

## **Fer de Lance : Pensée poétique et exploration stylistique**

*(Extrait livre intégral, p.152)*

*François Kouabenan Kossonou*

Assistant au Département de Lettres Modernes

Université de Bouaké

**Résumé de thèse :** *La version intégrale de Fer de lance, qui publie le livre III, achève en même temps la construction de la trilogie poétique entreprise par Zadi Zaourou depuis plus d'un quart de siècle. Cette trilogie comprend : Le livre premier (1975) ; Le livre second, intitulé Césarienne (1984), Le livre troisième (2002).*

*Extrait du livre III, le poème que nous disposons à analyser n'est pas un poème isolé. Il tient son autonomie relative de la cohésion interne qu'il renferme à l'intérieur de ce livre ; autant dans la forme de l'expression que dans l'unité sémantique qu'il constitue. C'est un texte affranchi des conventions classiques de la poésie française. Le poète l'offre au lecteur comme l'expression d'une pensée profonde nourrie à la sève de l'histoire récente de la patrie meurtrie qu'est la Côte d'Ivoire.*

*Mais les moyens d'expression de cette communication que le poète emprunte à la poésie, principalement fondée sur le régime de littérarité, suscitent des interrogations fondamentales : comment peut-on poétiser l'histoire sans la travestir par l'enlaidissement ou par l'embellissement au détriment de l'objectivité qu'elle commande ? Avec quels termes une création poétique d'« inspiration existentielle »<sup>1</sup> peut-elle inférer une prééminence stylistique?*

Pour conduire notre analyse nous aurons recours à la stylistique, dans sa double dimension immanente et extralinguistique. A cet effet, nous partirons du centrage du texte sur les matériaux linguistiques et leur mode de construction pour aboutir à l'analyse des allusions historiques et aux références extra-discursives susceptibles d'infléchir la parole poétique et d'orienter le lecteur dans ses efforts de décryptage des différents postes langagiers en œuvre dans le poème. Pour y parvenir notre démarche sera la suivante:

D'abord, les aspects de la référence extra-discursive du poème. Cette première partie permettra d'examiner l'espace réel et l'illusion référentielle, le temps comme facteur d'estampage du réel et les figures historiques manifestant l'état du sujet et la médiatisation du cadre spatio-temporel. Ensuite, les caractères généraux du poème. Sous ce chapitre les axes d'analyse comprendront la préférence des versets, les fonctions du langage et les formes répétitives. Enfin, l'imaginaire poétique, qui regroupera deux axes principaux d'analyse qui sont les paradigmes lexico-sémantiques et les réseaux de l'imaginaire.

## II- Aspects de la référence extra-discursive

### I-1- De l'espace réel à l'illusion référentielle

Pour le lecteur contemporain qui a vécu avec le poète la même expérience historique, dans le temps et dans l'espace, les faits sont simples à rappeler. La convocation de l'histoire semble s'imposer d'elle-même sous forme d'allusions historiques capables d'infléchir l'expression poétique.

La référence spatiale, qu'elle soit externe ou interne, fait appel à la culture du lecteur. Elle est mentionnée une seule fois, au verset (2) ; dans ce syntagme nominal : « Octobre en terre d'Eburnie ». Les autres fois, elle n'est référée (l'une tant que donnée sociologique et affective, dans deux syntagmes nominaux : « mon pays » et « mon peuple »). Evidemment, ces emplois anaphoriques renvoient objectivement à la « terre d'Eburnie ». Le caractère subjectif d'une telle relation affective témoigne d'une certaine complicité entre le poète et sa terre natale. Cette affectivité est l'effet de sens que produit l'emploi répétitif de l'adjectif possessif « mon ». Quatre fois, en tout, et deux fois par groupe de mots, il est réitéré pour rappeler l'attachement du poète à son « pays » et à son « peuple ».

La « terre d'Eburnie », tout en tenant à sa nature périphrastique, est aussi et surtout une allusion historique. Elle évoque l'époque des grandes explorations conduites par les occidentaux à la découverte des côtes africaines. Etymologiquement, le mot « *Eburnie* » est un substantif dérivé de l'adjectif latin *eburneus*, dont l'équivalent en français est *éburnéen* ou *éburnée*, désignant ce qui a la couleur et la consistance de l'ivoire. Historiquement, ce mot a été employé pour désigner l'une des côtes ouest d'Afrique où l'ivoire abondait en raison d'une population impressionnante d'éléphants qui y régnaient. C'est cette côte « éburnée » qui est devenue aujourd'hui la Côte d'Ivoire.

