mes** pesanteurs  
        **de mes** ressentiments.

*Le Cri du Silence*, p. 20.

Le mouvement du corps rythmique se décline par les alinéas des vers 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10 et 11. Cette abondance d'alinéa configure le rythme prosodique qui organise les moments de silence remarquable dans l'énonciation du poème susmentionné. Ces temps de silence sont essentiellement rompus par des répétitions anaphoriques qui orchestrent le rythme prosodique. Ce rythme vocalique et consonantique fait de ses signifiants organisateurs les marques prosodiques de l'insistance de la voix et, par ricochet, du cri. Il y a donc une alternance entre les rythmes typographique et prosodique réalisant une activité systémique pourvoyeuse de la dialectique du cri et du silence. L'écriture de ce dualisme par les fluctuations de la physique rythmique s'observe également dans le poème intitulé « **Coule** » :

**Coule**  
**Coule**  
**Coule**  
Encre de mon stylo

**Baisse**

**Baisse**

**Baisse**

Ma tête pour peindre le sang  
des rues macabres des coupables  
d'une innocence incomprise.

**Chante**

**Chante**

**Chante**

Le chant des larmes inaudibles

**Perce**

**Perce**

**Perce**

Les cœurs des soldats du mal

**Coule**

**Coule**

**Coule**

Rivière de silence

**Baisse**

**Baisse**

**Baisse**

Ma tête pour rêver  
Un monde merveilleux

**Rends**

**Rends**

**Rends**

Mes rêves vivants.

*Le Cri du Silence*, pp. 30-31.

Ce poème peut illustrer la thèse présocratique qui définit le rythme comme « une manière particulière de fluer ». L'énonciation de ce texte, en effet, se caractérise par des « formes individuelles et distinctives » qui dévoilent le corps rythmique. Ces formes transitoires sont, entre autres, la réduplication des formes verbales « Coule / Baisse / Chante / Perce / Rends » et le retour anaphorique du mode impératif. Ces répétitions, de proche en proche, corporifient le rythme prosodique par la présence des accents prosodiques sur les signifiants réitérés. L'activité du rythme prosodique configure le martèlement obstiné des

verbes « Coule / Baisse / Chante / Perce / Rends ». Dans sa dynamique, le rythme prosodique entretient une relation holiste avec le rythme typographique. Le fonctionnement de ce rapport procède du travail des blancs répétés et des alinéas qui succèdent et précèdent respectivement les signifiants réitérés. Par conséquent, ces signifiants sont encadrés par des temps de silence généralement prolongés par les blancs. En marge des moments de silence appuyé qu'il met en spectacle, le rythme typographique singularise la physique de ce poème. Et ce, par la disposition des verbes itérés comme des escaliers « Coule / Baisse / Chante / Perce / Rends ». Cette organisation typographique, qui est rythme, orchestre le mouvement *decrecendo* de ces verbes et devient ainsi *le mode de signifier* de la chute graduelle du martèlement.

La présence remarquable des blancs signifiants du silence dans les poèmes étudiés révèle une politique de l'écriture de l'inconnu ou des non-dits dans la dynamique des textes car comme le note Henri Meschonnic :

Les blancs sont nécessaires au poème. Non comme marges seulement, mais l'entrée du blanc de la page à l'intérieur du corps du texte. **Les entrées du blanc marquent une alternance de l'inconnu, du non-dit sur le dit, avancées, reculs, les rimes du langage avec lui-même, les intermittences du vivre-écrire.** La typographie signale que le poème est un rythme organisateur, le primat du rythme-sens, non un « niveau » ou une catégorie à côté de tranches soit lexicale, soit syntaxique, bref à côté du sens. **Lignes et blancs matérialisent que le langage et le non-langage signifient l'un par l'autre.**<sup>23</sup>

