



HWEHWEMUDUA

ISSN-L: 3080-1621

ISSN-P: 3080-1613

REVUE HWEHWEMUDUA

Revue des Lettres, Sciences Humaines et Sociales



Université Peleforo GON COULIBALY
UFR Sciences Sociales
Korhogo - Côte d'Ivoire

www.hwehwemudua.net



revue.hwehwemudua@gmail.com

REVUE DES LETTRES, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

HWEHWEMUDUA



Vol.2, N°2, Octobre 2025

Site : <https://www.hwehwemudua.net>

Courriel : revue.hwehwemudua@gmail.com

Université Peleforo GON COULIBALY

UFR Sciences Sociales

BP 1328 Korhogo

ISSN-L 3080-1621 // ISSN-P 3080-1613

COMITÉ ÉDITORIAL

Directeur scientifique :

KOUASSI Kouakou Siméon, Professeur Titulaire d'Archéologie, Université Polytechnique de San-Pedro, Côte d'Ivoire

Directeur de publication :

KOUAKOU N'dri Laurent, Maître de Conférences d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Rédacteur en Chef :

N'GORAN Kouadio Adolphe, Maître-Assistant d'Histoire, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire

Secrétaire d'édition :

KOUAME N'founoum Parfait Sidoine, Maître-Assistant d'Histoire, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire

Secrétaire adjoint d'édition :

KOFFI Amani, Assistant d'Histoire, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire

Trésorier :

ATCHIE Amon Guy Serge, Maître-Assistant d'Histoire, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire

Webmaster :

KOUAKOU Kouadio Sanguen

COMITÉ SCIENTIFIQUE

ALLOKO N'guessan Jérôme, Directeur de recherches de Géographie, Université Felix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire.

ALLOU Kouamé René, Professeur Titulaire d'Histoire, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

ASSANVO Amoikon Dyhie, Maître de Conférences de Linguistique, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

BAHA Bi Youzan Daniel, Professeur Titulaire de Sociologie, Université Felix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

BAMBA Mamadou, Professeur Titulaire d'Histoire, Université Alassane Ouattara de Bouaké, Côte d'Ivoire

BATCHANA Essohanam, Professeur Titulaire d'Histoire, Université de Lomé, Togo

BEKOIN Raphael Tanoh, Professeur Titulaire d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire.

BIRBA Noaga, Maître de Conférences d'Archéologie, Université Norbert Zongo, Burkina-Faso

BROU Cho Julie Eunice, Maître de Conférences d'Histoire, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

FAYE Ousseynou, Professeur Titulaire d'Histoire, Université Cheick Anta Diop, Sénégal

GAYIBOR Théodore Nicoué Lodjou, Professeur Titulaire d'Histoire, Université de Lomé, Togo

GOLE Koffi Antoine, Professeur Titulaire d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

GOMGNIMBOU Moustapha, Directeur de recherches d'Histoire, Centre National de la Recherche Scientifique et Technologique (CNRST), Burkina-Faso

KOFFIE-BIKPO Céline, Professeur Titulaire de Géographie, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

KONE Issiaka, Professeur Titulaire de Sociologie, Université Jean Lorougnon Guédé, Côte d'Ivoire

KONIN Severin, Professeur Titulaire d'Histoire, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

KOUADIO N'Guessan Jérémie, Professeur Titulaire de Linguistique, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

KOUAKOU N'dri Laurent, Maître de Conférences d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

KOUAME Aka, Professeur Titulaire d'Histoire, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

KOUASSI Kouakou Siméon, Professeur Titulaire d'Archéologie, Université Polytechnique de San-Pedro, Côte d'Ivoire

KOUASSI N'Goran François, Directeur de recherches de Sociologie, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

KOUDOU Dogbo, Maître de Conférences de Géographie, Université Péléforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire

LATTE Egue Jean Michel, Professeur Titulaire d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire.

MIAN Newson Kassy Mathieu Assanvo, Maître de Conférences d'Histoire, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

NENKAM Chamberlain, Maître de Conférences d'Histoire, Université de Yaoundé, Cameroun

OUATTARA Tiona, Directeur de recherches d'Histoire, Université Felix Houphouët-Boigny - Côte d'Ivoire

SANGARE Abass Souleymane, Professeur Titulaire d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

SILUE Pébanagnanan David, Maître de Conférences de Géographie, Université Peleforo GON COULIBALY

SINAN Adama, Maître de Conférences de Sociologie, Université Peleforo GON COULIBALY

SOHI Blesson, Maître de Conférences d'Histoire, Université Felix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

SOTINDJO Dossa Sébastien, Professeur Titulaire d'Histoire, Université d'Abomey-Calavi, Bénin

COMITÉ DE LECTURE

AGUIE Yhattey Hervé Thierry, Maître-Assistant d'Histoire, Université Peleforo GON COULIBALY

ANGOUA Adjé Séverin, Maître de Conférences d'Histoire, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

AYEMOU Kadjomou Ferdinand, Maître-Assistant d'Histoire, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

BAKAYOKO Yaya, Maître-Assistant d'Histoire, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire

BAMBA Fatoumata, Maître-Assistant d'Histoire, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire

BANGALI N'goran Gédéon, Maître de Conférences d'Histoire, Université Lorougnon Guédé, Côte d'Ivoire

BOUHO Gnionté Armel, Assistant d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

COULIBALY Kassoum, Maître-Assistant de Philosophie, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire

COULIBALY Moussa, Maître-Assistant de Géographie, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire

COULIBALY Wayarga, Assistant d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

COULIBALY Yalamoussa, Assistant d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

DJAMALA Kouadio Alexandre, Assistant d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

GOULEDEHI Kinva Via Jean Alda, Assistant d'Histoire, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

KABA Brahim, Maître-Assistant d'Histoire, Université Julius Nyerere de Kankan, Guinée

KABORE Adama, Assistant d'Histoire, Université Norbert Zongo, Burkina-Faso

KANE Métou, Maître-Assistant de Lettres Modernes, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

