

## RYTHME THYMIQUE CONVERTI ET EFFET PASSIONNEL DANS LA POÉSIE NEGRO-AFRICAINE

**Tho Térance DEDE**

Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

Email : [terencedede@gmail.com](mailto:terencedede@gmail.com)

### Résumé

Comment le rythme thymique converti fonctionne-t-il comme modalité discursive et permet-il de mettre en lumière les effets passionnels dans les productions poétiques africaines ? Notre approche du rythme s'inscrit dans la dimension passionnelle du discours en acte. Elle revisite les thèses de Jacques Fontanille, Michaël Riffaterre et Louis Hébert sur la même question, pour formaliser un code rythmique dont le principe se trouve dans la conversion des modalités thymiques qu'il subit. Le rythme thymique converti est éprouvé dans la poésie africaine pour y déterminer le fonctionnement et les effets passionnels qu'il charrie. Cette catégorie de rythme se décline par l'alternance et l'intensité des modalités euphorique et dysphorique, puis la façon dont ce principe affecte à la fois le sujet et l'objet de l'évaluation thymique.

**Mots-clés :** rythme thymique, conversion, effets passionnels, sémiotique, poésie africaine

### Abstract

How does converted thymic rhythm function as a discursive modality and shed light on passionate effects in African poetic productions? Our approach to rhythm places it within the passionate dimension of discourse in action. It revisits the theses of Jacques Fontanille, Michael Riffaterre and Louis Hébert on the same question, to formalize a rhythmic code whose principle lies in the conversion of the thymic modalities it undergoes. The converted thymic rhythm is tested on African poetry to determine how it functions and the passionate effects it carries. This category of rhythm is declined by the alternation and intensity of euphoric and dysphoric modalities, and the way of this principle affects both the subject and object of thymic evaluation.

**Keywords:** Thymic rhythm, conversion, passionate effects, semiotics, African poetry

La présente contribution propose de formaliser un rythme thymique converti, d'en illustrer le fonctionnement, afin de dévoiler les effets de sens, à partir de trois œuvres poétiques, notamment *Le serpent austral* (1992) de Jean-Baptiste Tati Loutard, *Notules de rêves pour une symphonie amoureuse* (1994) de Ousmane Moussa Diagana, puis *Feuilles en jaune et vert* (2016) de Lamine Ouédraogo.

La plupart des travaux sur le rythme, s'ils n'insistent pas sur sa disposition typographique et formelle particulières, installant un effet de régularité, ne manquent pas d'indiquer que le rythme constitue un moyen très particulier d'organiser de façon arithmétique tout ce qui est en mouvement, sur la base d'une combinaison relativement dynamique de temps forts et de temps faibles. Cette manière de considérer la notion sus-indiquée, a conduit historiquement à une analyse du rythme fondée sur le retour des formes accentuées, lesquelles fonctionnent comme des éléments proportionnels impliquant une norme prosodique dont la manifestation reste la métrique *syllabo-accentuelle* et l'ordre. Lorsqu'en 2003, un réexamen de la notion du rythme s'opère avec Gérard Dessons et Henri Meschonnic<sup>23</sup>, ceux-ci ouvrent véritablement la voie à une redéfinition du rythme

<sup>23</sup> La conception du rythme chez Dessons et Meschonnic est assez innovante. Ils le placent dans le domaine de l'imprédictibilité, eu égard à son caractère englobant et intégratif, etc. Ces deux théoriciens distinguent, en effet,

[www.univ-bejaia.dz/leu](http://www.univ-bejaia.dz/leu)

<https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/618>

©Tous droits réservés

auquel ils rattachent une subjectivisation du sens. Depuis lors, des points de vue sur le rythme s'accroissent, se chevauchent et se contredisent parfois, laissant la possibilité d'une observation moins outrancière : le rythme est au croisement de plusieurs domaines (biologique, cosmique, social, etc.) et ce faisant, connaît une évolution qui lui affecte une acception plurivoque.

