



Répétition et Lyrisme Poétique : Lecture Stylistique de *Mes Poèmes Confinés* de Pascal Assoa N'guessan *

Kangah Emmanuel ETTIEN**

Résumé— Publié en 2022 aux Éditions du Makri, *Mes poèmes confinés* est le titre d'un poème au long cours écrit par Pascal Assoa N'guessan. Dans cette œuvre poétique, le poète désabusé dresse le tableau sombre d'une société en pleine déliquescence, en même temps qu'il regrette les valeurs du passé, qui sont aujourd'hui foulées aux pieds. Ce double sentiment de colère et de nostalgie est rendu intelligible par la figure de la répétition qui imprime un lyrisme singulier à son texte. L'intérêt de la présente étude consiste à montrer comment l'approche stylistique exploite la répétition— cette figure microstructurale de premier plan – pour rendre compte du lyrisme poétique dans l'œuvre du poète. La stylistique se définit alors comme une théorie et une méthode d'analyse des textes littéraires qui vise à décrire et à interpréter les ressources langagières mises en œuvre par un écrivain dans son texte. L'analyse stylistique de la répétition se propose ainsi de mettre au jour les deux grilles de lecture qui organisent le sens de l'œuvre de Pascal Assoa N'guessan, notamment la répétition du signifiant linguistique et la réduplication des masses syntaxiques des vers.

Mots-clés — figure microstructurale, littéarité, lyrisme poétique, répétition, stylistique.



Repetition and Poetic Lyricism: A Stylistic Reading of *Mes Poèmes Confinés* by Pascal Assoa N'guessan *

Kangah Emmanuel ETTIEN**

Extended abstract— Published in 2022 by Éditions du Makri, *Mes poèmes confinés* is the title of a long poem by Pascal Assoa N'guessan. In his work, the disillusioned poet paints a bleak picture of a modern african society in full decay, while at the same time lamenting the values of the past that are now being trampled underfoot. This dual feeling of anger and nostalgia is made intelligible by the dominant figure of repetition, which imbues the poetic text with a singular lyricism. Repetition, as it manifests itself in the poet's work, gives rise to a profitable stylistic analysis. Stylistic analysis is defined as a theory and method of analysis that aims to decipher and interpret the linguistic resources employed by an author in his text (Molinié, 1986).

In *Mes poèmes confinés*, repetition is a figure that can be understood from two perspectives that reflect the outpouring of the poet's personal feelings (Rabaté, 2001), namely the repetition of the same signifier and the reduction of the syntactic masses of the verses.

Stylistic analysis has shown that the repetition of the signifier relies on anaphora and anadiplosis to express nostalgia. In this case, repetition hammers home the obsessive desire to return to the past. As for the reduction of syntactic masses in verse, this is achieved through hypozéus and chiasmus. These figures express disenchantment. The poet feels like a foreigner in his own country.

The point of this contribution was to show how the lyric subject exploits the power of iterative structures to express his disenchantment with the lies and perfidy of society.

Keywords — microstructural figure, literarity, poetic lyricism, repetition, stylistics.



Répétition et Lyrisme Poétique : Lecture Stylistique de *Mes Poèmes Confinés* de Pascal Assoa N'guessan*

Kangah Emmanuel ETTIEN**

چکیده — "شعرهای قرنطینه شده من" اثر پاسکال آسوا نگسان شعر بلندی است که شاعر سرخورده تصویری تیره و تاریک از جامعه در حال انحطاط ترسیم کرده و با حسرت از ارزش‌های گذشته که امروزه زیر پا گذاشته شده‌اند یاد می‌کند. در این مقاله، نویسنده از دیدگاه سبک‌شناختی، به مطالعه مولفه‌های زبانی، تکرار و تغزل شعری در اثر این شاعر که احساس دوگانه وی را تداعی می‌سازد پرداخته و تفسیری از آن ارائه می‌دهد.

کلمات کلیدی — تصویر ریز ساختاری، ادبیت، غزل شاعرانه، تکرار، سبک‌شناسی

I. INTRODUCTION

Le langage poétique se définit à partir d'un certain nombre de critères traditionnels qui fondent son essence, notamment le rythme, l'image, l'intransitivité, etc. (Caltot et *al.*, 2017, p.43). Dans l'œuvre poétique *Mes poèmes confinés* de Pascal Assoa N'guessan, la structure du langage poétique repose, essentiellement, sur le rythme qui imprime un lyrisme singulier à son texte (Cohen, 2009). Dans ce contexte, le lyrisme s'entend au sens d'épanchement des sentiments personnels du locuteur (Rabaté, 2001). Le rythme se manifeste dans le texte poétique à travers la figure dominante de la répétition qui rend compte du double sentiment de colère et de nostalgie du poète. En effet, celui-ci dépeint le tableau sombre d'une société en pleine déliquescence, en même temps qu'il regrette les valeurs du passé qui sont, aujourd'hui, foulées aux pieds.