KAZIO Didjè Jacques, Assistant d'Archéologie, Université de Bondoukou, Côte d'Ivoire

KEWO Zana, Maître-Assistant d'Histoire, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire

KONE Bassoma, Maître-Assistant de Géographie, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire

KONE Diloman, Assistant de Lettres Modernes, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

KONE Kapiéfolo Julien, Maître-Assistant de Géographie, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire

KONE Kpassigué Gilbert, Maître-Assistant d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

LAGO Blé Angelin, Maître-Assistant d'Histoire, Université Jean Lorougnon Guédé, Côte d'Ivoire

LOUKOU Yao Serges Bonaventure, Maître-Assistant d'Archéologie, Université cheikh Anta Diop, Sénégal

MENE Yao Fabrice-Alain. Davy, Maître-Assistant d'Histoire, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

OKOU Kouakou Norbert, Maître-Assistant de Sociologie, Université Felix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

OUATTARA Brahma, Maître-Assistant d'Histoire, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire

OUATTARA Lancina, Assistant de Lettres Modernes, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

OUEDRAOGO Serges Noël, Maître-Assistant d'Histoire, Université Norbert Zongo, Burkina-Faso

SEKA Jean-Baptiste, Maître de Conférences d'Histoire, Université Jean Lorougnon Guédé, Côte d'Ivoire

SIDIBE Nohan, Maître-Assistant d'Histoire, Université Polytechnique de San-Pedro, Côte d'Ivoire

TOURE Gninin Aicha, Maître-Assistant d'Archéologie, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

TRAORE Bakary, Assistant de Lettres Modernes, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

VIDO Arthur, Maître de Conférences d'Histoire, Université d'Abomey-Calavi, Bénin

YAO Akpolè Daniel, Maître-Assistant de Philosophie, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire

YEO Mamadou, Maître-Assistant d'Histoire, Université Polytechnique de San-Pedro, Côte d'Ivoire

ZADOU Zidy Armand Didier, Maître de Conférences d'Anthropologie, Université Jean Lorougnon Guédé, Côte d'Ivoire

SOMMAIRE

- 1- **AUTOCHTONIE, ALLOCHTONIE ET ALLOGENIE DANS LE PROCESSUS DE CERTIFICATION DES TERRES RURALES A BOSSEMATIE ET EDOUKOUKRO (SOUS-PREFECTURE D'ABENGOUROU/COTE D'IVOIRE)**, Pascal Adjéi TANO & Joseph Adou TANO.....1-17
- 2- **ANALYSE DE CONFLIT POUR LE PARTAGE DES EAUX DU LAC TCHAD ET DE LA KOMADOUGOU YOBE DANS LA REGION DE DIFFA, ABBA Aboukar TCHELLOU,**.....18-29
- 3- **RATIONALISATION DU COMMERCE ET POLITIQUE D'IVOIRISATION EN COTE D'IVOIRE : RÔLE, ACTIONS ET DISSOLUTION DE LA SOCIETE D'ORGANISATION DU PROGRAMME D'ACTION COMMERCIALE (DISTRIPAC), 1973-1980**, Amoi Dogbé Justin KONAN.....30-45
- 4- **HISTOIRE ET FONCTIONS DU KOKO DONDA DANS LA VILLE DE BOBO-DIOULASSO AU BURKINA FASO (1957- années 2000)**, Rahmate OUEDRAOGO, Boubacar SAMBARÉ & Adama TOMÉ.....46-58
- 5- **LE ROLE DE LA FEMME DANS LA RELIGION ROMAINE DU HAUT-EMPIRE**, Alain Francis NGOMBE.....59-73
- 6- **LA SÉDUCTION FÉMININE EN GRÈCE ANCIENNE À L'ÉPOQUE CLASSIQUE SELON LE THÉÂTRE ANCIEN D'ARISTOPHANE ET EURIPIDE**, BOUSSOU Koffi Arcel,.....74-86
- 7- **LE CHOIX DU CONJOINT CHEZ LES JEUNES BAMILEKES DE L'OUEST-CAMEROUN : ENTRE RUPTURE GENERATIONNELLE ET RECOMPOSITION DES NORMES MATRIMONIALES**, Trésor FOBASSO GUEDJO & Serge DJOMBISSIE.....87-98
- 8- **LA CÔTE D'IVOIRE DE FÉLIX HOUPHOUËT BOIGNY ET LES «DEUX CHINE» : UNE DIPLOMATIE ENTRE IDÉOLOGIE ET PRAGMATISME (1960-1993)**, Bobo Clarisse BOHUI.....99-109
- 9- **ANALYSE SOCIOLOGIQUE DU TABAGISME EN MILIEU SCOLAIRE BURKINABE : ÉTUDE DE CAS CHEZ LES ÉLÈVES DU LYCÉE HÉMA FADOUAH GNIAMBIA DE BANFORA, BURKINA FASO, BLAHIMA KONATÉ & ISSAKA KABORÉ**.....110-122
- 10- **HISTOIRE DE LA CULTURE DE L'ANANAS DANS LA COMMUNE DE KINDIA : POLITIQUES, PRATIQUES, ACTEURS ET ENJEUX DU DÉVELOPPEMENT LOCAL (1958-2023)**, Fodé Bangaly KEITA.....123-136
- 11- **JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ ZAPATERO: UN MODELE DE MASCULINITE POSITIVE EN Espagne**, Amenan Valérie KOUASSI Epse KONIN.....137-151