Il semble, cependant, opportun d'envisager la présente étude dans une perspective différente : le concept de rythme y est abordé sous l'angle de la dimension passionnelle du discours en acte. L'orientation donnée permet d'avancer que les codes rythmiques subissent une conversion relevant de la thymie. Le rythme thymique converti, en tant que dispositif (ou peut-être disposition) des modalités discursives est susceptible de dévoiler les effets passionnels des textes poétiques africains. Il conviendra de s'interroger sur la façon dont s'élabore théoriquement cette catégorie de rythme. Il faudra également éprouver son opérationnalité pour mieux indiquer comment il parvient à mettre en lumière ces effets de sens passionnels dans les poèmes négro-africains.

## **1. LE RYTHME THYMIQUE CONVERTI ET SON CONTENU EPISTEMOLOGIQUE**

Les réflexions de Riffaterre placent également le rythme dans le domaine de l'imprévisibilité. Mais, cette fois-ci, à la différence que, la matérialisation fondamentale de ce principe demeure la présence, dans le discours poétique, des indices d'obliquité sémantique ou agrammaticalités. Le rythme riffaterrien fait, en effet, partie des obliquités par création du sens qui, comme les autres marques d'agrammaticalités – par déplacement et par distorsion –, procèdent du passage de la mimésis à la sémiosis. Le rythme favorise donc une variation de la même structure paradigmatique ou matricielle. Cette variation ne réside pas exclusivement dans la répétition syntaxique des unités linguistiques, mais au contraire, dans leur capacité à produire un texte. Le concept de texte, en effet, désigne selon Riffaterre, une variation ou une modulation d'une seule et même structure, qu'elle soit thématique, symbolique, etc. En tant que dispositif de la production du texte, le rythme pourrait favoriser la conversion textuelle.

Si le rythme imprime au texte sa conversion, il importe de préciser la nature et la fonction de cette conversion. Dans la théorie riffaterrienne de la production du texte, la conversion "manifeste" consiste en la transformation presque mécanique des constituants de l'invariant – phrase matricielle – ; à leur modification consécutive à l'exercice d'un seul et même facteur. Or, en tant que signe dont la corrélation fait advenir le sens du discours poétique, le rythme pourrait bien fonctionner comme ces marques de l'invariant subissant la modification évoquée supra. Il constitue, en conséquence, la somme des transformations textuelles issues de la conversion dite manifeste.

En outre, puisque la conversion latente ou technique – conversion des systèmes descriptifs, comme signe textuel et combinée avec l'expansion – a le pouvoir de transformer une séquence plus longue et importante en un signe, il est possible de voir un effet contraire. Et, cet effet consistera à considérer cette typologie de conversion comme le fait d'un rythme ; le rythme lui-même étant assimilé au signe poétique pertinent à la signifiante. Outre sa faculté à faire du texte la résultante d'une opération organisationnelle, le rythme œuvre à rendre tangible sa conversion. Il établit une

---

trois catégories de rythme – linguistique, rhétorico-culturels et poétique – permettant de fonder sa poétique. Ils le mentionnent en ces termes : « il y aura à distinguer trois catégories du rythme : *le rythme linguistique*, propre à chaque langue ; *les rythmes rhétoriques* et *culturels*, rythmes d'époque [...] ; puis les rythmes qu'on ne saurait appeler autrement, il semble, que *poétiques*, non parce qu'ils seraient en vers, mais parce qu'ils sont propres à une œuvre, et partie constitutive de ce fait qu'on la reconnaît entre toutes, vers ou prose. » Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Nathan, 2003, p. 28.

espèce d'équivalence entre la structure matricielle et ses variants. Ces variants peuvent avoir une valeur dont la nature relève de la thymie ; ce qui permet dès lors de formuler un rythme thymique comme forme spécifique de cette conversion.