La répétition qui engendre le lyrisme poétique est une figure microstructurale, par excellence, qui donne prise à l'analyse stylistique. La stylistique s'appréhende comme une théorie et une méthode d'analyse des textes littéraires qui vise à décrire et à interpréter les ressources langagières mises en œuvre par un auteur dans son texte (Molinié, 1986, p.9). Sur cette base, la présente étude se propose de montrer comment le sujet lyrique exploite la puissance des procédés itératifs pour traduire son désenchantement devant le mensonge et la perfidie de la société. Ces procédés stylistiques et poétiques se manifestent dans le discours poétique à travers deux formes structurantes: la répétition du signifiant linguistique et la réduplication des masses syntaxiques des vers.

Le travail s'organise autour de trois points essentiels. La première partie se propose de justifier les enjeux de l'approche stylistique qui servira à investir le sens du poème, sous le prisme de la figure dominante, à savoir la répétition. La deuxième partie est une analyse stylistique de la répétition du signifiant. Elle vise ainsi à montrer comment l'anaphore et l'anadiplose traduisent la nostalgie. Quant à la troisième partie, elle se veut un examen stylistique de la répétition qui repose cette fois sur la réduplication des masses syntaxiques des vers. Il s'agit de comprendre comment l'hypozéux et le chiasme traduisent le désenchantement du poète. L'objectif poursuivi est de montrer que la répétition est un indice de littéarité singulière¹ dont le fonctionnement organise le sens du poème (Molinié, 1998).

II. CADRE THÉORIQUE

Cette partie se présente comme le cadre théorique et méthodologique qui justifie les enjeux stylistiques de la figure de la répétition, telle qu'elle se manifeste dans *Mes poèmes confinés* de Pascal Assoa N'guessan.

La stylistique de la réception, théorisée par Riffaterre (1971), puis réajustée par Molinié (1986), servira de base théorique et méthodologique à la présente étude. Molinié a, en effet, consacré d'importants travaux à la figure de la répétition, comme en témoigne son ouvrage, *Éléments de stylistique française*. La stylistique de la réception, d'obédience structuraliste², sera réévaluée sur les propositions théoriques de Delas (1995). Cette entreprise se justifie par le fait que le sens de l'œuvre poétique se laisse saisir à travers une lecture qui se veut à la fois internaliste et externaliste.

Selon Riffaterre (1971, p.28), la stylistique est une approche du discours littéraire qui vise à étudier le « style » qu'il définit comme « une mise en relief qui impose certains éléments de la séquence verbale à l'attention du lecteur ». En d'autres termes, le style ou le fait stylistique est un fait de langue saillant dans une œuvre littéraire. Riffaterre (1971, p.134) soutient, par ailleurs, qu'« il n'y a de style que dans ce qui est perçu ». Sur cette base, la répétition, parce qu'elle joue sur l'itération d'éléments identiques dans un texte, se comprend comme un procédé stylistique ou un élément de contraste de la stylistique structurale. C'est donc à propos que le stylisticien affirme que « [l]a forme ne peut attirer l'attention par elle-même si elle n'est pas spécifique ; c'est-à-dire si elle n'est pas susceptible d'être répétée, mémorisée » (Riffaterre, 1971, p.148).

En France, Molinié se réclame de la postérité de Riffaterre dont il poursuit les travaux en stylistique et réactualise les thèses. L'un des mérites du stylisticien français est d'avoir réussi à dégager deux grilles de lecture dans l'étude des figures : les figures macrostructurales et les figures microstructurales³. La répétition est « *la figure microstructurale nucléaire, symbolique et radicale [qui] joue sur le signifiant [...] elle a une vertu générique dans la mémoire sonore* » (Molinié, 1986, p.97-98). Autrement dit, la répétition est une figure mnémotechnique. Elle joue sur les masses sonores identiques et sollicite constamment la mémoire du lecteur.

Il ressort de ces analyses que la répétition est étudiée dans la stylistique structurale – chez Riffaterre comme chez Molinié – comme un procédé littéraire qui repose sur l'itération d'un même signifiant linguistique. Molinié parle de masses sonores identiques. Cette acception de la répétition est réductrice et ne semble pas s'appliquer à tous les discours littéraires. A cet égard, on propose de renforcer cette définition en la complétant par le phénomène de reduplication des masses syntaxiques des phrases. En somme, la répétition se comprend, désormais, comme un fait stylistique qui se manifeste dans le discours littéraire à travers l'itération d'une masse sonore ou la reduplication d'une structure syntaxique. La seconde est une figure parallèle. Ce postulat se justifie en partie par le fait que la figure parallèle a un fonctionnement identique à l'anaphore qui est une figure mnémotechnique, par excellence.

Malgré ses enjeux, la stylistique structurale a des insuffisances. Celles-ci s'expliquent par son intransitivité. Riffaterre (1971, p.116) affirme que « *les mauvaises lectures [sont] celles dont on peut dire qu'elles déforment ou mutilent l'œuvre, où y introduisent des éléments extérieurs au texte* ». Cette idée est reprise par Molinié (1986, p.146) : « *[la] stylistique s'attache exclusivement et exhaustivement au repérage et au démontage des déterminations formelles, à leur combinaison et à leur portée dans le système expressif global. La stylistique est donc une discipline sèche* ». Selon ces théoriciens, la stylistique est une approche principalement immanente du texte littéraire. Elle ne considère que la matérialité de l'œuvre littéraire. Le hors-texte et le contexte de production du discours sont sans pertinence heuristique. Ces thèses sont déconcertantes à plus d'un titre. Le texte littéraire est une *praxis* sociale. Dès lors, la stylistique de la répétition que postule cette réflexion se définit comme une approche à la fois internaliste et externaliste. Celle-ci milite, en effet, pour « *[un] immanentisme ouvert [qui] consiste à admettre qu'il est au contraire, légitime, voire nécessaire, d'accorder une place, au sein de la théorie [stylistique], à certaines considérations jugées précédemment « extravagantes », concernant les conditions de production/réception du message* ». (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p.220)

Delas (1995, p.95), de son côté, affirme que « *seule une approche stylistique ouverte pourra parler de ce que le texte veut ME dire, c'est-à-dire son sens* ».