12- LE RYTHME ET SES CONFIGURATIONS ORALES DANS <i>LE CHANT DE KORAFOLA</i> DE MACAIRE ETTY, Ismaël KONÉ.....	152-167
13- LES REPRÉSENTATIONS SOCIALES DE L'AMOUR DE L'ARGENT CHEZ LES FEMMES IVOIRIENNES EN MILIEU URBAIN : ANALYSE DES STÉRÉOTYPES ET DE LA STIGMATISATION A TRAVERS LA COMMUNICATION SOCIALE, KOUAMÉ-KONATÉ Aya Carelle Prisca.....	168-182
14- LA PAROISSE DE MINLABA, UN PATRIMOINE HÉRITÉ DU PROTECTORAT ALLEMAND AU CAMEROUN, Luc Bertrand ONDOBO.....	183-196
15- L'IA ET LE RÈGNE DES OPINIONS EN AFRIQUE : QUELS ENJEUX POLITIQUES ?, Baba Hamed OUATTARA.....	197-211
16- ANACARDE, CACAO, CAFÉ ET COTON : DYNAMIQUES CROISÉES ET MUTATIONS AGRICOLES EN CÔTE D'IVOIRE DE 1960 À 2013, Salifou OUATTARA.....	212-226
17- LA CHEFFERIE POLITIQUE EN PAYS <i>NUNI</i> : ÉMERGENCE, ÉVOLUTION ET ORGANISATION, Hyacinthe Wendlarima OUÉDRAOGO.....	227-244
18- THE TRANSLATION OF “SI” INTO ENGLISH: BETWEEN “IF” AND “WHETHER”, Bamoussa Jaurès Raphaël OUATTARA.....	245-256
19- VALENTIN-YVES MUDIMBE ET LA QUESTION DE LA REHABILITATION DE L'HOMME NOIR A PARTIR DE L'ENDOGENISATION DES SAVOIRS, HONBA Théodore.....	257-269
20- IMPACT DE L'ÉCONOMIE PORTUAIRE SUR LE DÉVELOPPEMENT SOCIO-ÉCONOMIQUE DES RÉGIONS DE L'INTÉRIEURS : CAS DE LA SOUS-PRÉFECTURE DE KORHOGO, TOURE Noun Nadine Vanessa, LEKI Akissi Vanessa & YRO Koulai Hervé.....	270-280

LE RYTHME ET SES CONFIGURATIONS ORALES DANS *LE CHANT DE KORAFOLA* DE MACAIRE ETTY

Ismael KONÉ

Langues, Littératures et Civilisations

Spécialité : Stylistique

Université de Lorraine

ismaelkone03@gmail.com

Résumé

Cet article vise à étudier les configurations du rythme dans *Le chant de korafola* de Macaire Etty pour en dégager la signifiance. Il s'organise autour de trois aspects importants. Le premier analyse le fonctionnement du rythme rhétorique pour mettre en évidence la dimension orale du texte poétique. Le second traite de la signifiance des images et de l'interlocution comme des marques de subjectivités rythmiques en se fondant sur le rythme poétique en tant que procédé organisateur du discours. Quant au dernier aspect, il vise à déterminer le rythme produit par la répétition. Ces différents aspects mettent en évidence une poétique du langage dans laquelle le rythme n'est pas un simple élément formel. C'est plutôt un organisateur majeur de la signifiance qui relie la parole poétique à la mémoire collective et à la tradition orale.

Mots-clés : rythme, oralité, signifiance, poésie.

RHYTHM AND ITS ORAL CONFIGURATIONS IN MACAIRE ETTY'S *KORAFOLA* SINGING

Abstract

This article aims to study the configurations of rhythm in Macaire Etty's *Le chant de korafola* in order to identify its significance. It is organized around three important aspects. The first analyzes the functioning of rhetorical rhythm to highlight the oral dimension of the poetic text. The second deals with the significance of images and interlocution as marks of rhythmic subjectivities based on poetic rhythm as an organizing process of discourse. As for the last aspect, it aims to determine the rhythm produced by repetition. These different aspects highlight a poetics of language in which rhythm is not a simple formal element. Rather, it is a major organizer of significance that links poetic speech to collective memory and oral tradition.

Keywords : rhythm, orality, meaning, poetry

Introduction

Dans l'organisation interne du discours littéraire, le rythme se présente comme un vecteur majeur de production de la signifiante¹. À cet égard, sa prise en compte dans l'analyse littéraire est importante. Le poéticien français Henri Meschonnic distingue trois grandes catégories de rythme. Il s'agit des rythmes rhétorique, linguistique et poétique². Le rythme rhétorique s'attache à l'étude des manifestations des éléments culturels dans le discours littéraire. Quant au rythme linguistique, il renvoie à l'usage des mots, des groupes de mots et des phrases dans une langue donnée. En ce qui concerne le rythme poétique, il rend compte de l'organisation de l'écriture dans une œuvre littéraire. Dans l'écriture poétique de l'écrivain ivoirien Macaire Etty, ces trois catégories de rythme semblent contribuer à la production de la signifiante du discours. Par exemple, dans *Le chant de korafola* publiée en 2018, on retrouve cette configuration rythmique du langage. Pour mieux comprendre ce fonctionnement rythmique, il est important de tenir compte de son mode de signifier. En effet, selon Henri Meschonnic, c'est autour de cet élément que le sens du discours se cristallise :

Le mode de signifier ici est ce qui importe, non le sens. Chercher le sens seul, indépendamment de son mode de signifier, ou des structures, c'est d'avance rester sur le plan du signe. Se condamner à perdre la « forme » et le « sens ». Paradoxalement, la question du sens, telle qu'elle est traitée généralement, avec sa priorité banalement admise, est un obstacle épistémologique à la théorie du langage. Car elle enferme le discours dans la langue. Elle rend difficile une pensée de la valeur, au sens de Saussure. Elle escamote la signifiante, qui ne resurgit ensuite, quand elle le peut, que par des thèmes. (H. Meschonnic, 1982, p.10).

Ainsi, les modes de signifier par lesquels le rythme s'organise dans *Le chant de korafola* de Macaire Etty résultent d'une subjectivation du langage poétique. L'écriture se caractérise par une tension créative entre l'héritage de l'oralité et les exigences de l'écriture moderne. Partant, il convient de mettre en exergue les modes opératoires du rythme dans son œuvre poétique pour en dégager les effets de sens. Il s'agit donc de mettre en évidence les éléments spécifiques par lesquels le poète organise son discours pour lui procurer du rythme, donc, du

¹ Le terme de signifiante permet de rendre compte des différentes valeurs qui se dégagent des relations qu'entretiennent les éléments constitutifs du discours. Selon ce poéticien, on ne peut extraire la substance signifiante du discours indépendamment de son mode de signifier. Ces deux éléments fondamentalement rattachés, ne peuvent être étudiés de façon séparée.