Le rythme thymique est proposé par Louis Hébert<sup>24</sup>. Sa conception du rythme en sémiotique est très particulière, d'autant qu'il l'entend comme une configuration reposant sur la présence d'éléments thymiques qui donnent une valeur aux discours. D'après lui, cette disposition ou configuration prend en compte des unités linguistiques qui génèrent le rythme. Il les représente par une série de symboles rendant compte des différentes réalisations de ce rythme thymique : A, A ; B, B ; A, B ; B, A. Les différentes unités sont, entre autres, les signifiants (les phonèmes, par exemple), les signifiés (lexèmes, isotopies, etc.) et les signes (signifiant/signifié). Les éléments thymiques en question (la modalité, l'intensité, le sujet, etc.) organisent les textes, par une certaine position temporelle distincte.

La notion de temps acquiert, par conséquent, une importance dans la pratique du rythme thymique. Louis Hébert distingue deux catégories temporelles, à savoir le temps tactique et le temps fictif de l'histoire. Celui-ci se présente comme un enchaînement chronologique des états et des événements racontés, tandis que celui-là est un produit du discours poétique, organisé par la succession des mots, syntagmes, vers, etc. Ces temps favorisent la modification des évaluations thymiques et permettent, par conséquent, l'élaboration d'un rythme résidant donc dans le retour ou l'oscillation des éléments euphoriques, dysphoriques ou ceux relevant de l'intensité discursive.

Telle que le relève la conception riffaterrienne précédemment analysée, le rythme génère le texte, par conversion. Si le discours poétique recèle des éléments thymiques lui assurant un rythme, il fournit probablement sa dimension de production sémiotique convertie. Ces aspects qui permettent de fonder le rythme, Fontanille les désigne par codes rythmiques. Les codes rythmiques sont les différentes tensions que le corps propre ressent à partir de l'organisation discursive instable, à l'origine des effets passionnels. Ces tensions peuvent être quantifiées, exprimées suivant des modalités ou de manière subjective : « Mais du point de vue de l'effet passionnel, le rythme est surtout le profil des tensions ressenties par le corps propre : rythme ralenti, agité, syncopé... qui ralentit la perception proprioceptive. » (Fontanille, 2003 : 229)

Ainsi donc, la conversion du rythme thymique s'énonce sur plusieurs plans : d'une part les modalités et l'intensité et, d'autre part, le sujet et l'objet. Dans la mesure où ces composantes sont sélectionnées selon leur pertinence, à travers les éléments modaux, ceux relevant de l'intensité, du sujet et de l'objet, il reste à savoir la façon dont cette conversion s'opère dans la poésie négro-africaine. La deuxième partie du travail permettra d'analyser le rythme thymique modal et quantifié dans deux textes ; respectivement « Lumière au cœur de l'absence » de Jean-Baptiste Tati Loutard et « Tu me fixes » de Ousmane Moussa Diagana.

## 2. LE RYTHME THYMIQUE MODAL ET QUANTIFIÉ CONVERTIS

Le rythme thymique modal procède d'une évaluation du sujet observateur, affectée à un objet observé. Celle-ci s'opère suivant des catégories thymiques situées ou non dans le même intervalle de temps. Ainsi, en fonction des changements de positions temporelles, des successions ou des réitérations de jugements se produisent ; ce qui favorise des variations de catégories thymiques, marquées soit positivement (euphorie), soit négativement (dysphorie). Elles peuvent

<sup>24</sup> Dans ses *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images*, lesquels sont, par ailleurs, sous-titrés *Introduction à la sémiotique appliquée* (Hébert, 2009 : 158), Louis Hébert ouvre un bref paragraphe sur le rythme thymique. Nous poursuivons ce paragraphe en ajoutant que le rythme thymique peut subir l'effet d'une conversion et mettre en lumière des effets passionnels.

également être ambivalentes, c'est-à-dire marquée positivement et négativement (phorie) ou encore caractérisée par l'indifférence – ni positif ni négatif –. L'on parlera alors d'aphorie.