In fine, l'analyse stylistique de l'œuvre poétique *Mes poèmes confinés* consiste à montrer comment la répétition, en tant que figure dominante, organise le sens de discours poétique et s'appréhende comme un puissant caractérisème du lyrisme (Molinié, 1986).

III. LA REPETITION DU SIGNIFIANT ET LA NOSTALGIE

Du grec *nostos* (retour) et du suffixe « -algie », la nostalgie peut s'entendre au sens d'un état dépressif lié à un désir obsédant de revenir en arrière, de retrouver le passé (*Le Grand Robert*, 2005). Dans l'œuvre poétique d'Assoa Pascal, la nostalgie se traduit par la répétition anaphorique du signifiant, comme en témoigne cet extrait :

*Sur ce lit du dispensaire de Damé, je suis né,
Ce jeudi 03 avril avec Hihhi et Irène,
Trois, nous sommes sortis de ce dispensaire villageois
Trois, étaient-elles, ces femmes qui venaient de donner naissance
Trois, étaient-ils ces pères qui venaient d'être visités*

Par la grâce de la procréation

Trois, nous nous sommes ajoutés

Au nombre des habitants de la terre

De **trois** nouveau-nés, *Damé s'est peuplé*

Dame Gnaminwa et Somala étaient à leur deuxième maternité

Je n'en sais pas grand-chose au sujet de celle qui a engendré Hihi (Assoa, 2022, p. 23-24)

Dans ce passage, l'anaphore est l'une des figures principales. Celle-ci épouse la structure: [A] ____/[A] ____/[A] ____, et se définit comme un contraste stylistique (Riffaterre, 1971). Le poète, dont la présence dans le texte se signale à travers le déictique de la première personne « je » (v1), évoque les circonstances de sa naissance. Il recourt à l'anaphore qui porte sur le signifiant « trois » itéré au début des vers 3, 4, 5, 7 et 9 si l'on tient compte de l'enjambement des vers 6 et 8. Le signifiant anaphorique « trois », écrit en lettres, correspond au nombre de « nouveau-nés » (v3), de « femmes-mères » (4) et de « pères » (v4) visités par la grâce « ce jeudi 03 avril » (v2). Ce signifiant se fait ainsi l'écho du chiffre « 03 (avril) » qui est la date de naissance du sujet poétique. L'harmonie sonore qui se crée entre les deux emplois souligne l'importance que le poète accorde au nombre « trois ». Cela se justifie par sa massivité dans le poème. Le signifiant « trois » se répète 5 fois sur un total de 11 vers que compte cet extrait. Ce qui revient, en moyenne, à un emploi de la lexie « trois » sur deux vers. L'anaphore est une écriture de la nostalgie. Dès lors, le désir obsédant d'un retour dans un passé euphorique est martelé par le retour régulier du signifiant « trois » à travers la figure de l'anaphore.

Dans les vers qui suivent, l'anaphore est une figure dominante qui rend hommage à un être cher :

Dans cette joie partagée suscitée par une pluie en saison sèche

Souffrait une femme, une femme à la taille svelte

Une **femme** au courage de *Maié* et à la beauté de *Nolivé*

Ziguéhi yoyoyo, ziguéhi yéyéyé

Ziguéhi yoyoyo, ziguéhi yéyéyé

Ziguéhi yoyoyo, ziguéhi yéyéyé

Une **femme** qui était à son deuxième accouchement

Une **femme** très tolérante, une femme au cœur d'enfant

Cette femme ; c'était ma mère !

(Assoa, 2022, p. 57)

Cet extrait de texte poétique dresse le portrait physique et moral d'une « femme ». Cette idée est perçue à travers l'emploi des termes laudatifs qui témoignent de la grande admiration du sujet émotif envers la femme : « souffrait » (v2), « courage » (v3), « *Maié* » (v3), « tolérante » (v8), « cœur d'enfant » (v8) d'une part, et « svelte » (v2), « *Nolivé* » (v3) d'autre part. La première liste présente une femme dont le « courage » est assimilé à celui de « *Maié* » (v3), guerrière intrépide du mythe bété qui porte le même nom. La seconde liste célèbre une femme dont la beauté est comparable à celle de « *Nolivé* » (v3), amour inconditionnel de Chaka, telle que décrite dans l'épopée bantoue de Thomas Mofolo. La femme dont il est ici question est présentée comme un être singulier et important. Cette thèse est valorisée par la répétition. En effet, la lexie « femme » est employée 6 fois dans le texte, dont 4 occurrences ressortissent à la répétition anaphorique aux vers 3, 4, 5 et 6. L'anaphore est une figure qui célèbre la femme chère et vénérée. Ce postulat se justifie par la position de la lexie « femme », située en début de vers. Ce choix d'écriture permet au poète de mettre en relief l'être célébrée, une manière, sans doute, de signifier qu'elle est à l'origine la vie. Sur cette base, l'anaphore s'appuie sur la figure de la suspension que Bacry (1992, p.293) définit en ces termes : « retard qu'on met volontairement dans l'expression d'une idée qu'on a annoncée et qu'on fait ainsi attendre ». L'anaphore et la suspension sont des procédés stylistiques qui magnifient la « mère » du poète (v9). Celle-ci est d'abord annoncée dans les premiers vers du poème (v2 et v3) à travers la lexie « femme » qui est un terme relativement neutre pour se révéler ensuite sous l'identité de « mère » (v9), un terme affectif (Kerbrat-Orecchioni, 1980). La nostalgie se ressent ainsi à