² Selon Henri MESCHONNIC, « on peut reconnaître non trois rythmes, comme Tomachevski, mais trois catégories de rythme, mêlées dans le discours : le rythme linguistique, celui du parler dans chaque langue, rythme de mot ou de groupe, et de phrase ; le rythme rhétorique, variable selon les traditions culturelles, les époques stylistiques, les registres ; le rythme poétique, qui est l'organisation d'une écriture », (Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op.cit., p.223).

sens. Cette démarche pourrait permettre l'appréhension des mécanismes de fonctionnement des rythmes linguistique, poétique et rhétorique dans l'œuvre. Ainsi, l'objectif de cet article est d'analyser comment le rythme contribue-t-il à la production de la signifiante dans *Le Chant de korafola*. L'étude s'articulera autour de trois dimensions. La première porte sur l'analyse de la signifiante du rythme rhétorique. La seconde concerne les images et la poétique de l'interlocution. Enfin, la dernière dimension se consacre à montrer la manière dont la répétition engendre du rythme dans le discours poétique de Macaire Etty.

1. La signifiante du rythme rhétorique

Le Chant du korafola est marqué par une forte charge sémantique. En effet, le terme « korafola », composé du nom « kora » et du suffixe « fola », signifie en malinké « celui qui dit ou qui joue la kora », instrument de musique traditionnelle de l'Afrique de l'Ouest, originellement utilisé par la tradition orale comme support de transmission du savoir ou des connaissances humaines. Ainsi, traditionnellement, la kora est un instrument de musique très expressif utilisé lors des événements de réjouissance pour faire l'éloge des nobles, chanter la gloire, célébrer les naissances et les mariages, etc. Elle sert également à accompagner le récit des *djélis* ou griots qui sont par essence les dépositaires et garants de la tradition orale africaine longtemps transmise de génération en génération, de griot à griot, par le lien sacré du sang : d'où l'expression *djeli* en langue malinké. D'ailleurs, le poète lui-même s'identifie à un *djeli* porteur de sa kora et annonciateur d'un message. C'est pourquoi il s'auto-désigne clairement en ces termes :

Je suis djeli
Je chantonne de mes lèvres enflammées
Le chant éthéré de la vie à sauver
Le beau chant d'encens
Au peuple repu d'errances
Mon chant
Mon chant-miel est verbe torrentueux
De tous les diseurs de mots
De tous les dompteurs de verbe-voltige
Les déclamateurs exaltés de vers virevoltants
(M. Etty, 2018, p.22).

Le *korafola* peut être à la fois instrumentiste et chanteur. Ainsi, *Le chant du korafola* qui signifie en langue malinké le chant de celui qui joue la kora, s'enracine ici dans l'espace

culturel de l'auteur. Ce chant poétique que déclame Macaire Etty est un véritable condensé des crises d'une société ivoirienne décadente en proie à toutes sortes de revirements politiques, idéologiques, sociaux et religieux. Ancré donc ici dans la culture *abidji*, ce chant très expressif est riche de symboles et d'images qui caractérisent les fondements culturels des terres *abidji* et les réalités sociologiques qui minent l'existence de ce peuple. On assiste alors à un phénomène de réinvention de l'écriture qui prend forme dans le poème à travers la convocation d'un ensemble de signifiants représentatifs de la diversité culturelle des communautés ethniques ivoiriennes. Ces lexiques étrangers à la langue française, sont des signifiants riches de symboles et d'images qu'il ne faudrait pas perdre de vue dans la détermination de la signification du texte. En effet, on retrouve de nombreuses formes d'expression puisées dans des langues locales ivoiriennes, notamment *abidji*, *baoulé* et *malinké*. Cette idée s'illustre à travers l'usage des lexies récurrents tels que *dipri*, *Djoliba*, *Djeli*, *Attougblan*, *sankofa*, *Djinan*, *zaouli*, *Kpankprê*, etc. qui sont des marqueurs du rythme rhétorique renvoyant à des éléments culturels symboliques qui rendent compte de l'essence de la culture *abidji* et de ses valeurs aux yeux du poète. Dans son chant, il s'identifie à un artiste faisant preuve d'une grande maîtrise de son art pour porter sa voix :

Moi Sésé-gnon
crête de la parole magique
la musique sifflote ma voix
la kora domptée danse
à chacun des claquements de mes doigts
tel un coryphée du *dipri*
(M. Etty, 2018, p.29).

Le signifiant *dipri* par exemple, symbolise chez le peuple *abidji* une grande cérémonie traditionnelle de réjouissance et de démonstration des forces et pouvoirs mystiques des acteurs ayant reçu le bain rituel pour commémorer le sacrifice consenti par l'un de leurs ancêtres ayant sauvé son peuple de la famine. Cette commémoration faite de danse et de chants est non seulement le symbole de la purification, mais aussi, celui de la renaissance du peuple *abidji*. C'est aussi un facteur important de réconciliation et de cohésion sociale entre les peuples. À travers ce fragment de poème, se déploient toute l'énergie et l'art de la maîtrise du chant de la kora dont fait preuve le poète pour dire ses paroles. Les trois derniers vers de cette strophe forment en réalité une seule phrase qui pourrait se formuler de la façon suivante : la kora domptée danse à chacun des claquements de mes doigts tel un coryphée du *dipri*. L'emploi du

comparatif « tel » assimile le poète à un artiste, notamment à un coryphée ayant l'art d'animer une fête traditionnelle majeure issue des terres *abidji* telle que le *dipri*. Cela fait du poète un grand orateur possédé par le verbe et la verve, ayant donc de grandes qualités oratoires pour porter la voix des sans voix, celle de son peuple.