Le poème « Lumière au cœur de l'absence », parce qu'il présente plusieurs caractéristiques permettant de saisir la structuration de l'univers sémantique relatif au rythme thymique modal ci-dessus évoqué, s'impose comme une bonne illustration. C'est un texte en prose évoquant le tourment d'un être solitaire ; tourment exprimé sous forme de rêveries. La matrice qu'il met en lumière présente l'avantage de fonctionner comme une constante formelle de sa conversion. Dans ce poème, le sujet évaluateur est un « Je » qui, souvent, se confond au poète ; tandis que l'objet observé reste la souffrance due à la solitude du poète. Elle laisse transparaître des sous-objets groupables selon ces différentes typologies modales. Puis, il se trouve que certaines marques linguistiques comme, les indices de l'énonciation et les évaluatifs, impriment au texte de Tati Loutard ou à l'ensemble de son œuvre, ce rythme modal et quantifié :

Le jour monte s'élargit blanchit de plus en plus. Comme il envahit  
bruyamment l'espace, je me recroqueville pour faire de mon corps un îlot de  
silence.

Je suis privé d'un être en qui j'ai vécu comme une plante. Pour cause  
de voyage en pays lointain. Et ma pensée manque d'ailes à présent.

J'ai l'impression qu'avant de s'envoler, il m'a confié à des calmants  
pour ne pas sentir en lui la force de mes racines.

Je me rappelle à l'heure du départ son rire facile son baiser à peine  
effleurant sa démarche fluide.

J'ai eu le cœur embroussaillé. Mon sang a tourné au noir. Dans la  
maison qui s'est changée en grotte, j'ai eu recours à ma lampe de travail.

Le silence nous éloigne du présent, nous plonge dans un âge et dans  
un monde non vécus (Tati Loutard, 1992 : 65-66)

Ici, le fragment s'achève avec une note d'implication de tous les individus dans le discours de l'énonciateur, par l'utilisation du pronom "nous". Le narrateur-personnage veut donc faire admettre son point de vue à tout le monde : d'abord à son allocutaire direct dont la séparation est évoquée plus haut.

Dans la première strophe, « le jour monte s'élargit blanchit... silence » l'objet de l'évaluation, c'est le « jour ». Le temps de référence est composé d'une seule position temporelle où interviennent deux évaluations que le temps tactique, notamment avec l'usage des verbes et de la locution adverbiale « de plus en plus », enchaîne.

Le rythme est imprimé par les différentes évaluations thymiques et l'enchaînement des modalités. La structure « le jour monte ... de plus en plus », relève de la phorie. D'abord, d'un point de vue général, l'avènement du soleil consacre symboliquement le rayonnement social et, de ce fait, est positif. Cependant, pour le locuteur, le levé du jour constitue un obstacle à son épanouissement. Il passe donc pour dysphorique. Le verbe au présent « envahit », lui, est négatif et confirme la conversion positive de la lumière matinale en une réalité gênante. Dans ce cas, l'on observe une insistance péjorative du levé du jour. Aussi, lorsque le personnage-narrateur « se recroqueville », se sent-t-il en sécurité ; est-il « heureux ». Ce qui crée un rythme thymique modal embrassé, avec dominante du pôle dysphorique représenté de façon suivante : A, B, B, A, si l'on note A euphorique et B dysphorique.

Le temps tactique fait évoluer l'enchaînement des éléments phrastiques et crée le mouvement dynamique des strophes. L'on distingue dans cet énoncé, trois temps tactiques (T1, T2, T3) qui s'alternent et engendrent un rythme fondé sur un anachronisme. Le temps tactique