travers l'hommage que le poète rend à cette mère qui semble décédée, comme en témoigne l'imparfait de l'indicatif, dans la séquence verbale « *c'était ma mère* » (v 9). Le sujet lyrique s'identifie ici à un enfant mû par le désir obsédant de rechercher l'affection et la protection maternelles. Ce retour dans le passé est assuré par la figure dominante, à savoir l'anaphore.

Le regret mélancolique est mis en évidence par une seconde figure qui joue, elle aussi, sur la répétition du même signifiant :

*Il est quinze heures dix minutes ;
Quelques paysans reviennent des **plantations** lointaines,
Des **plantations** qui semblent volontairement
S'être éloignées de ce beau **village**
Ce **village** beau qui a perdu sa joie sa joie d'antan,
Depuis ce faux conflit créée
Volontairement par ces chercheurs d'ennuis* (Assoa, 2022, p.28)

Le discours poétique, dans cet extrait, est fortement marqué par la tonalité mélancolique. Le sujet mélancolique exprime son état d'âme, en convoquant le lexique axiologique dépréciatif, comme en témoignent les lexies « *lointaines* » (v2), « *éloignées* » (v4), « *perdu sa joie* » (v5), « *faux* » (v6), « *conflit* » (v6), « *ennuis* » (v7), soit 6 occurrences sur 7 vers. Les causes de la tristesse sont, quant à elles, mises en relief à travers la répétition, notamment l'anadiplose des termes « *plantations* » (v2 et v3) et « *village* » (v4 et v5). L'anadiplose se reconnaît par sa structure: _____ [A]/ [A] _____. Selon Molinié (1992, p.48), il s'agit d'« [...] une figure microstructurale, variété de la répétition. Elle consiste à utiliser les mêmes mots ou groupes de mots à la fin et au début de deux phrases ou de deux membres de phrase, même si cette reprise n'est ni absolument contigüe ni rigoureusement parfaite ». L'anadiplose est une figure qui repose sur l'homocentricité des lexies « *plantations* » et « *village* » au sein du discours. Le poète recourt à cette stratégie d'écriture pour traduire son attachement à ces deux réalités qui lui semblent aujourd'hui « *lointaines* ». Cette situation s'explique par le désintéressement des paysans d'une part et d'autre part par les « *conflits* » intercommunautaires. Le sujet lyrique se dit étranger à sa terre natale. Cette idée est soulignée par un chiasme incorporé à l'anadiplose dans les énoncés : « *beau village / village beau* » (vers 4 et 5). Le chiasme obéit à la structure suivante : [A]__ [B]/[B]__ [A] au sein de laquelle l'épithète « *beau* » est tantôt antéposée, tantôt postposée au substantif « *village* ». L'antéposition de l'épithète est, généralement, au service de la poétisation du référent alors que la postposition remplit une fonction purement descriptive (Molinié 1986, p.56-58). Le poète va s'appuyer sur l'antéposition de l'épithète pour insister sur la nostalgie du village d'antan, à savoir celui qui l'a vu grandir, avec ses valeurs et ses hommes. L'ordre d'apparition des lexies qui composent la chaîne parlée est suggestif. Le « *beau village* » précède en effet le « *village beau* ». Ce dernier est à l'origine des regrets du sujet, comme l'atteste l'expansion caractérisante « *qui a perdu sa joie d'antan* » (v5).

Le sujet lyrique se décrit, par ailleurs, comme un sujet amoureux. Dans les vers suivants, celui-ci convoque l'anadiplose pour traduire les douloureux souvenirs d'un amour de jeunesse :

*Entre la fortune et l'amour se trouvait tiraillée ma **bien-aimée**
Et ma **bien-aimée** se trémoussait entre la fortune et le supposé
Amour
Cet **amour** supposé qu'elle disait pourtant ressentir pour moi* (Assoa, 2022, p.29)