En outre, les instruments de musique traditionnelle sont autant de moyens de communication auxquels le poète a régulièrement recours dans son œuvre pour porter la voix de son peuple. Il s'identifie parfois à des instruments de musique tels que le *Djembe* (tam-tam chez les *malinkés*), le balafon, l'*Attoubglan* (le Tam-tam parleur chez les *Akan*), etc. pour faire entendre sa voix sous la forme d'une mélodie agréable à écouter, mais traduisant une ambiance mortifère. Cela est perceptible à travers le passage suivant où le poète, tel un tam-tam parleur, devient lui-même un balafon annonciateur d'un message :

La voix suave dans mes mots
mer infinie gronde ronfle
je suis balafon
je n'ai d'or que mon chant consacré
au sucre de la parole à terme
(M. Etty, 2018, p.29).

Le poète se définit ainsi par le balafon, instrument de musique traditionnelle idiophone et mélodique qui s'enracine dans la tradition orale africaine afin que plus d'attention soit accordée à son chant à travers la belle mélodie de sa « voix suave » qui accompagne ses plaintes et grognements. Dire les douleurs devient alors un devoir que le poète doit assumer et accomplir à partir de son chant. Il parle au nom de ses valeurs et de sa tradition. Ces vers traduisent explicitement cet engagement du poète qui, tel un prophète, semble investi d'une mission sacrée :

Kpankprê
je suis crête de la parole chantée
faîte du chant mirifique
mon calame est fabrique
sans vacances d'émotions
ni pause
ni répit
je suis le parolier mythique
le poète des temps-sagaies
où les hommes rouges de folie

piétinent fœtus et fleurs
(M. Etty, 2018, p.31).

Au-delà de l'usage d'un ensemble de signifiants qui s'enracinent dans la culture du poète pour traduire les réalités sociologiques de son peuple, les textes d'oralité se caractérisent par des principes d'écriture tels que la déclamation et l'interlocution qui participent de la mise en voix du texte pour le rendre plus expressif.

En outre, dans *Le Chant du korafola*, on retrouve un seul poème donnant lieu à une véritable déclamation spectaculaire qui s'étend sur les quarante-sept pages de l'œuvre sans aucune pause à respecter. Ce long poème qui se caractérise par un chant traditionnel ivoirien notamment celui du diseur de kora, est aussi une transgression des normes syntaxiques et grammaticales présentant une autre forme d'écriture susceptible de traduire les réalités sociologiques qu'expose le poète dans son poème. Une telle pratique poétique pourrait se rattacher à l'écriture de Valère Novarina qui repose beaucoup plus sur la déclamation, l'oralisation du texte, notamment sa mise en voix. Les vers qui s'égrènent sous les yeux du lecteur dans les textes de Macaire Etty, semblent l'étouffer et l'exhorter à la révolte. La très faible fréquence des éléments de ponctuation dans les poèmes exprime cette absence de normes, ce désordre social. Les irrégularités des signes de ponctuation dans le corpus impliquent dans une certaine mesure la révolte du poète, son profond mécontentement face au système politique chaotique en vigueur.

Au regard de ce qui précède, tout ce qui importe pour le poète, c'est de véhiculer son message en toute liberté. C'est pourquoi il ne marque pas de pause pour reprendre son souffle. En plus, cette manière de dire son texte pourrait se rattacher à une sorte d'oralisation de la parole au sens des ethnologues qui laisse la voix s'exprimer en toute liberté sans donc se préoccuper des règles à respecter. Ce non-respect des règles de la ponctuation émane du génie créateur de l'auteur afin de donner une qualité particulière à la manière de dire son message pour le rendre plus expressif et significatif. Dans cette dynamique, les procédés de ponctuation et de déponctuation dont use le poète pour transmettre son message donnent lieu à une véritable déclamation qui induit de la signifiante dans son discours. Autrement dit, c'est à travers les facteurs qui favorisent la déclamation que ce style de ponctuation et de déponctuation s'observe le mieux dans le discours. Ainsi, les élans rapides ou lents avec lesquels les vers s'énoncent, produisent de la signifiante dans le texte.

2. Images et poétique de l'interlocution

Dans le voyage initiatique du poète, dès l'entame de l'œuvre, on se retrouve dans une situation de communication tout à fait particulière qui attire l'attention du lecteur sur la portée

culturelle, symbolique et significative du message. Dans ce processus d'échanges, le poète implore sa grand-mère abidji afin que celle-ci accomplisse des rituels en sa faveur pour bénéficier de la bénédiction de ses ancêtres avant de commencer sa mission qui consiste à porter la voix de son peuple. Cette initiation rituelle s'observe dans l'extrait suivant :

Éya !

verse dans ma bandoulière
trois gorgées d'eau
ma mission de héraut n'a pas le repos
d'un écho de rizièrè
elle est bouffée caniculaire
saveur de piment vermeil
consument de colère la terre atrabilaire

Éya

bénis mon chemin
des quatre colas que tu déposeras
dans ma gibecière
gardes-en les cotylédons
dans le grenier de ton sein
ils seront les paraphes
que mon odyssée ne se fera sans retour
au seuil de mon chant
crache trois fois dans ma paume
et bénis-moi de tes paroles sacrées
balise pour moi un voyage-coton
astique pour ma quiétude un chemin huilé

Mon seul *tephilla*

que les rigoles sur mon parcours soient comblées
que les boursouflures sur mon itinéraire se liquéfient
tel beurre de karité à l'épreuve du feu

Éya

je sais il n'y a pas de départ sans péril
mais je m'en irai
j'irai où m'appelle le devoir

(M. Etty, 2018, p.17).

L'évocation du nom Éya ponctué du point d'exclamation dès l'entame du poème, n'est pas du tout fortuite. En effet, du fait des différentes positions qu'occupe le nom Eya dans la quasi-totalité de l'œuvre généralement en début de strophes et de vers, cela marque un soulignement langagier sur ce mot qui traduit tout l'attachement et l'affection que porte le poète à sa grand-mère abidji. Les diverses apparitions du substantif Éya, renvoyant donc à l'image de la grand-mère dans la société abidji sous forme de refrain, constituent en réalité à la fois les nœuds rythmiques et culturels autour desquels la signification du poème se construit.