### **3.2 Corps rythmique ou l'organisation typographique de la dialectique dans *Le Cri du Silence***

Dans les textes du poète Bélé, il semble que la typographie recèle et dévoile toute une stratégie d'organisation de la signifiante qui ressorti de l'inconscient des poèmes. Évidemment, il ne s'agit pas de l'inconscient au sens freudien. Mais, dans la poétique meschonnicienne, le fonctionnement imprévisible du rythme dans le discours fonde son inconscient. La typographie, dans cette mesure, transcende sa portée hédoniste pour signifier :

Il n'y a pas d'espace poétique, typographique, qui soit neutre. Pas plus qu'il n'y a de langage neutre, d'observateur neutre. L'écriture et la typographie sont associées comme le texte et la mise en spectacle d'une même rationalité. Travailler l'écriture mène nécessairement à travailler la typographie.<sup>24</sup>

---

23. Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage, op.cit.*, p. 304. C'est nous qui mettons en gras.

24. *Idem*, p. 309.

L'analyse de la disposition des vers du poème intitulé « **Temps d'amour** » peut, en effet, corroborer ce propos :

Une minute

    Une heure

        Un jour

Qu'importe ! Pourvu que tu sois là !

        Un mois

            Un an

                Un siècle

Qu'importe ! Pourvu que tu ne t'en ailles pas !

        Un siècle

            Un an

                Un mois

Le temps fuit notre bonheur.

        Une semaine

            Un jour

                Une heure

                    Une minute

Le temps latent nous tend la tristesse.

        Une seconde

            Une tierce

Il s'est enfuit !

*Le Cri du Silence*, p. 12.

L'organisation typographique de ce texte est rythme au sens héraclitéen. En effet, la disposition des vers met en spectacle des gradations ascendante et descendante constitutives du corps rythmique. A preuve, du vers 1 au vers 7, tant les signifiants que la disposition typographique font évoluer les vers *decrecendo*. À l'opposé, du vers 20 au vers 8, les signifiants et la configuration typographique constituent les *modes de signifier* qui construisent un fonctionnement *crescendo* des vers. En conséquence, la mise en page du texte fait du parallélisme des formes, en général, et du chiasme, en particulier, *une modalité* du corps rythmique. Organisant la signifiante dans ce poème, ce chiasme typographique met en spectacle la dualité inhérente au temps à travers les configurations rythmiques formées par la dialectique des gradations ascendante et descendante.

Dans le poème intitulé « **Sensations** », la ponctuation corporifie le rythme typographique pour en faire une modalité de l'individuation de ce texte :

Sens ?

Sens ?

Sens ?

Sens-tu ce Soleil sournois ?

Sens ?

Sens ?

Sens ?

Vois-tu ce sage silence ?

Sens !

Sens !

Sens !

Entends-tu cette douce fraîcheur des voies lactées  
de la paix ?

Silence !

Communique-moi ta Sagesse

Enseigne-moi la profondeur des eaux insoupçonnées

Silence !

*Le Cri du Silence*, p. 46.

Les dix-sept vers de ce poème se distinguent, de prime abord, par une succession singulière de signes de ponctuation. Les huit premiers vers s'achèvent par des points d'interrogation. Les vers 9, 10 et 11 finissent par des points d'exclamation. Quant au vers 12, sa fin ne comporte pas de point. Le vers 13 se termine par un point d'interrogation. Un point d'exclamation achève le vers 14. La fin des vers 15 et 16 est marquée par une absence de point. Pour finir, le vers 17 se termine par un point d'exclamation. Au total, le poème comporte neuf points d'interrogation, quatre points d'exclamation et trois cas d'absence de point. Ainsi, les accents syntaxiques qui frappent les syllabes situés à la clause des vers forment un système accentuel avec les accents typographiques engendrés par les différents points. Ces configurations de la ponctuation organisent les « fluements » et la signifiante de