Voilà qui constitue l'essentiel de la signification historique de cette terre « d'Eburnie ». L'allusion nous conduit donc vers un univers de connaissance historique qui nous instruit et oriente notre regard. Elle est d'autant plus importante qu'elle demeure le seul indice caractéristique de l'espace auquel réfèrent : « pays » et « peuple » dont le poète partage les souffrances.

Ainsi, elle renferme toute seule l'ensemble des informations d'appréhension de l'espace. Mais cet espace de référence extralinguistique identifié n'oblitére pas la référence illusoire. En effet, l'évanouissement de la « paix » annoncé en terre d'Eburnie semble créer une axiologie qui oppose l'ailleurs, fruit de la mémoire affective, à l'espace médiatisé. Dans cette axiologie, l'ailleurs paraît euphorique, comparativement à la référence illusoire que le poète ressent comme une désillusion.

La Côte d'Ivoire apparaît ainsi comme le lieu d'inspiration de ce poème que ZADI propose aux lecteurs d'ici et d'ailleurs. Mais chez lui, et dans ce poème, le poète n'est nullement visité par une quelconque faveur divine. Bien au contraire l'inspiration existentielle qui assortit sa pensée poétique reste redevable à tout lieu d'« *où surgit l'illumination poétique* »<sup>2</sup> ; pour emprunter les termes de Jean Louis JOUBERT, Voilà qui répond à cette interrogation essentielle du poète lui-même : « *Et puis, comment poétiser quand rien ne vous y invite, ne vous inspire ?* »<sup>3</sup>. La faveur de l'inspiration poétique est donc due à l'histoire événementielle et à certaines circonstances de la vie.

### I.2- Le temps comme facteur d'estampage du réel.

Comme dans l'espace, les mentions du temps sont également succinctes. Il peut être appréhendé sous trois aspects : cosmologique, psychologique et verbal. Dans ce chapitre, nous ne développerons que les deux premiers aspects extralinguistiques. Le troisième, essentiellement linguistique, fera l'objet d'une analyse à part, dans le cadre de l'énonciation poétique.

Le temps cosmologique est cerné à partir de l'emploi effectif des mots : « Octobre » (6 fois) et « Décembre » (2 fois). Ces deux mois sont des déictiques qui permettent de saisir les événements dans le temps. A cet effet, « Décembre » marque une rupture chronologique. Cette rupture est poétiquement exprimée dans cette métaphore : « il y avait déjà dix mois que la paix s'était évanouie ». L'évanouissement de la paix et les « vents » que « Décembre avait lâchés » constituent les marques d'une époque qui finit et celle d'une autre qui commence.

Mais si « Décembre » marque une rupture entre deux époques et fait passer de celle d'une relative paix, plongée dorénavant dans la mémoire affective, à celle des incertitudes; la souffrance du peuple ne fait que s'empirer en « Octobre ». D'où le marquage du poème par une répétition abondante de ce mot (six fois dans cinq versets). Symétriquement « Décembre est répété, mais deux fois seulement, dans un parallélisme syntaxique :

*« Il y avait déjà dix mois que Décembre avait ritgi »*

*« Il y avait déjà dix mois que Décembre avait lâché ses vents ».*

Ainsi, le temps historique ne mentionne que « Décembre ». A ce niveau déjà, il échappe à l'histoire par le flou qui l'entoure dans un emploi absolu où le mois accède au statut de mot poétique sans le moindre balisage : pas d'indication ni d'année ni de jour. (« Décembre » ne marque plus alors une chronologie. Il est lui-même sujet de son action : l'évanouissement de la paix. Ce dépouillement de « Décembre » de ses balises en fait un procédé d'estampage de la date à retenir du 24 décembre 1999 où pour la première fois un coup d'Etat militaire a été perpétré en Côte d'Ivoire.

Mais le temps cosmologique se complète nécessairement par le temps psychologique. La période qui part de « Décembre » à « Octobre » dure dix mois. Elle correspond au temps psychologique. Le poète l'exprime comme suit: « *il y avait déjà dix mois que Décembre avait rugé* ». Cette période marque la durée de l'épreuve dans laquelle le peuple souffre le martyr.

La part de l'histoire, ici également, c'est que « ces dix mois » correspondent à la transition militaro-civile, subséquente au coup d'Etat militaire susmentionné tantôt. L'évanouissement de la paix depuis « Décembre » laisse entrevoir pour le temps psychologique beaucoup de trouble et de violence de toutes sortes. Dès lors, l'insistance du poète sur les souffrances de son « pays » et de son « peuple », tout en participant de l'illusion référentielle trouve son prolongement dans l'histoire des peuples.