En effet, dans les sociétés africaines en général, il existe de fortes relations d'amour, de confiance et de complicité entre la grand-mère et son petit-fils. L'image de la grand-mère qui signifie *Eya* en abidji, langue du sud de la Côte d'Ivoire, est la preuve de cette forte affection. Dans l'extrait ci-dessus, on se trouve dans une situation de communication dans laquelle le petit-fils demande à sa grand-mère de procéder à des rituels, des prières et bénédictions en sa faveur afin que sa mission, qui consiste à porter la voix de son peuple en s'insurgeant contre toutes formes d'injustice et d'indignation, soit couronnée par un véritable succès. À cet effet, tout un champ lexical se déploie dans l'œuvre pour rendre compte de cette initiation rituelle dont l'évocation de l'image de la grand-mère abidji constitue le nœud culturel. En effet, cette initiation débute dès la première strophe du poème : « Eya ! verse dans ma bandoulière trois gorgées d'eau ». « Les trois gorgées d'eau » sont le symbole de la première phase du rituel auquel doit procéder la grand-mère pour son petit-fils. C'est un signe d'invocation des esprits et un moyen de remerciement des ancêtres dans la culture abidji. Cette initiation se poursuit dans la strophe suivante à travers l'usage de plusieurs expressions à caractère sacré telles que « bénis mon chemin des quatre colas » ; « crache trois fois dans ma paume » ; « et bénis-moi de tes paroles sacrées ». Cela met en exergue la dimension sacrée de la parole traditionnelle. C'est cet aspect sacré de la parole qui donne sens à l'initiation rituelle du poète. Les paroles dites à cette occasion par la grand-mère Eya sont des bénédictions recherchées auprès des ancêtres du poète afin qu'il soit placé sous leur protection et qu'il soit guidé et orienté par leurs esprits pour réussir sa prophétie.

En outre, le poème se présente comme une situation de communication orale dans laquelle le poète s'adresse directement à son auditoire. On a l'impression que le poète se trouve dans un même lieu avec son auditoire lorsqu'il lui parle. Il s'adresse au roi sans détours comme s'il se trouvait dans un même espace avec celui-ci. Cela se présente comme suit dans l'œuvre :

Fama

On n'enchaîne pas le verbe
On n'incinère pas la parole
Ce sont les délires des fous
Qui maintiennent
Débout l'édifice

Le silence du peuple
Est discours-sommation
Le prince sage
Ouvre ses orifices
Pour l'entendre
(M. Etty, 2018, p.13-14).

À travers cette citation, on remarque que le discours du poète est orienté vers *Fama* qui signifie « roi » en malinké. L'évocation du nom *Fama* en début de strophe, renvoie dans les sociétés contemporaines à l'image des dirigeants politiques, en l'occurrence africains. C'est une forme de mise en emphase qui place le nom « *Fama* » au centre de l'énonciation du poète. Il s'adresse directement au pouvoir, aux hommes politiques et proclame son droit à la liberté d'expression en invitant le roi à ouvrir « ses orifices pour l'entendre », pour écouter la voix du peuple. Dans le corps du poème, il emploie parfois deux lexies importantes tels que « *Massa* » et « *Fama* » qui tirent leur étymologie de la langue malinké pour toujours désigner le roi, celui qui gouverne le peuple. En s'adressant donc aux hommes politiques africains, le poète utilise l'impératif et leur ordonne de prendre garde des discours flatteurs qui conduisent à la dérive, à la ruine et à la folie du pouvoir :

Massa
Méfie-toi
Surtout
Des interminables ovations
Garde-toi
Surtout
Des griots flagorneurs

Le chant élogieux
Des maîtres-cajoleurs
Grise la raison
Le discours mielleux

Obstrue la raison

Les verbes « méfie-toi » et « garde-toi » conjugués à l'impératif sont des procédés de mise en garde utilisés par le poète pour donner de lourds avertissements à son auditoire. En évoquant le nom « Massa » en début de strophe, il attire davantage toute l'attention de son auditoire sur la portée du message qu'il souhaite lui annoncer afin qu'il prête grandement l'oreille à sa parole, car le poème qu'il déclame a pour but d'être écouté. Le syntagme nominal « Massa » qui renvoie au détenteur suprême du pouvoir, est porteur de l'accent de groupe du fait de sa mise en relief dans le texte. La combinaison des trois premiers vers qui se trouvent en postposition par rapport au substantif « Massa », forme en réalité une seule phrase que le poète se charge de déclamer en différents vers pour accentuer ses mises en gardes ou ses avertissements à l'égard du roi. Chaque mot qu'il énonce à cet effet est d'une importance majeure, c'est ce qui explique la présence des accents prosodiques et syntaxiques dans ces différents vers. L'usage récurrent de l'adverbe « surtout » produisant un effet de refrain en milieu de strophe est un procédé d'insistance dont use le poète pour relancer son discours et renforcer la charge sémantique des avertissements qu'il donne au roi à travers les impératifs tels que « Méfie-toi » et « garde-toi ». Cette accentuation prosodico-rythmique marque l'accent sur les facteurs dangereux auxquels le roi doit impérativement prendre garde pour ne pas être aveuglé par le pouvoir. Il s'agit « des interminables ovations » et « des griots flagorneurs » auxquels il doit faire attention. Il demande ainsi au roi de prêter l'oreille afin d'écouter son peuple :

Fama
Écoute le pouls du peuple
Qui vibre
Qui vrille
Fama
Un chef écoute le ciel
Un chef écoute la terre
(M. Etty, 2018, p.14).

Là encore, on se rend compte que c'est le substantif « Fama » qui est repris en début de strophe pour renforcer l'idée de mise en relief sur la figure du roi. La présence répétée de ce substantif donne lieu à une accentuation prosodique sur sa dernière syllabe. Tel un conseiller, le poète attire davantage l'attention du roi sur son propos en lui demandant toujours d'écouter. La récurrence du verbe « écoute » dans le poème met en œuvre cette expressivité. Le soulignement langagier fait sur le verbe « écoute » au regard de ses différentes répétitions dans le texte favorise une accentuation prosodique sur ce syntagme pour porter la voix du poète.