Les vers débutent par les lexies « *fortune* » (v1) et « *amour* » (v1). Le premier emploi fait penser aux biens matériels et connotent la cupidité et l'avidité. Le second emploi se définit comme une inclination, un sentiment, et peut s'entendre au sens d'une liaison qui unit deux individus. La lexie « *fortune* »

contient un sème concret alors que la lexie « *amour* » contient un sème abstrait. Le poète exprime à travers les deux emplois sa désillusion provoquée par un amour de jeunesse qui s'est soldé par un échec. En effet, la bien-aimée est décrite comme une femme de petite vertu portée vers les biens matériels. Cette idée est mise ici en relief par la répétition de la lexie « *bien-aimée* » à la fin du vers 1 et au début du vers 2. La répétition s'appuie sur la figure de l'anadiplose pour traduire la désillusion du poète. Cette thèse se justifie à travers la position de l'emploi « *bien-aimée* » dans le vaste réseau signifiant, encadré par les termes « *fortune* » (v1 et v2). En d'autres termes, l'anadiplose révèle une attitude déconcertante de la « *bien-aimée* » (v1 et v2). Celle-ci est sous l'emprise des biens matériels. L'ordre d'apparition des mots dans la chaîne parlée participe de cette monstration. En effet, le mot « *fortune* » vient avant l'emploi « *amour* ». Ce dernier donne, également, lieu à une anadiplose, si l'on s'en tient au rejet du mot « *amour* » au vers 3. Cet emploi est encadré par les lexies « *fortune* » (v2) et « *moi* » (v4). Ce dernier réfère au sujet lyrique, le poète. La seconde anadiplose qui repose sur la répétition du mot « *amour* » révèle la personnalité de l'amante au grand jour, si on part du postulat que la lexie « *amour* » (v1, v3, v4) est un emploi métaphorique du déictique « *moi* ». La bien-aimée est en réalité un individu tiraillé entre son amour pour la « *fortune* » et son amour pour le poète. Celle-ci a choisi la « *fortune* », comme en témoignent les deux occurrences de la lexie « *fortune* » (v1 et v2). De même, la position finale du déictique « *moi* » dont on relève une occurrence souligne le mépris dont le sujet mélancolique fait l'objet. Cette thèse est traduite par l'épithète dépréciative « *supposé* », tantôt antéposée tantôt postposée à la lexie « *amour* ». L'anadiplose est donc une figure de répétition qui permet au poète de traduire sa tristesse provoquée par les douloureux souvenirs d'un amour de jeunesse.

Le désir obsédant du retour dans le passé est également motivé par la nostalgie de l'éducation traditionnelle reçue des pères, comme le montre l'anadiplose dans ces vers :

*Il fallait être sage de peur de se voir interpeler
Devant papa par un autre **papa**
Papa prendra cela en mal ;
Par ta faute, l'autre juge l'éducation qu'il donne à ses enfants
Autour de la table,
Chaque papa observait méticuleusement la conduite de son fils*

*Nous devons nous contenter joyeusement du morceau de viande
Que nos différents papas déposaient devant nous, sur la table* (Assoa, 2022, p.46)

Le sujet de la nostalgie rappelle à la mémoire l'éducation traditionnelle qu'il a reçue de ses « pères » désignés dans le texte à travers le terme affectif « *papa* » itéré au vers 2 et au vers 3. Dans ces vers, l'anadiplose est une stratégie au service de la valorisation de la figure paternelle. La configuration du discours poétique donne à observer un procédé stylistique qui joue sur l'homocentricité de la lexie « *papa* » (v2 et v3). En d'autres termes, le père appelé « *papa* » est présenté comme une figure majeure dans la société traditionnelle africaine. Chef et protecteur de la famille, le père est celui-là même qui est au centre de la vie communautaire. L'anadiplose est singulière en ce sens qu'elle repose ici sur la syllepse de sens. Selon Bacry (1992, p.113), la syllepse est un fait stylistique et poétique qui consiste « à utiliser un mot à la fois dans son sens propre et dans son sens figuré (métonymique ou métaphorique). Cette figure peut produire des effets curieux ». Dans ce contexte, la syllepse entretient la confusion entre les deux emplois : « un autre **papa** » (v2) et « **Papa** prendra en mal » (v3). La lexie « *papa* » (v2) est un emploi figuré et le terme « *papa* » (v3) est un emploi propre. L'anadiplose et la syllepse traduisent la solidarité qui demeure l'une des valeurs cardinales dans les sociétés traditionnelles africaines. En effet, comme le soulignent ces deux procédés, l'éducation de l'enfant est l'affaire de tous, à savoir celle de son propre « *papa* » (v3) et encore plus celle de l'« *autre papa* » (v2) dont il n'est pas issu biologiquement. Sur cette base, le repas communautaire peut se comprendre comme une occasion durant laquelle l'enfant doit faire bonne impression devant l'« *autre papa* » en vue de ne pas jeter

l'opprobre sur son propre « *papa* ». Cette idée est résumée dans l'énoncé « *Il fallait être sage de peur de se voir interpeler / devant **papa** par un autre **papa*** » (v1 et v2). L'adjectif possessif « *nos* » placé devant le syntagme nominal « *différents papas* » (v8) renforce cette idée de solidarité, chère au sujet nostalgique. En définitive, l'anadiplose est une figure microstructurale qui s'appuie sur la syllepse pour traduire la nostalgie d'un sujet dont l'enfance fut marquée par une éducation rigoureuse. Cette éducation revenait à la communauté. Le poète semble dire que société occidentale, dans sa configuration actuelle, prend le contre-pied des valeurs autrefois défendues par la société traditionnelle africaine.