permet de voir la désorganisation temporelle du discours poétique loutardien et la variation – conséquence de cette désorganisation – des jugements. Ainsi, la structure suivante (T3) permet d'observer que le « silence » du locuteur est consécutif à la tristesse qui le gagne. Ce silence est noté négativement. « Je suis privé...lointain » rend compte de deux temps de l'histoire : le présent (je suis privé) et le passé (j'ai vécu), avec une inclinaison pour le présent. Le temps de l'histoire, tel que relevé, fait accélérer le rythme en passant graduellement du passé au présent, et inversement. Ce mouvement charrie aussi la succession des évaluations. « Je suis privé » implique une condition d'existence malheureuse du sujet énonciateur ; « en qui j'ai vécu » (T1) est une situation passée connotant le bonheur et la joie, donc marqué positivement. « Pour cause...lointain » traduit, chez le personnage-narrateur une séparation douloureuse. Ce changement de modalité thymique dans l'espace textuel affecte le discours poétique loutardien et lui consacre un rythme thymique modal croisé (A, B, A, B) où domine la dyade dysphorique.

« J'ai l'impression...racines » et « je me rappelle...fluide » sont par rapport à ce qui précède, des composantes de (T1). Par conséquent, l'on assiste à la fois à une rétrospection et une projection discursive phoriques. "J'ai l'impression" prouve qu'il s'agit d'un jugement ou d'une évaluation d'assomption, d'autant plus qu'elle peut être soumise à contestation. « Il m'a confié...mes racines » entraine une action bénéfique (euphorique) relativement à l'intensité de la douleur des instants après la séparation. Pourtant, « calmants » et « impression » sont jugés dysphoriques. L'on passe du positif au négatif ; d'où l'effet rythmique qui se crée.

« Je me rappelle...fluide » occupe une position temporelle (T2) de la séquence « j'ai l'impression...racines ». Ce qui entraine une chronologie dans le temps tactique mais pas dans les évaluations : alors que « je me rappelle...fluide » est euphorique, la séquence « j'ai l'impression est phorique ». Il se dégage un rythme thymique modal croisé de type B, A, B, A : les structures modales réalisent une évaluation dysphorique, euphorique.

La conversion formelle intervient parce que plusieurs facteurs l'autorisent. Ainsi, la lumière du jour réalisant un jugement positif se transforme en lampe, dénotant une lumière plus faible (donc dysphorique). La couleur rouge du sang dans « mon sang a tourné au noir », en ce qui la concerne, devient couleur « noire ». La maison, symbole de sécurité et d'aisance, prend les traits de l'emprisonnement « la maison s'est chang e en grotte ». Au surplus, la matrice textuelle développe les marques de la tristesse, de la douloureuse séparation dont souffre le personnage-narrateur.

Mais, il existe également une conversion au sein même des positions axiologiques. « J'ai eu le cœur...travail », par rapport à la structure précédente, correspond au (T3), confirmant ainsi l'idée de désorganisation temporelle, amplifiant le rythme. Le rythme thymique modal s'opère selon que, dans ces vers, les structures sont ambivalentes. « J'ai eu le cœur embroussaill  », « mon sang ...noir » et « maison changé en grotte » sont reconnus comme négatifs. Seul le vers « j'ai eu recours à ma lampe » à une dimension phorique, avec négligence de la zone positive ; d'où la possibilité d'élaborer un rythme thymique modal dans lequel les catégories dysphoriques se suivent (B, B, B, B) et convertissent les  tats d' me du poète dans une constante péjorative. C'est à ce point de vue que se résume la dernière strophe du poème : « le silence nous éloigne du présent, nous plonge dans un âge et dans un monde non vécus ». C'est une structure cyclique marquée par la présence du lexème « silence » au début et à la fin du texte. Dans les deux occurrences où il appar it, ce lexème est négatif et ponctue le caractère phorique, avec insistance de la dimension dysphorique de la solitude exprimée dans ce texte.