Cette expression de la voix se fait ressentir par les effets sonores qui se dégagent du vers « écoute le pouls du peuple ». En effet, on remarque un jeu de sonorités à travers le retour prosodique du son « ou » dans « écoute » et « pouls » qui s'énonce et résonne comme l'écho de la voix du poète dans son interlocution avec « Fama », c'est-à-dire le roi.

En plus, le phonème consonantique (p) que portent à l'initial les syntagmes « pouls » et « peuple » est également marqué par l'accent prosodique. Le substantif « peuple » est aussi porteur de l'accent de groupe du fait de sa postposition par rapport au substantif « pouls ». Ce marquage rythmique fait dans le poème résulte d'une mise en relief de la voix du poète dont l'écho s'entend fréquemment par les jeux de sonorités qui se déploient dans les vers dans une proximité syntaxique. Toute l'attention du roi est fortement attirée par le poète sur le peuple qu'il gouverne. Le retour anaphorique du pronom « qui » pour désigner le peuple, montre qu'il est prosodiquement accentué. Il y a une assonance du son « i » qui se manifeste dans la paronomase entre les verbes « vibre » et « vrille » pour traduire l'affect du peuple. Ces verbes qui s'assonnent alors, traduisent la voix du poète pour insister sur l'idée de la représentation du peuple dont il est le porte-parole.

Ainsi donc, au regard de l'étude de ces trois catégories de rythmes, notamment les rythmes rhétorique, linguistique et poétique qui entretiennent de fortes relations d'interdépendance dans le poème, nous avons pu voir leurs différents modes de fonctionnement qui participent de la construction du sens du poème. Les marqueurs de l'oralité et la poétique de l'interlocution sont des modes de signifier producteurs du rythme rhétorique. Au-delà de ces procédés langagiers, la répétition concourt également à la construction du rythme.

3. La répétition comme vecteur de production du rythme

La redondance se manifeste par des reprises de proximité ou lointaines de certains mots ou formules pour procurer au rythme une valeur sémantique. Elle fait résonner des thématiques du texte dans la mémoire du lecteur comme l'écho d'une voix insistant sur les faits importants qui doivent retenir l'attention. Le fragment textuel suivant dégage cette expressivité rythmique :

Afriki mon bout de terre
Grain de poussière égarée
Au fond de l'océan sans fond
La Bête en grossesse d'arrogance
De son tour scrute l'avenir
Le sourire vorace astique
À longueur de siècle
Ses gourmettes gourmandes

Afriki des guerres
De toutes les couleurs
de toutes les causes
Des guerres sans cause

Afriki la nuque sanguinolente
Ne voit que brume à l'horizon
Éteint à toute étincelle
Ce ciel caligineux
Lourd de pessimisme
Afriki des macchabées
Afriki des deuils sans frein
(M. Etty, 2018, p.24).

La répétition lexicale du mot « Afriki » lui fait porter un accent d'insistance par lequel le poète place l'Afrique au cœur de son énonciation pour traduire ses réalités. C'est pourquoi le lexème « Afriki » est anaphoriquement employé dans les différentes strophes. Les positions variées qu'occupe ce mot dans le groupe rythmique résultent d'un soulignement langagier qui résonne l'évocation du substantif « Afriki » dans l'esprit du lecteur. À travers la configuration rythmique mise en œuvre pour rendre compte des réalités sociologiques de ce continent africain, les éléments qui déterminent l'Afrique se caractérisent par des syntagmes nominaux qui donnent un effet d'expansion ou d'amplification du nom. Par exemple, les lexies « Afriki des guerres », constituées de substantifs, sont une métaphore qui vise à assimiler l'Afrique à un espace de « guerres ». Cette métaphore attribue des qualificatifs dépréciatifs, voire péjoratifs à l'Afrique. Dans ce groupe rythmique, le substantif « guerres » porte l'accent de groupe et a une valeur déterminative du fait de sa postposition. Cette idée se renforce dans le texte à travers le vers suivant : « Afriki la nuque sanguinolente ». On constate la reprise prosodique du syntagme nominal « Afriki » à l'entame de ce vers sous forme de mise en relief. Quant au groupe rythmique « la nuque sanguinolente », il donne une valeur déterminative au mot « Afriki ». Il s'agit d'un groupe rythmique constitué d'un substantif et d'un adjectif qualificatif qui détermine l'état ensanglanté de l'Afrique sous l'effet des guerres sempiternelles. L'accent de groupe est porté par l'adjectif qualificatif « sanguinolente » qui traduit cet état alarmant de ce continent noir.

Par ailleurs, les occurrences de la préposition « de » en début de vers, renchérissent cette expressivité dans le poème. Elles visent à introduire les compléments du nom « guerres » qui caractérisent l'Afrique. Cela produit un effet d'amplification dans le discours du poète pour insister sur les différentes causes de ces crises sociales. Ces guerres sont « de toutes les couleurs » et « de toutes les causes » ; « des guerres sans cause ». Cette signification de la guerre se corrobore dans le poème par l'usage anaphorique du substantif « Afriki » en début des groupes rythmiques que constituent les syntagmes nominaux suivants : « Afriki des macchabées » ; « Afriki des deuils sans frein ». Ces syntagmes nominaux forment des groupes rythmiques et possèdent respectivement deux accents. L'accent prosodique est mis sur le substantif « Afriki » du fait de son antéposition en début de vers et de ses réitérations dans le poème. Quant aux compléments du nom « macchabées » et « des deuils sans frein », ils sont tous marqués par l'accent de groupe et ont une valeur déterminative dans le discours. Ainsi, les syntagmes nominaux tels que « des macchabées » et « des deuils sans frein » qui en sont des conséquences désastreuses et dramatiques, constituent des métaphores. Ils déterminent l'Afrique en tant qu'un territoire de guerres privilégiant la course aux armes au détriment du recours au dialogue pacifique pour résoudre ses différends.