Mais dans le temps, comme dans l'espace, il y a toujours un avant et un après « Décembre ». Le temps psychologique correspond à un environnement hostile, subjectivement marqué par les « frasques de Pap'Rémo ». Alors que le temps cosmologique, tout en marquant la rupture entre deux moments opposés de l'histoire du peuple éburnéen, reste influencé par la nostalgie du passé.

### **1.31 Les figures historiques**

Les figures historiques sont des formes d'expression qui manifestent la réflexion sur l'homme dans ce poème. Cette dimension humaine est assortie d'une opposition de type manichéen liant le poète, le peuple et la « terre d'Eburnie », d'une part, « Pap'Rémo » et toutes les autres forces destructrices, d'autre part. En effet, « Pap'Rémo » est explicitement désigné comme responsable des souffrances physiques et morales du peuple. C'est une figure qui n'a pu échapper non plus à l'estampage du réel. Mais dans la mesure où il ne bénéficie ni d'aucun portrait ni d'aucun trait de caractère, il paraît ne devoir son existence qu'à l'imagination créative du poète.

Inversement, le poète, symbolisé par le *je* de l'énonciateur, prend le parti du peuple dans la forme répétitive de l'adjectif possessif. « mon »; marque linguistique de la

fonction émotive. Ce manichéisme qui naît entre les deux figures historiques et illusoire se transforme rapidement en une dialectique du bourreau et de la victime. En effet, si le poète appartient au peuple, Pap'Rémo, lui, est présenté comme son bourreau. Cette contradiction le poète ne se dispose pas à la résoudre. Il se sert plutôt du témoignage historique comme d'une arme de combat. C'est dans la recherche d'une telle arme qu'un troisième actant apparaît comme un interlocuteur à qui le poète assigne le rôle de messenger chargé d'informer la postérité. Ce messenger, « Dowré », est une figure constante de la poétique de ZADI. Son rôle dans réfère à sa mission traditionnelle de récepteur premier (R<sub>1</sub>) qui prend en charge le message intégral de l'émetteur premier (E<sub>1</sub>) l'amplifie et le répercute en tant qu'émetteur second (E<sub>2</sub>) au récepteur second (R<sub>2</sub>).

L'actualisation de ce schéma théorique dans le poème s'opère comme suit

E<sub>1</sub> → poète

R<sub>2</sub> → postérité « générations à naître »

R<sub>1</sub>+ E<sub>2</sub> → Dowré (agent rythmique)

C'est ainsi que nous retrouvons le rythme ternaire dans le circuit de la parole poétique africaine que nous empruntons à la thèse d'Etat de ZADI.

Mais la contradiction susmentionnée est d'autant plus importante qu'elle constitue une véritable unité sémantique pour le message à transmettre. C'est un témoignage qui condamne sans ambages Pap'Rémo d'avoir exercé la violence sur le peuple, celui dont se réclame le. Les versets (20) à (29) le soulignent éloquemment :

« Que mon pays a souffert souffert

Que mon peuple a souffert, Dowré

Des frasques de Pap'Rémo.

Souffert souffert je dis ... souffert

dans son sang

dans sa chair

dans son orgueil

Souffert Dowré mon peuple

TOUT mon peuple Des septplais que lui ouvrit Pap'Rémo »

La culpabilité de « Pap'Rémo », comme on le voit, est sans appel-, tant le crime dont il s'est rendu coupable contre le « pays » et le « peuple » reste lourd de conséquence. Mais cet acteur de l'histoire est aussi un phénomène linguistique dans lequel la formation du monème « Pap'Rémo » implique une structure complexe de création de mot nouveau. Nous notons à cet effet le recours que le poète fait à l'apocope dans « Pap' » où la voyelle finale (a) de papa est supprimée au profit de l'apostrophe. Par ailleurs, dans le monème « Rémo » on remarque une combinaison de l'apocope et de l'anagramme. Par l'anagramme on voit apparaître la permutation des phonèmes « é » et « o » dont la remise en ordre donne Romé ; qui ne correspond encore à aucune réalité. A ce niveau aussi le brouillage lexical persiste à cause de l'apocope qui supprime le phonème « o » final de Roméo.