la voix dans le texte car « *la ponctuation est l'insertion même de l'oral dans le visuel.* »<sup>25</sup> La saturation rythmique générée par l'abondance des points d'interrogation et d'exclamation organise alors *le mode de signifier* de l'intonation montante. Par conséquent, le cri est rythmiquement configuré. Les trois cas d'absence de point observé aux vers 12, 15 et 16 constituent les marques rythmiques de la rupture de l'intonation montante, voire de la chute intonative dans le poème. Morphème monosyllabique, le vocable « Sens » est le seul mot des vers 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10 et 11. Sur ces vers donc, le visuel semble l'emporter sur l'oral car le rythme typographique met en spectacle le signifiant « Sens ». Mais, cette disposition du vocable « Sens » lui impose une double accentuation composée d'un accent syntaxique et d'un accent prosodique. Cette double accentuation corporifie l'énergie de l'intonation ascendante sur le vocable « Sens ». Au total, le système, composé des accents syntaxique, prosodique et typographique, constitue les formes évolutives du corps rythmique de ce discours poétique.

La récurrence de la fricative alvéolaire « S » dans le texte (dix-sept occurrences) informe de la présence remarquable du rythme prosodique qui forme un système avec les accents syntaxiques portés par les finales des signifiants « **Sens** », « **sournois** », « **silence** » et « **sagesse** ». Projeté sur l'axe de la syntagmatique rythmique, ce paradigme accentuel génère la multivalence du signifiant « Sens ». Ce faisant, le « Sens » signifie conjointement « sournoiserie », « silence » et « sagesse ».

### **3.3 Corps rythmique, espace de la page et théâtre de la signifiante dans *Le Cri du Silence***

Le concept de corps rythmique implique toute une spatialité pourvoyeuse de valeurs car le discours écrit est indissociable de la page qui le porte. Mieux, loin d'être anodine et inexpressive, la page participe de l'organisation du mouvement du discours ainsi que de la mise en spectacle de sa signifiante. Meschonnic note, à cet effet :

L'espace de la page, pas seulement du poème mais aussi de la philosophie et du roman contemporains, en France, – donc l'espace même, généralement, de l'écriture –, est souvent pris comme un *théâtre*, sous l'invocation expresse de Mallarmé. Mais théâtre comme annulation paradoxale de l'action : théâtre vide, abstrait, théâtre comme lieu pur où

---

25. Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage, op.cit.*, p. 300.

RIEN

...

N'AURA LIEU

...

QUE LE LIEU

Citation de Pierre Tournelles, dans *Denudare* (Gallimard, 1973).<sup>26</sup>

Dans *Le Cri du Silence*, l'espace de l'écriture matérialise le corps rythmique qui théâtralise la signifiante à travers la mise en scène des *typographismes*<sup>27</sup>. Cette idée semble trouver son fondement dans le poème intitulé « **L'urne à la une** » :

Allons !  
Allons livrer notre **liberté**  
Dans les **urnes**.  
Allons aligner notre **avenir**  
Au pied des **urnes**.  
Allons-nous **suicider**  
Pour la construction de **NOTRE AVENIR**.  
Allons-nous **désunir**  
Devant ces **urnes**.  
**SOL**dats, préparons-**nous**  
**SOL**eil, Ferme tes **yeux** !  
**SOL**, écrase tes enfants  
po**U**r la construc**T**ION d'un nouveau **monde**.

*Le Cri du Silence*, p. 17.

Dans ce poème, le *typographisme* s'illustre par l'usage de la majuscule dans les signifiants « **NOTRE AVENIR** », « **SOL**dats », « **SOL**eil », « **SOL** » et « po**U**r la construc**T**ION ». Le théâtre se produit, dans ce texte, par la répétition essentiellement agrammaticale de la majuscule. Ainsi, la lettre capitale constitue une des modalités de la physique de ce texte, d'autant plus que cette *subjectivation maximale* de la majuscule en fait

---

26. *Idem*, p. 306.