Outre ce fait, le poète fustige la naïveté du peuple africain en général, en l'occurrence celle du peuple ivoirien qui, pour satisfaire les convictions politiques d'un parti quelconque, décide aveuglement de sacrifier sa propre vie ou de s'entretuer en basculant dans une guerre civile. Cette idée s'illustre dans le poème à travers les vers suivants :

J'ai toujours ri
De ce peuple grognon
J'ai toujours ri
De ce peuple pleurnicheur
Peuple larmoyant
Et pourtant
Prêt à toutes les immolations
Pour la gloire des souverains

Peuple-mouton
Mouton qu'on égorge
Mouton qu'on cloue à un pieu
Peuple-serpillère
Avalant dans un silence lourd
Des tonnes d'humiliations

Peuple fait pour les faix
Peuple formaté
Attendant passivement
Le miracle de son salut
Attend attend attend
Qu'on lui sorte la tête de l'eau
(M. Etty, 2018, p.33-34).

À travers ces strophes, les éléments de répétition participent de la construction rythmique du poème. Un véritable contraste s'opère dans l'organisation des vers. D'une part, le poète présente le sort malheureux et pitoyable de son peuple affaibli sous le joug du pouvoir. Cela s'illustre par les parallélismes syntaxiques qui se manifestent dans le poème. En effet, le vers 1 « j'ai toujours ri » est identiquement repris au vers 3 pour insister sur la portée ironique du regard que porte le poète à l'égard de son peuple. Les signifiants introduits par la préposition « de » respectivement aux vers 2,4 et 5 qui forment les groupes prosodico-rythmiques « de ce peuple grognon » ; « de ce peuple pleurnicheur » ; « peuple larmoyant » sont des compléments d'objet indirect du verbe « rire » qui renforcent cette expressivité. Le substantif « peuple » fait l'objet d'un marquage accentuel prosodique compte tenu de sa forte fréquence dans les différents vers ci-dessus. Les adjectifs qualificatifs « grognon », « pleurnicheur » et « larmoyant » attribuent une connotation négative au substantif « peuple ». Du fait de leurs différentes postpositions par rapport au syntagme nominal « peuple », ils sont susceptibles de porter l'accent de groupe. À travers cette configuration rythmique, le poète ironise la condition de vie du peuple qui se caractérise par des termes dépréciatifs renvoyant à la souffrance et à la misère afin de toucher la sensibilité du lecteur. D'autre part, l'usage du connecteur logique d'opposition « pourtant » au sixième vers, met en œuvre une contradiction d'avec les premiers vers du poème qui engage la responsabilité du peuple face à son amertume.

Au regard donc de cette organisation rythmique, le poète expose l'implication, voire la culpabilité de son peuple qui semble prendre du plaisir dans son propre malheur. Cela laisse transparaître le caractère masochiste de l'homme qui œuvre « pour la gloire des souverains » et condamne sa propre existence au gré du pouvoir dévastateur. Ces mauvais agissements du peuple au service des politiques, constituent l'une des causes majeures qui justifie la colère du poète. Même s'il représente la voix des sans voix, c'est-à-dire le véritable défenseur de son peuple qui exprime tout son cri à l'égard des injustices socio-politiques qui minent l'existence de son peuple, Macaire Etty engage aussi la responsabilité de ce « peuple-mouton » dans la

misère qu'il vit sous le joug du pouvoir. Le regard coupable et péjoratif qu'il porte à l'endroit de son peuple se perçoit explicitement à l'aune des lexiques qu'il emploie pour le qualifier et le désigner. En effet, les syntagmes nominaux tels que « peuple-mouton », « peuple-serpillère » et « peuple formaté » sont autant de groupes rythmiques qui renforcent cette expressivité dans le poème. L'accent rythmique porté par les syntagmes « mouton », « serpillère » et « formaté » dans une proximité syntaxique est un procédé de mise en relief par lequel le poète attribue des connotations négatives qui caractérisent son peuple. Le syntagme nominal « mouton » est aussi une métaphore qui renvoie au statut des fidèles désignés dans la Bible par le substantif « les brebis ». Cette métaphore met en évidence la mission prophétique que joue le poète en tant que porteur de la voix de son peuple. Péjorativement, il engage tout de même la responsabilité de ce peuple suiveur, ou du moins, de « ce peuple-mouton » qui cautionne aveuglement les dérives des gouvernants en faisant preuve d'un silence angoissant. Le marquage accentuel prosodique fait sur les parallélismes du lexique « Attend attend attend » induit une insistance sur ce syntagme. Ce rythme prosodique met en exergue la passivité du peuple qui, sous l'effet des promesses faites par les gouvernants politiques, croient aveuglement au changement.

Conclusion

Au regard de cette étude, l'analyse de l'œuvre poétique *Le chant de korafola* a permis de montrer à quel point la dynamique du rythme structure la signification du texte et oriente la réception. D'abord, le rythme rhétorique inscrit l'œuvre dans une tradition de parole performative où la cadence soutient l'argumentation et confère au discours sa force persuasive. Ensuite, les images et l'interlocution révèlent l'ancrage du poème dans une esthétique dialogique. L'acte d'énonciation engage le sujet du poème dans le corps du langage. Enfin, le rythme de la répétition souligne la fonction incantatoire et mémorielle du poème. Il rappelle le rôle fondateur de l'oralité dans la culture poétique. Ainsi, le rythme, sous ses diverses configurations langagières, ne se limite pas à une simple ornementation formelle. Il constitue la trame même de la pensée poétique d'Etty en articulant mémoire, parole et communauté. Cette étude invite dès lors à reconsidérer la poésie contemporaine ivoirienne à l'aune de ses filiations et de ses innovations rythmiques qui ouvrent la voie à de nouvelles formes d'expressivité et de transmission.

Bibliographie

- ETTY Macaire, 2018, *Le chant de korafola*, Paris, L'Harmattan.
- MESCHONNIC Henri, 1982, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.