En somme, l'anaphore et l'anadiplose sont les deux principales figures microstructurales qui engendrent le lyrisme dans la poésie de Pascal Assoa. Le poète est un individu nostalgique du village de son enfance, un village qui lui est aujourd'hui étranger du fait de la démission de ses hommes. Ce sentiment de colère sera mis en lumière à travers le prochain axe d'étude.

IV. LA REDUPLICATION DES MASSES SYNTAXIQUES ET LE DESENCHANTEMENT

Le désenchantement se comprend comme l'état d'une personne qui a perdu ses illusions, qui a été déçue. Dans le recueil de Pascal Assoa, la déception qui se mêle à la colère est rendue intelligible par la reduplication des masses syntaxiques des vers qui est un type de répétition qui porte sur des segments plus étendus. C'est le cas des vers ci-après :

*Monsieur, s'il vous plaît, c'était le mensonge
Qui était de garde à votre naissance ?
Comme une sage-femme, il semble avoir assisté
Ta génitrice en travail
Le mensonge, en vérité, rend d'énormes services à ma cité,
Apparemment tout le monde y trouve son compte !*

*Ainsi, **on entre en conflit avec la vérité** au tribunal,*

***On entre en conflit avec la vérité** au palais,
On entre en conflit avec la vérité à l'église
On entre en conflit avec la vérité à la mosquée*

(Assoa, 2022, p. 16-20)

Les structures syntaxiques des vers, mises en gras dans l'extrait proposé, retiennent l'attention du fait de leur massification (Riffaterre, 1971). On observe, en effet, que la structure étendue « *on entre en conflit avec la vérité* » qui comporte 7 mots (v7), est répétée aux vers 8,9 et 10. Cette construction régulière est une hypozeux, « [...] une figure de type microstructural (de construction). Elle se déploie dans la disposition des groupes syntaxiques, selon des reprises et des parallélismes grammaticaux, de nature morphologique et fonctionnelle » (Molinié 1992, p.169). L'hypozeux, dans l'œuvre de ce poète, se développe dans la quadruple répétition du groupe syntaxique S-V-C: 1/ « *on* » [sujet], 2/ « *entre (en conflit)* » [verbe], 3/ « *avec la vérité* » [complément], à l'initiale des vers. L'énoncé itéré « *entrer en conflit avec la vérité* » se comprend comme une métaphore lexicalisée, en ce sens que le syntagme verbal « *entrer en conflit* » et le substantif « *vérité* » partagent des traits sémantiques antagoniques. Le syntagme verbal dont les sèmes dénotatifs sont /attaque/ et /belligérance/ prépare l'attente de lecture à la perception d'un élément qui relève de l'isotopie de l'être humain. L'apparition du substantif crée alors ce que Riffaterre (1971) appelle une attente déçue. La substitution qui s'opère entre les lexies « *homme* » (élément concret) et « *vérité* » (réalité abstraite) montre que la société s'est résolument engagée à prendre le contre-pied des valeurs de justice et de vérité. Cette société-là se complait dans le « *mensonge* » (v1 et v5). La métaphore « *c'était le mensonge qui était de garde à votre naissance ?* » (v1 et v2) et l'ironie « *le mensonge, en vérité, rend d'énormes services à ma cité* » (v5) renforcent la thèse. Le poète en colère tourne en dérision la corruption et le mensonge, des maux qui régentent,

désormais, la société. La position du mot « *mensonge* » (v1 et v5) au-dessus du mot « *vérité* » (v7, 8, 9 et 10) est suggestive. Cela traduit l'importance de la corruption. Le désenchantement du poète est porté à son paroxysme quand celui-ci constate que la corruption et le mensonge se veulent sans limites. Ces maux ont investi toutes les institutions, à savoir le « *tribunal* », le « *palais* », l'« *église* » et la « *mosquée* ». Ces quatre emplois créent un contremarquage par rapport au marquage stylistique provoqué par la répétition hypozeuxique du vers « *On entre en conflit avec la vérité* » (Molinié, 1986). Le contremarquage est ce procédé qui met en exergue les causes de l'amertume. La corruption et le mensonge régissent le pouvoir judiciaire, l'exécutif et la religion, au grand dam du poète.

Par ailleurs, la déception provoquée par la corruption généralisée se fait ressentir à travers l'hypozeuxie dans les vers ci-après :

On s'achemine inexorablement

Vers une civilisation du conflit avec la vérité au lit

On s'achemine inéluctablement

Vers une civilisation du conflit avec la vérité au cimetière

On travaille à ce que la civilisation du conflit

Avec la vérité remplace notre éducation

Et on travaille à ce que le mensonge

Soit érigé en un mode de vie (Assoa, 2022, p. 30)