Dans le poème « Tu me fixes » de Moussa Diagana, le rythme thymique quantifié est fondé par les variations de l'intensité des modalités thymiques organisées selon l'énonciateur. Celui-ci marque sa présence par le pronom personnel "je/j'/me" et également par un silencieux dialogue avec un allocutaire ; dialogue instauré par leurs regards réciproques qui entraînent une instabilité des évaluations quantifiées :

Tu me fixes, me souris  
D'un sourire qui semble dire  
Pauvre inconsolé de rêves nourri  
Je te fixe, te souris  
D'un sourire qui dit  
J'accepte l'offrande du vaincu (Diagana, 1994 : 57)

Deux positions temporelles aidant à introduire un rythme thymique se dégagent grâce à la succession des différentes positions modales : la première part du vers 1 au vers 3 ("tu me fixes, me souris/d'un sourire qui semble dire/pauvre inconsolé de rêves nourri"), tandis que la deuxième part du vers 4 à 6 ("je te fixe, te souris/d'un sourire qui dit/j'accepte l'offrande du vaincu").

La première position temporelle évoque le regard de l'allocutaire – qui, ici, devient le sujet de l'évaluation – sur l'énonciateur. Ce regard permet au sujet de l'évaluation de porter un jugement suggéré par les termes de l'objet évalué : l'objet s'autoévalue par le regard du sujet.

Ce faisant, le vers "d'un sourire qui semble dire" marque une frontière qui atténue la souffrance observée chez l'objet évalué. De la sorte, les lexèmes "pauvre" et "inconsolé" marqués dysphoriques, changent d'intensité et deviennent moins dysphoriques. Si l'on se place du côté de l'objet évalué, cette pauvreté est décroissante ; elle n'est pas réelle mais suggérée et donc sujette à discussion.

La discussion qui prend forme dans la seconde position temporelle s'achève sur une note de concession : "j'accepte l'offrande du vaincu". La prise en compte de la position axiologique contenue dans ce vers ne fonctionne pas seulement comme une concession résultant du jugement, mais dévoile surtout un présent noté plus dysphorique. La condition de l'objet se trouve convertie et l'intensité qui installe ce mouvement quantifié connaît une variation tantôt croissante, tantôt décroissante : du plus dysphorique, on aboutit au moins dysphorique et on retrouve une intensité plus dysphorique.

Le rythme thymique permet ainsi de décrypter les affects et les émotions du poète, apparaissant sous une forme exagérément pathétique. La dernière partie de cette contribution exploite, en regard au texte de Lamine Ouédraogo, une autre catégorie de rythme thymique converti, fondé sur le sujet et l'objet.

### **3. LA CONVERSION DU RYTHME THYMIQUE SUBJECTAL ET OBJECTAL**

Le rythme thymique subjectal porte sur le sujet de l'évaluation thymique ; en d'autres termes, l'évaluation du sujet thymique organise le discours. Ce sujet et son évaluation constituent le noyau du code rythmique par les modifications et les enchaînements chronologiques qu'ils favorisent. En revanche, le rythme thymique objectal s'installe lorsque la variation des positions temporelles concerne principalement l'objet de l'évaluation. De même qu'il y a un nombre illimité d'objets évalués, il existe une multitude de classes des sujets évaluateurs, et leur caractéristique principale demeure leur capacité à évaluer. Puisque le sujet et l'objet thymiques sont liés, leur manipulation entraîne des associations et des conflits évaluatifs.

Ces différents aspects se déclinent dans le texte de Lamine Ouédraogo, intitulé « A un nouveau-né ». Ici, le poète se saisit de l'image d'un nourrisson pour instaurer un monologue qui laisse découvrir une conception particulière de l'existence, du passage du temps et des difficultés rencontrées dans le monde :

Quand je te vois endormi dans ton berceau  
Je te vois assoupi dans ton tombeau

D'un monde sans danger  
 Te voilà dans celui des cent dangers  
 De ton monde rang  à ce monde dérangé  
 Un cri a suffi et te voilà puni  
 Pour vivre, il faudra lutter  
 Pour survivre, il faudra gagner  
 Ton petit cœur blanc sera un gros cœur noir  
 Ton visage rayonne jusque-là  
 Mais il s'assombri  d'ici là  
 Il fut un temps où je fus comme toi  
 Il viendra un temps où tu seras comme moi  
 Quand je te regarde, je me vois hier  
 Quand je me regarde, je te vois demain (Lamine, 2016 : 25)