Dans le cadre de la lecture stylistique, l'agglutination des deux procédés (apocope et anagramme) qui aboutit à la formation du monème « Pap'Rémo » participe efficacement de l'estampage de la nomination du réel. De plus, le rendement stylistique qu'infère ce néologisme et l'effet de surprise et d'étrangeité qu'il produit, fait de cette figure

historique un personnage cocasse. En refusant d'utiliser le pseudonyme Papa Roméo, le poète rejette en même temps les connotations affectives attachées à Papa, d'une part, et à la célébrité mondiale du personnage shakespearien : Roméo, d'autre part. De cette façon, il oppose, dans une sorte de rapport axiologique dépréciatif, au nom codé de Papa Roméo que s'était donné le Général GUEI à la suite du coup d'Etat militaire du 24 Décembre 1999, l'image cocasse d'un personnage bouffon.

Lorsque s'ajoutent à cette cocasserie les écarts de conduite annoncés par le syntagme nominal « *les frasques de Pap'Rémo* », les traits de caractère d'un personnage cruel s'amplifient. A tout cela s'ajoute le mot « godillots » qui, en tant que qualifiant translaté, connote le domaine militaire par la désignation des chaussures spéciales des soldats - , restituant ainsi « Pap'Rémo » à son corps professionnel. Dès lors, « ses criquets et ses fauves en godillots » ne représentent plus que les « jeunes gens de Papa Noël », c'est-à-dire les mutins pu schistes qui troublèrent le sommeil des ivoiriens depuis le 24 décembre 1999. Le voile que le poète ouvre sur la personnalité de « Pap'Rémo » devient plus explicite dans ces propos fortement imagés que tient ZADI dans la préface du livre intégrial : « *le peditum sorcier du soldat séditieux que mon Arc baptisa Pap'Rémo* »<sup>4</sup>.

Voilà qui constitue la part de l'histoire et le contexte d'émergence du poème de ZADI ZAOUROU. Avant de le faire passer au crible de l'analyse stylistique afin d'y examiner la forme de l'expression poétique, nous proposons un tableau récapitulatif des équivalences diverses qui le situent à la charnière du réel et de l'illusoire. Ce sont des équivalences qui intègrent plusieurs données : espace, temps, faits historiques, acteurs et genres littéraires apparaissant comme des facteurs de transmutation du réel ; donc de poétisation de l'histoire :

<b>Référence historique</b>		<b>Référence illusoire</b>
I / Espace = Côte d'Ivoire	Vs	Espace = « en terre d'Eburnie »
II / Temps = 24 décembre 1999	Vs	0 « Décembre » 0
III / Faits = coup d'Etat militaire	Vs	« la paix s'était évanouie »
IV / Acteur = Guéi Robert	Vs	« Pap'Rémo, vents, fauves en godillots »
V/ Genres = Récit (historique)	Vs	Discours poétique

Ce tableau des équivalences renferme des formes allusives et des transferts de signification permettant d'observer des mutations tant au niveau de la forme de l'expression qu'au niveau du statut sémantique des mots. Son intérêt réside dans la représentation synoptique des niveaux et des formes de mutations langagières visant à matérialiser clairement le phénomène de poétisation de l'histoire, C'est un phénomène qui apparaît dans un flux et reflux permanents entre le rapport au monde extérieur et l'immanence poétique ; c'est-à-dire de la substance native du poème à l'imaginaire poétique. Sa mise en oeuvre conduit à une meilleure appréhension de la fonction poétique, telle que l'actualise le poète.

La convocation de l'histoire nous introduit, dès lors, dans une poétique de représentation. C'est pourquoi nous devons chercher à comprendre «*par quelles procédures le texte commande la lecture et assigne au lecteur un rôle défini* »<sup>5</sup>. Telle est la question pratique que pose David FONTAINE et que nous choisissons comme perspective d'analyse.