L'hypozeuxie se déploie dans la disposition des groupes syntaxiques de construction régulière, selon des reprises et des parallélismes grammaticaux, de natures morphologiques différentes. On observe ainsi une double structure parallèle. La première structure part du vers 1 au vers 4 avec la reduplication de la structure syntaxique élémentaire de forme S-V-C : « *on s'achemine inexorablement vers une civilisation du conflit avec la vérité au lit* » (v1 et v2) avec : 1/ « *on* » [sujet], 2/« *achemine (inexorablement)* » [verbe] et 3/ « *vers une civilisation du conflit avec la vérité au lit* » [complément]. La suite homologue (v3 et v4) donne à observer une expansion différente du verbe conjugué. L'adverbe de manière « *inexorablement* » (v1) est remplacé par un synonyme « *inéluctablement* » (v3). De même, au sein du groupe fonctionnel complément, le syntagme prépositionnel « *au lit* » (v2) est repris au vers 4 par la lexie « *au cimetière* ». Ces deux emplois créent un contremarquage. La lexie « *lit* » a pour sèmes connotatifs /sexualité/, /débauche/ et /perversité/. Quant à la lexie « *cimetière* », elle a pour sèmes connotatifs /mort/, /assassinat/. En clair, le poète est un personnage qui se dit ne pas être en phase avec la société corrompue. Le déictique personnel « *on* » accentue ici l'inflexion ironique du message.

Sur cette base, le discours donne à voir une seconde construction parallèle qui part, cette fois, du vers 5 au vers 8. La structure élémentaire de base est : « *on travaille à ce que la civilisation du conflit avec la vérité remplace notre éducation* » (v5 et v6). La suite homologue (v7 et v8) nuance l'expansion caractéristique du verbe de la proposition principale. La proposition « *la civilisation du conflit avec la vérité* » (v5 et v6) est, en réalité, l'expression périphrastique de la lexie « *mensonge* » (v7). Le contremarquage porte ainsi sur les emplois « *éducation* » (v6) et « *mode de vie* » (v8). Le discours dresse le tableau sombre de la société contemporaine. On assiste impuissamment au renversement des valeurs. La conduite jugée autrefois avilissante est aujourd'hui plébiscitée. Le mensonge a pris le pas sur la vérité.

L'incongruité du fonctionnement de la société moderne est traduite par le chiasme dans les vers suivants :

Le mensonge a été célébré et félicité

Le monde a honoré le mensonge et l'a applaudi

Et il a renchéri : vous êtes la meilleure !

Vous savez, a-t-il ajouté, chez notre parrain et allié

*La vérité a perdu le nord, et le mensonge a été encensé
vive le mensonge, à bas la vérité !*

(Assoa, 2022, p.21-22)

Le fonctionnement du distique repose, essentiellement, sur le chiasme, dont les éléments sont mis en gras, dans le texte. Celui-ci résulte d'une « *disposition croisée de quatre termes repartis en deux séquences syntaxiques (AB-BA)* » (Bacry, 1992, p.282). La répétition porte sur les lexies « *vérité* » (v1 et v2) et « *mensonge* » (v1 et v2) sur deux séquences étendues. Le vers 1 contient 12 mots, et le vers 2 contient 7 mots. Le chiasme met en présence deux réalités, la « *vérité* » qu'il oppose au « *mensonge* ». Le chiasme AB-BA révèle une structuration dans laquelle la lexie « *mensonge* » se trouve encadrée par la lexie « *vérité* ». Le sujet poétique s'appuie sur ce procédé pour signifier que le mensonge est au cœur des pratiques sociales. Ce qui renforce la thèse selon laquelle « *le mensonge [s'est] érigé en un mode de vie* » (Assoa, 2022, p.30). Le « *mensonge* » dont il est ici question se ressource dans l'endoctrinement des peuples du « *nord* » (v1). Cet emploi est doté d'une charge historique et affective, dont le sens est éclairé par les crises politiques (rébellion armée de 2002 et crise postélectorale de 2010)⁴ qu'a connues le pays du poète, la Côte d'Ivoire. En clair, le « *mensonge [qui] a été encensé* » (v1) a consisté à faire croire au « *nord* » qu'il est menacé d'exclusion par le « *sud* ».

Le désenchantement du sujet est provoqué par la cupidité et la corruption. Cette idée s'exprime à nouveau à travers le chiasme dans les vers suivants :

*Devant l'argent, ni les soi-disant intellectuels, ni les princes,
Ni les roturiers, ni même les religieux n'ont le self control
Et ça se cache derrière un marxisme vidé de son contenu*

Je maîtrise la situation !

La situation est maîtrisée !

Je maîtrise la situation, avec l'argent volé !

*Grand-frère Marc Kouamé,
Tu étais en première ligne de l'intercession
Plus qu'hier, je compte sur ton intercession
Pour ton pays et pour le monde*

(Assoa, 2022, p.27)