Deux catégories de sujets se chevauchent dans le poème : le sujet de l'évaluation thymique et le sujet de l'évaluation véridictoire. Le sujet de l'évaluation thymique change au fur et à mesure que l'on suit l'arrangement syntaxique (temps tactique) du texte. Ce rôle est attribué tantôt au sujet parlant, tantôt au nouveau-né. Quant au sujet de l'évaluation véridictoire, il est spécifique au poète, et son évaluation porte plutôt sur le nourrisson qui, dans ce cas, se transforme en objet évalué. Parallèlement deux objets se chevauchent globalement dans cette structure : la vie du nouveau-né et le monde. Le premier objet qui permet de décliner différents rythmes thymiques, est mis en lumière dès le titre du poème : «   un nouveau-né » tandis que le second est contenu implicitement dans les représentation et segment temporels.

La première catégorie de sujet de l'évaluation thymique essaie d'éprouver plusieurs objets qui dévoilent son état d' me, son admiration et ses inquiétudes. L'admiration est consécutive à l'intensité modale élevée qu'il rattache à la vie du nourrisson hors de ce monde : « il fut un temps où je fus comme toi ». Pour le sujet, le nourrisson connait une existence paisible et pure. Le caractère éphémère de ce type d'existence idéal entraine l'incapacité du poète à prolonger son bonheur. Le sujet évaluateur marque donc euphorique, pour lui-même et pour le nourrisson, cette saine existence. Le même sujet évaluateur porte également un jugement sur le monde dans lequel ils se trouvent. Par rapports aux positions temporelles, il apparait que le monde est présenté dysphoriquement : c'est un monde labile, plein de contradictions. Les adverbes de temps « hier » dans « je me vois hier » et « demain » ("je me vois demain")  voquent la fuite du temps et les regrets qu'il engendre chez le sujet de l'évaluation thymique. Enfin, une autre évaluation porte sur le sujet évaluateur lui-même. Cette évaluation permet d'indiquer un jugement décidable (tout objet qui, pour le sujet, est euphorique) et indécidable, c'est-à-dire insaisissable, donc dysphorique. La modalité du décidable se réfère aux souvenirs heureux qui l'émeuvent et lui rappellent la possibilité de vivre le bonheur, dans un monde bouleversé par les difficultés existentielles : « quand je te regarde, je me vois hier ». Alors que d'un autre point de vue, la dysphorie indécidable se traduit par son incapacité (et peut-être celle de tous les êtres humains)   préserver ce statut d'homme intègre. Enfin, le sujet de l'évaluation thymique, parce qu'il transforme le nourrisson en un objet de jugement, en fait une modalité véridictoire. Il lui porte donc une évaluation véridictoire pour indiquer la véracité de son propos, convertissant ainsi le poème en une description fortement référentielle.

La seconde catégorie de sujet de l'évaluation concerne le nourrisson, dont la vie constitue l'objet de toutes les émotions et affections. Sa candeur lui permet d'évaluer sa propre conception du monde : un monde calme et doux. Pour lui, le monde est euphorique, même si les cris qu'il pousse pourraient symboliser une espèce de crainte, une réaction affective, vigoureuse.

Les différentes évaluations alternent les modalités thymiques et engendrent une désorganisation voire une instabilité discursive à l'origine du rythme thymique. Dans ce poème, le rythme thymique subjectal et objectal est impulsé par trois temps fictifs de l'histoire disposés de manière anachronique (t1, t2, t3). Le temps fictif de l'histoire et le temps tactique, même s'ils font varier les modalités thymiques, ne coïncident pas. Le premier est constitué par trois positions temporelles, notamment le passé, le présent et le futur. Ces trois positions produisent des changements que le temps tactique met en lumière. Au niveau du premier indicateur de temps fictif de l'histoire, notons que le passé du nourrisson est traduit par les syntagmes « de ton monde rangé », « d'un monde sans danger ». La vie antérieure du nourrisson, en tant qu'objet dans ce cas précis reçoit une modalité euphorique. Il faut dire que le nourrisson n'évalue pas lui-même sa vie ; elle est plutôt évaluée par un sujet qui, dans le cas d'espèce, se comporte comme un évaluateur-véridictoire, qui présente comme vraie l'idée d'une vie platonique hors de ce monde.