## II- Analyse des caractères généraux du poème

### II.1- Du vers au verset

De la constatation générale, la préférence des versets au détriment des vers semble apparaître assez clairement. Dans la pratique, le recours aux versets s'explique par des ensembles versifiés qui excèdent la mesure du vers ordinaire. Il implique des alinéas ou des débuts contre la marge gauche et se poursuivent par des retraits dès la deuxième ligne. Mais si les alinéas ne sont pas respectés dans ce poème, les retraits, eux, se signalent d'abord au verset (9) avant d'être privilégiés du verset (24) au verset (6). On note également le recours systématique à la majuscule au début de chaque verset. Inversement, les refoulements de segments complémentaires des versets constituent les retraits à la marge gauche des textes. A ces observations s'ajoute une absence strophique dans l'organisation du poème. Cependant, loin d'être métriques ou cadencés, ces versets présentent plutôt un caractère amorphe. Ils tirent leur justification des images et du thème de la souffrance, largement développés dans le poème. Dès lors, non seulement le poète épouse l'idée de la modernité poétique, mais également et surtout celle de Claude ESTEBAN qui affirme : « *la poésie n'a pas la chance d'être non sens* ». On peut alors comprendre pourquoi le poète n'éprouve aucun besoin d'orienter son poème vers le royaume sacralisé du néant. Au contraire, il assigne aux paradigmes lexicaux le rôle de négation des valeurs figées, des notions acquises, des pesanteurs du sens de base et les investit du dessein poétique qui les actualise et les revalorise.

Le marquage de la ponctuation apparaît, par ailleurs, assez expressif dans la mesure où il trouve moins sa justification dans la logique grammaticale que dans la recherche d'un certain effet stylistique. En l'absence de toute organisation strophique, les signes du point semblent plutôt organiser les versets en paragraphes dans le débordement des lignes.

Ainsi, le verset (3), en plus de l'exclamation, est doublement marqué par deux tirets qui jouent le rôle de parenthèse et crée une rupture propositionnelle dans la chaîne parlée. La distribution des signes du point, en revanche, respecte une certaine logique de pause sémantique. Le premier point conclut le verset (4) et met fin à la tension tragique née de l'accumulation de l'apostrophe et de l'anaphore née de la répétition en début de versets du mot « Octobre ». Au verset (6), le deuxième signe du point conclut le rappel historique relatif au début du bouleversement intervenu « en terre d'Eburnie ». Celui du verset (11) met un terme à la qualification des images rhétorique. Au verset (1 ' ), il introduit l'injonction grâce à l'implication de la figure poétique : « Dowré » ; dont l'intervention donne forme à l'interlocution. Le dernier signe intervenant au verset (22) rompt de visière, pour la première fois, au brouillage qui sépare le complément d'objet indirect : « *Des frasques de Pap'Rémo* » du syntagme verbal : « *a souffert* ». De la sorte, les signes du point deviennent des moyens efficaces de modulation intellectuelle et d'effets stylistiques. Mieux, leur distribution constitue une véritable unité sémantique qui génère des paragraphes à l'intérieur des versets, rythmant de la sorte le poème par leurs pauses longues.

La virgule, quant à elle, apparaît au verset (14) et verset (21). Elle établit une relation sémantique entre la présence de l'interlocuteur « Dowré » et l'émotion qui s'empare du poète, obligé qu'il est de se confier et d'exhorter son messager à porter le douloureux témoignage à la postérité.

Enfin, interviennent une seule fois les signes du point de suspension, commandés par la figure du même nom, au verset (23). Elle est l'expression de la grande émotion qui s'empare du poète.

Sur le plan de la prosodie, on remarque des versets irréguliers, avec des mesures qui vont du trisyllabique, comme c'est le cas : « *dans son sang* » verset (24), au verset (8) : long de 17 syllabes. Entre les deux pôles interviennent des mesures intermédiaires

très variables. Mais le schéma rythmique tiré de la longueur diversifiée des mesures laisse primer le rythme ternaire, comme on peut le voir dans la distribution des accents toniques dans les versets (2) et (4) :

« Octobre //enterre d'Eburnie »

1 2 3      1 2 3 4 5

« Il y avait déjà dix mois // que la paix s'était évanouie »

1 2 3 4 5 6 7                      1 2 3 4 5 6 7 8

En nous fondant sur ces deux versets, on se rend compte que le rythme est décroissant dans le verset (2), avec deux accents toniques et cinq syllabes contre un accent tonique et trois syllabes, de part et d'autre de la coupe rythmique, alors que le verset (4) est croissant avec un rythme ternaire qui n'empêche toutefois pas la différence de la mesure : (7) contre (8), de part et d'autre de la coupe rythmique.

La diversité des schémas rythmiques, non seulement confirme le choix de la modernité poétique, mais également constitue un critère d'enrichissement du langage poétique.

## 11-2- Les fonctions du langage.

L'observation générale du poème révèle une prééminence de trois fonctions principales du langage.

D'abord la fonction émotive. Ses marques formelles sont fédérées par les variantes du pronom personnel sujet : « je », suggéré par l'adjectif possessif « mon », établissant le rapport de possession entre un sujet parlant et l'objet de sa possession ; qui est soit le « pays » soit le « peuple » éburnéen. Ce rapport d'ordre affectif témoigne d'une complicité entre le poète et son peuple.