Le procédé stylistique le plus expressif dans cet extrait est le chiasme. Celui-ci est singulier en ce qu'il combine à la fois le chiasme grammatical et le chiasme sémantique (Bacry, 1992, p. 122). Ainsi, dans ces vers de huit lexies : « *Je maîtrise la situation !/ La situation est maîtrisée* » (v4 et v5), on peut observer la structure suivante : [A] « *maîtrise* » (verbe) _ [B] « *situation* » (substantif) vs [B] « *situation* » (substantif) _ [A] « *maîtrisée* » (verbe). La succession *verbe- substantif-substantif-verbe* correspond au chiasme morphologique. Mais si l'on se place sur le plan sémantique, on constate que les éléments excentrés [A] sont tous deux dérivés du substantif « *maîtrise* ». C'est sur ce plan sémantique, et non seulement sur le plan grammatical que joue ce rapprochement opéré par le chiasme dans cet extrait. Ce rapprochement souligne une ironie. Les deux éléments excentrés [A] révèlent que le sujet désigné par le déictique personnel « *je* » ne maîtrise pas la « *situation* », comme il tente de faire croire. La position excentrée de l'élément [A] montre que la situation lui échappe. Le chiasme tourne en dérision l'attitude des « *soi-disant intellectuels* », « *princes* », « *roturiers* », « *religieux* » qui perdent le contrôle en face de l'« *argent volé* » (v6). Ce dernier exerce, désormais, le contrôle sur la société actuelle. C'est cette absurdité provoquée par la cupidité et la corruption généralisées que la structure croisée du chiasme essaie de mettre en relief.

En définitive, dans l'œuvre poétique de Pascal Assoa N'guessan, l'hypozeux et le chiasme sont des figures de répétition qui reposent sur des séquences plus étendues, notamment les parallélismes. Le poète s'appuie sur ces procédés pour signifier son désenchantement devant une société qui lui est, désormais, étrangère, du fait de la corruption et du mensonge. Il regrette la fracture sociale entretenue par le mensonge.

V. CONCLUSION

Cette réflexion reposait sur deux postulats. D'une part, le texte poétique intitulé *Mes poèmes confinés* donne à observer une forte présence de la figure de la répétition. D'autre part, le sujet poétique se présente comme un personnage partagé entre les sentiments de nostalgie et de colère. Sur cette base, la présente réflexion a consisté à comprendre comment la répétition engendre le lyrisme poétique. Pour y arriver, la stylistique, dans sa double dimension internaliste et externaliste, a servi de cadre théorique et méthodologique à l'étude. Celle-ci a mis au jour deux principales grilles de lecture, notamment la répétition du signifiant et la réduplication des masses syntaxiques des vers. Il ressort que la répétition du signifiant linguistique s'appuie sur l'anaphore et l'anadiplose pour exprimer la nostalgie du poète. La répétition du signifiant martèle ainsi le désir obsédant d'un retour dans le passé. La réduplication des masses syntaxiques des vers s'appréhende, quant à elle, à partir de l'hypozeux et du chiasme. Ces deux figures rendent compte du désenchantement du poète. Celui-ci a l'impression d'être un étranger dans son pays, du fait de la corruption et du mensonge. *In fine*, il convient de retenir que l'anaphore, l'anadiplose, l'hypozeux et le chiasme se définissent comme des indices de littéarité singulière qui organisent le sens dans *Mes poèmes confinés* du poète Pascal Assoa N'guessan.

NOTES

- [1] La littéarité étant le caractère d'une œuvre littéraire, Georges Molinié découvre trois régimes de littéarité : la littéarité générale, la littéarité générique et la littéarité singulière. Dans le cadre de la littéarité générale, la question se pose en termes de plus ou moins de littéarité, plus ou moins de non-littéarité. La littéarité générique paraît à la fois simple et plus saisissante. Un texte s'appréhende comme un roman, comme un poème, comme une pièce de théâtre..., avec toutes les combinaisons réelles. La littéarité générique soulève ainsi la question des invariants de généricité. La littéarité singulière est la singularisation d'une littéarité individuelle, d'une manière littéraire, une et différente, identifiable à travers des textes divers (Molinié, 1998, p. 112-114).
- [2] Les théories structuralistes militent pour la clôture du texte littéraire. Le « hors-texte » est sans pertinence heuristique.
- [3] La figure microstructurale n'apparaît pas *a priori* à la réception et ne s'impose pas pour qu'un sens soit immédiatement acceptable. La figure macrostructurale se signale de soi et est obligatoire pour l'acceptabilité sémantique (Molinié, 1986)
- [4] En 2002, la Côte d'Ivoire est victime d'une rébellion armée qui a eu pour conséquence la division du pays en deux parties, le Nord était contrôlé par la rébellion et le Sud était resté fidèle au président d'alors. Près d'une décennie plus tard, c'est-à-dire en 2010, le pays est marqué par une crise postélectorale née d'un différend politique entre le président sortant et son principal adversaire politique.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] ASSOA, N'guessan, Pascal. *Mes poèmes confinés*. Abidjan : Les Éditions du Makri, 2022.
- [2] BACRY, Patrick. *Les figures de style*. Paris : Belin, 1992.
- [3] CALTOT, Pierre-Alain, et al. *Le Grevisse de l'enseignant : l'analyse des textes*. Borgaro Torinese : Magnard, 2017.
- [4] COHEN, Jean. *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion, 2009.
- [5] DELAS, Daniel. « La stylistique française ». *Langages*, n° 118, 1995, pp. 85-96.
- [6] KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin, 1980.

- [7] MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : LGF, 1992.
- [8] MOLINIÉ, Georges. *Éléments de stylistique française*. Paris : PUF, 1986.
- [9] MOLINIÉ, Georges. *La Sémiostylistique : l'effet de l'art*. Paris : PUF, 1998.
- [10] RABATÉ, Dominique. *Figures du sujet lyrique*. Paris : PUF, 2001.
- [11] RIFFATERRE, Michael. *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion, 1971.