27. **Typographisme** : néologisme qu'Henri Meschonnic définit comme la disposition normative ou irrégulière de la ponctuation, des blancs, de la majuscule, des parenthèses, etc... sur la page.

les *topos* d'une saturation accentuelle. En effet, le syntagme nominal « NOTRE AVENIR » se trouve à la clause du vers 7. En conséquence, son écriture en lettres majuscules lui impose des accents typographiques en plus de l'accent syntaxique qui frappe sa syllabe finale « **NIR** ». Grâce à cet accent syntaxique, le syntagme nominal « NOTRE AVENIR » entretient une relation systémique avec des signifiants placés à la clause des vers qui les portent : « notre liberté » (vers 2), « les **urnes** » (vers 3), « notre **avenir** » (vers 4), « des **urnes** » (vers 5), « **suicider** » (vers 6), « **désunir** » (vers 8) et « **urnes** » (vers 9). En polarisant ces signifiants, le système accentuel organise conséquemment la signifiante d'un avenir en prise directe avec la politique et ses implications (quête libertaire, mort et division). De la sorte, les rythmes typographique et syntaxique, qui frappent le syntagme nominal « NOTRE AVENIR », théâtralise*nt* l'*individuation* de ce futur.

Par ailleurs, le vers 13 se veut le *topos* de la théâtralisation du syntagme prépositionnel « poUr la construcTION », sauf que ce groupe se situe à l'incipit du vers. L'occlusive bilabiale « p » qui ouvre ce vers débute par une minuscule en lieu et place de la majuscule exigée par la grammaire. L'écriture rompt donc avec la norme grammaticale relative à la minuscule et la majuscule. Et cette configuration induit un accent typographique sur l'occlusive sourde « p ». Ce constat se renforce par l'accent typographique qui s'impose à la voyelle orale « U » écrite en majuscule en milieu de mot. Le rythme typographique met ainsi en scène l'écriture de la rupture confirmée par les accents typographique et syntaxique qui frappent la syllabe finale du substantif féminin « construcTION ». A l'incipit des vers 10, 11 et 12, l'activité conjointe des rythmes prosodique et typographique assure la continuité de la signifiante de la rupture par la mise en spectacle du morphème « SOL » dans les signifiants « SOLdats », « SOLeil » et « SOL ». La configuration rythmique fait ainsi de la rupture une valeur discursive et thématique. Elle l'érige, par l'écriture, en solution sociale face aux déboires de la politique en contexte électoral. Cette idée trouve son fondement dans le réseau accentuel orchestré par les accents typographiques à travers ces signifiants des vers 12 et 13 : « SOL », « poUr » et « construcTION ». Ces accents frappent les lettres capitales : « SOL », « U », « TION ».

Le physique étant indissociable de la voix, ces *topos* du théâtre des rythmes typographique, syntaxique et prosodique organisent *les manières de fluer* de la voix dans le poème étudié. En conséquence, l'alternance entre la chute intonative et la force intonative se réalisent par les distributions agrammaticales de la majuscule dans les signifiants : « NOTRE AVENIR », « SOLdats », « SOLeil », « SOL », « poUr la construcTION ».

## Conclusion

Le raisonnement qui précède met en relief des acquis théoriques et analytiques. Au niveau théorique, le premier résultat fondamental est que, les théories du rythme de Bernard Zadi Zaourou, Jean Cauvin, Engelbert M'veng et Léopold Sédar Senghor ont partie liée avec celle de Platon. Ce philosophe grec et ces critiques de littératures africaines mettent en relation le rythme, le corps et le nombre. Le rythme, conçu sur des bases arithmétiques par Platon, y est « projeté », comme disait Benveniste, *sur* les mouvements du corps, pour les ensermer dans un réseau chiffré qui serait en rapport avec les essences les plus précieuses, celles des nombres.