En outre, le recours au mode subjonctif, à valeur exhortative et suppliante, dans les versets (12 à 18) et la présence de « Dowré » en tant qu'instance réceptrice nous conduisent à conclure sur la nature discursive du poème. Mais cette conclusion ne peut qu'être hâtive ; car les marques du discours coexistent avec celles du récit dans le poème.

Cette co-présence du récit et du discours ne saurait satisfaire le souci de modernité comme peut le souligner Dominique Combe : « *c'est par le refus et la transgression que les genres modernes se constituent* »<sup>6</sup>. En effet, le mélange des genres semble s'être imposé au poète et au lecteur contemporain comme la survivance dans le poème des événements historiques qui l'ont inspiré. Dès cet instant, l'établissement d'une hiérarchie des composantes génériques est doublement ressenti comme procédant de la forme de l'expression et du contenu sémantique confortant, en filigrane, les assises historiques du poème.

En définitive, l'histoire sous-tend le discours dans une sorte de relation nécessaire entre la forme du texte et son principe de fonctionnement interne, alors que les fonctions émotive et conative s'associent pour garantir au poème sa nature discursive et constituer ainsi la base de l'interlocution qui dramatise le poème. En outre, l'emploi du vocatif : « Dowré », linguistiquement marqué par le pronom personnel sujet : « tu » et ses variantes possessives : « ta, ton », conforte la base discursive de l'énoncé. Les variantes de « Tu » sont intégrées comme suit :

V.12 : « Que ta mémoire se souviennne »

V.13 : « Et que, jamais n'oublie ton cœur »

V.14 : « Que ta mémoire se souviennne, Dowré mon fils »

V.15 : « Et que, jamais n’oublie ton âme »

Les actes de langage privilégient clairement la fonction illocutoire, dans une communication unidirectionnelle où un seul sujet parlant, le poète, est chargé de la profération de parole et donc d’émission de message. Cependant, le discours n’est pas toujours centré sur le locuteur ; car si le temps de base du discours est le présent, chargé de distribuer passé et futur en fonction du moment, les deux fonctions qui induisent l’interlocution sont loin d’épuiser, à elles seules, l’organisation de l’énonciation poétique. L’étude de la fonction référentielle s’impose nécessairement. C’est grâce à elle que les deux systèmes d’énonciation (discours et récit) deviennent poétiquement expressifs.

En tant que phénomène extralinguistique, la fonction référentielle renvoie aux êtres, aux objets, aux situations ou circonstances objectives de production du discours poétique. Ici, en plus des réalités extra-discursives, elle est essentiellement centrée sur la figure historique de « Pap’Rémo ». Non seulement elle est une fonction grammaticalement neutre, mais c’est par elle surtout que la parole poétique maintient ses amarres avec la langue naturelle, sommée d’exprimer le réel. Les outils linguistiques qui l’expriment apparaissent distinctement dans le texte. Il y a d’abord, au verset (2) : « Octobre en terre d’Eburnie », un syntagme nominal qui renvoie à un espace du monde. C’est dans cet espace que « *la paix s’était évanouie* ». En prenant en compte les plans d’énonciation, on peut observer la présence effective du système du récit généré par la prééminence de la fonction référentielle. Dès lors, les temps passé simple, imparfait et plus que parfait apparaissent comme des marques majeures de la référence extra-discursive. C’est ainsi que la fonction référentielle rappelle les événements et les circonstances à l’origine de la création poétique. Le recours au plus que parfait indique clairement que le procès s’est bien achevé dans le passé.

Il convient de noter que pour autant que la fonction référentielle tienne une place importante dans IS poème, elle n’en fait pas un simple document sur l’histoire et sur l’environnement social qui l’ont inspiré. Nous rappelons à cet effet cette explicitation de JACOBSON : « *l’œuvre poétique doit en réalité se définir comme un message verbal dans lequel la fonction esthétique est la dominante* »<sup>7</sup>. Mais cette dominante ne peut être obtenue que dans une hiérarchie où la fonction poétique s’exprime à travers des formes multiples.