Le second temps de l'histoire (le présent) est marqué par la venue brusque et presque brutale du nouveau-né au monde, comme l'indique le syntagme : « Te voilà dans celui des cent dangers ». Sa vie, en tant qu'objet est dévoilée dans une position temporelle précise : « je te vois endormi dans ton berceau ». Ce changement subit est exprimé comme un regret (celui d'être né dans un monde dont il ignore la cruauté), à l'origine des inquiétudes et des angoisses du sujet de l'évaluation véridictoire.

Le futur, dernier aspect du temps fictif de l'histoire est rattaché aux modalités dysphoriques de l'existence. A ce niveau, il faut faire remarquer que deux positions temporelles (le présent et le futur) se mêlent pour relever les évaluations (modalité euphorique pour le temps présent et dysphorique pour le futur). Sur cette base, sont construits les vers : « Ton petit cœur blanc sera un gros cœur noir », « Ton visage rayonne jusque-là/Mais il s'assombrit d'ici là ». Ces vers laissent découvrir toute l'émotion du poète, à savoir son amertume et son impuissance devant la transformation subie par cette créature si pure qu'est le nouveau-né, du fait de la cruauté et des difficultés qu'il rencontrera dans ce monde.

Le temps de l'histoire rend le rythme syncopé, en convertissant de manière aléatoire la production tantôt au passé, au présent, au futur. Il en est de même pour le temps tactique qui fait varier les modalités thymiques et produit un rythme thymique modal objectal et subjectal croisé (A, B, A, B) à dominante dysphorique.

Dans ce travail, il s'agissait d'indiquer la façon dont les effets passionnels sont mis en lumière au moyen du rythme thymique converti. L'étude, en se fondant sur ce dispositif sémiotique, a montré que cette catégorie de rythme transcende les conceptions habituelles tant par sa formalisation que par sa manipulation. Au regard de ce qui précède, il est possible d'affirmer que le rythme thymique, dans son fonctionnement, trahit une certaine position axiologique et entretient une relation de ressemblance avec la conversion. Il s'articule autour du rythme thymique modal, quantifié, objectal et subjectal. Ce mécanisme dévoile les effets passionnels dans *Le serpent austral* de Jean-Baptiste Tati Loutard, *Notules de rêves pour une symphonie amoureuse* de Moussa Ousmane Diagana et *Feuilles en jaune et vert* de Lamine Ouédraogo. Ces quatre aspects du rythme thymique constituent, en réalité, des formes de conversion formelles qui livrent des évaluations axiologiques et véridictaires variées, relatives aux états d'âme des poètes.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

DIAGANA Moussa Ousmane, 1994, *Notules de rêves pour une symphonie amoureuse*, Paris, Editions Nouvelles du Sud

OUÉDRAOGO Lamine, 2016, *Feuilles en jaune et vert*, Ouagadougou,  ditions JEL.

TATI LOUTARD Jean-Baptiste, 1992, *Le serpent austral*, Paris, Présence Africaine.

### Ouvrages

DESSONS Gérard et MESCHONNIC Henri, 2003, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Nathan.

FONTANILLE Jacques, 2003, *Sémiotique du discours*, Paris, PULIM.

HÉBERT Louis, 2009, *Dispositifs pour l'Analyse des Textes et des Images Introduction à la sémiotique appliquée*, Paris, PULIM.

RIFFATERRE Michaël, 1983, *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean- Jacques Thomas, Paris,  ditions du Seuil.