Le second est que dans la poétique de Meschonnic, adossée à la philosophie d'Héraclite et à la linguistique de Benveniste, « *le représentant du corps dans le langage [est] le rythme* ». <sup>28</sup> La partie analytique de la présente réflexion a permis de démontrer comment, empiriquement, le rythme représente ou configure le corps et sa signification dans le langage, notamment dans le *Cri du Silence*. Selon les études menées dans cet article, dans les discours poétiques décortiqués, les saturations et systèmes accentuels formés par la dynamique des rythmes syntaxique, prosodique, typographique configurent le corps et sa multivalence dans le recueil de Bélé. Les répétitions de proche en proche, la surexploitation des blancs, des alinéas et de la majuscule constituent, entre autres, autant de modalités énonciatives qui organisent le corps rythmique dans ce texte poétique. Au-delà de ces modestes acquis, le présent article a scruté une poétique du corps qui confirme la pertinence de cette pensée de Gérard Dessons : « *Il n'y a que des corporités, c'est-à-dire des conceptions du corps, des discursivités qui font notre "réel" corporel.* » <sup>29</sup> Et cette étude prouve que la poétique du rythme se veut l'une de ces corporités.

---

28. Mélanie Bourlet et Chantal Gishoma, *Des voix dans la poésie : entretien avec Henri Meschonnic*, Études littéraires africaines, [<https://doi.org/10.7202/1035338ar>]

29. Gérard Dessons, « Rythme, Corps et langage », in *Rythme, langue et discours*, op.cit, pp. 52-53.

## Bibliographie indicative

### 1. Corpus

BÉLÉ Ninsémon Franck, *Le Cri du Silence*, Saint-Denis, EDILIVRE, 2017.

### 2. Ouvrages et articles scientifiques

BOURLET Mélanie et GISHOMA Chantal, *Des voix dans la poésie : entretien avec Henri Meschonnic*, Études littéraires africaines, [[https://doi.org/ 10.7202/1035338ar](https://doi.org/10.7202/1035338ar)]

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

CAUVIN Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Saint-Paul, 1980.

DESSONS Gérard, « **Rythme, Corps et langage** », in *Rythme, langue et discours*, Michèle Bigot et Pierre Sadoulet (dir), Université Jean-Monnet de Saint Etienne, 2012.

DESSONS Gérard, MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.

FEDRY Jacques, *L'expérience du corps comme structure du langage*, [www.persee.fr](http://www.persee.fr) [consulté le 15 /04/2023]

KOUADIO N'Guettia Martin, « **(En)jeux du rythme et de l'oralité dans un texte poétique africain : de la corporalisation au sujet dans *Grains de Sable* de Tanella Boni** », in *Rythme, langue et discours*, Michèle Bigot et Pierre Sadoulet (dir), Université Jean-Monnet de Saint Etienne, 2012.

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.

MICHON Pascal, « **Sur les rythmes du corps** » in *Les Rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé* (2007), Paris, Rhuthmos, [[https://www.rhuthmos.eu/spip.php ? article 93](https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article93)], 2015.

MVENG Engelbert, *L'Art d'Afrique noire. Liturgie Cosmique et Langage religieux*, Yaoundé, CLE, 1964.

SENGHOR Sédar Léopold, « **L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine** » in *Présence africaine* n° 8-9-10, *Le 1<sup>er</sup> Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs*, Rome, Juin-Novembre 1956.

SENGHOR Sédar Léopold, « **Éléments constructifs d'une civilisation négro-africaine** » in *Présence africaine*, Numéro spécial tome 1, *Deuxième Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs*, Rome, 26 mars-1<sup>er</sup> avril 1959.

PLATON, *Philèbe*, Paris, Flammarion, 2002.

PLATON, *Les Lois (livre II)*, Paris, Flammarion, 2006.

ZADI Zaourou Bernard, *Césaire entre deux cultures : problèmes théoriques de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui*, Abidjan-Dakar, NEA, 1978.