## II.2- Les formes répétitives

Le comportement linguistique de ce poème est marqué par des formes de répétitions diverses, dont les répétitions lexicales conduisant à un groupement de mots, Sous cet angle, nous soulignons « Octobre » et « Décembre ». Ces deux mots ne sont pas simplement repris plusieurs fois (6 et 2), ils s’associent surtout pour constituer une reprise des lettres en majuscule : (O et D), qui induisent des effets de mise en relief visant à capter l’attention du lecteur. En outre, « Décembre », tiré de l’abstraction, a été passé au crible des effets d’animation pour être concrétisé, grâce aux opérateurs de glissement sémantique que sont les syntagmes verbaux : « avait rugi » (verset 6) et « avait lâché » (verset 8).

Ces répétitions lexicales produisent des effets d’insistance sur le temps de l’épreuve et les souffrances causées. Il s’ajoute à elles la répétition des mots « pays » (2 fois) et « peuple » (2 fois). Mais contrairement aux effets d’insistance induits des premières répétitions, ces deux derniers mots, en tant que déictiques spatiaux, favorisent plutôt l’actualisation dans l’espace.

Ces trois formes de répétition lexicale constituent l’essentiel des répétitions simples. Mais la figure de la répétition va se complexifier avec les différents parallélismes que nous avons à examiner maintenant. Avec Joëlle GARDES-TAMINES, on peut définir le

parallélisme comme « *la reprise, dans deux ou plusieurs séquences successives d'un même schéma syntaxique, accompagné de répétitions et de différences rythmique, phonique et lexicale* »<sup>8</sup>. Dans ce poème, les parallélismes se manifestent sous une forme purement syntaxique. Les marques majeures sont les figures de l'anaphore, construites autour de la conjonction de subordination « *que* » et de la conjonction de coordination « *Et* ». La coordination, en plus du renforcement de l'anaphore, induit la figure de l'asyndète grâce à sa reprise récurrente dans les versets ci-dessous :

« *Que ta mémoire se souvienn*e » (V.12)

« *Et que, jamais n'oublie ton cœur* » (V.13)

« *Que ta mémoire se souvienn*e » (V.14)

« *Et que, jamais n'oublie ton âme* » (V.15)

Dans ces parallélismes, la différence est plutôt lexicale. Elle oppose le « cœur », siège des sentiments, à l'« âme » ; ce que l'homme a d'ineffable. Mais cette opposition n'est que d'apparence. Les parallélismes produisent des effets d'insistance sur le témoignage à rendre à la postérité. Ces effets apparaissent comme des moyens d'imprimer dans le cerveau du témoin la conscience des souffrances endurées par le peuple. Dans cette même optique, aux versets (24, 25, 26), nous avons la construction d'un parallélisme énumératif dans lequel les termes développent la même expression de la souffrance.

V.24 « *dans son sang* »

V.25 « *dans sa chair* »

V.26 « *dans son orgueil* »

Dans ce parallélisme énumératif les segments juxtaposés provoquent une dislocation des phrases et créent, par la juxtaposition des versets, la figure de la gradation des termes : « sang, chair, orgueil » ; qui caractérise la souffrance du peuple: une souffrance d'ordre physique, matérialisée par le « sang » et la « chair » et moral intégrant le terme « orgueil ».

Outre le lexique, la recherche d'harmonie a préoccupé également le poète. A cet effet, on remarque, dès les trois premiers versets, la répétition anaphorique d'« Octobre » qui rend expressive l'occurrence du phonème : [ ò ] dans les trois premières lignes.

« *Octobre* »

« *Octobre en terre d'Eburnie* »

« *Octobre- ah ! blessure infectée de mon pays* »

L'occurrence de ce son grave, avec sa valeur sémantique d'obscurité, introduit le ton tragique du poème. En plus de cette assonance, la recherche d'harmonie se renforce avec l'allitération de la consonne constrictive sonore : [ s ] qui, par le sifflement sec émis, accompagne l'insistance sur la souffrance du peuple de la ligne (23) à (26).

On le voit, les répétitions, qu'elles soient lexicales ou syntaxiques, ne produisent qu'un seul effet : l'insistance ; une insistance qui attire l'attention du lecteur sur la gravité du témoignage à rendre et surtout l'émotion qu'il suscite. C'est ainsi que les verbes : « souffrir », « se souvenir » et « oublier » bénéficient d'un traitement spécial et tombent sous le sens du lecteur.

### III- Lexique et imaginaire poétique

#### III.1- Les paradigmes lexico- sémantiques

La question des temps verbaux, qui nous a permis de rendre compte de la double appartenance du poème au récit et au discours, conduit également à approfondir maintenant l'étude des verbes pour mieux apprécier leur rendement stylistique. Deux dimensions sont à considérer à ce niveau. Il s'agit de la grammaire et de la notion d'aspect.

Le repérage quantitatif des principaux verbes qui assurent les actions verbales donne dans l'ensemble ce qui suit : « *s'était évanouie, avait rugi, avait lâché, que... se souviennent, a souffert* ». En retenant comme critère de groupement de ces verbes la répétition de plus d'une fois, nous obtenons la répartition :

#### Emplois multiples

*Souffrir* (sept fois)

*Se souvenir* (trois fois)

*Oublier* (deux fois)

#### Emplois uniques

Vs *s'évanouir*

Vs *rugir*

Vs *lâcher*

Nous l'avons déjà souligné, la répétition lexicale dans ce poème, et plus particulièrement celle des verbes, produit essentiellement l'effet d'insistance. Ainsi, si le verbe « souffrir » est mis en relief par le plus grand nombre de répétitions, qui le surdéterminent poétiquement et lui confèrent un statut poétique ; c'est parce qu'il a le primat dans cette poésie passionnelle.

Par ailleurs, les verbes « *s'évanouir, rugir, lâcher* » qui, comme les premiers sont des verbes d'action, constituent un réseau de verbes à emplois uniques, comme on vient de le voir. En effet, tous ces verbes non répétés sont d'aspects semelfactifs, c'est-à-dire qu'ils désignent toujours un procès unique. Le tableau susmentionné se trouve être renforcé, dans la mesure où les verbes d'emplois multiples sont d'aspects itératifs. En effet, quand on « *souffre, oublie, se souvient* » on est dans un procès qui se répète dans une durée relativement longue. De plus, l'emploi du passé composé corrobore le prolongement dans le présent de l'action du passé.

Une autre réalité de cette opposition des emplois multiples ou uniques, c'est le rapport logique de cause à effet. L'ensemble des verbes d'aspects semelfactifs, d'emplois uniques, ramènent à la cause : « *avait lâché ses vents* ». Contrairement au prolongement dans le présent des actions exprimées au passé composé et dont les effets perdurent, les causes exprimées au plus que parfait sont des actions accomplies dans le passé. De plus, les verbes d'aspects semelfactifs sont caractérisés par : « *la paix s'était évanouie, Décembre avait rugi* ». Ils manifestent l'expression vive de l'action. Si surgir et lâcher paraissent plus prompts dans s'évanouir ne l'est pas moins. Ce qu'il a en commun avec les deux autres, c'est le fait qu'il convoque, comme eux, les raisons historiques de la souffrance du peuple. Le rapport de cause à effet aboutit à la construction des isotopies suivantes :

#### Cause :

*La paix s'était évanouie*

*Décembre avait rugi*

*Décembre avait lâché ses vents*

#### Effet :

*Que ta mémoire se souviennent*

*Et que, jamais n'oublie ton cœur*

*Et que, jamais n'oublie ton âme*

*Que mon pays a souffert souffert*

Cette organisation consacre la co-présence des deux systèmes énonciatifs que sont le récit et le discours. Ils allient la forme au contenu dans un rapport de passé au présent.

La certitude d'un tel accomplissement se manifeste dans l'emploi du mode indicatif et de l'aspect perfectif du plus que parfait. Inversement, l'aspect non accompli est rendu par le mode subjonctif et le temps présent qui font se coïncider le procès et le temps de l'énonciation en inscrivant le message poétique dans une perspective futuriste. C'est ainsi que la forme de l'expression et du contenu se complètent pour justifier le choix des verbes opéré par le poète. La forme répétitive est l'expression d'un thème lié au contexte d'émergence du poème. A l'opposé, celui qu'expriment les verbes à emploi unique actualise les effets induits des événements historiques.

### III.2- Les réseaux de l'imaginaire

Le poème de ZADI frappe par la simplicité du lexique et son emprunt à la communication interpersonnelle ordinaire. En effet, il n'y a pas de termes techniques caractéristiques d'un domaine particulier de connaissance, quoiqu'on puisse dégager deux isotopies majeures

- *bestialité* : « *rugir, criquets, fauves* »

- *humain* : « *godillots, mémoire, âme, pays, peuple, se souvenir, oublier* »

Le critère hiérarchique des paradigmes lexicaux consacre la primauté de ces deux sources d'approvisionnement lexical en concédant un avantage réel à l'isotopie de l'humain. Cet avantage accordé aux êtres humains fait d'eux les véritables sujets de préoccupation du discours poétique. Mais de ce rapport quantitatif, on ne peut inférer davantage d'effets expressifs. Ils ne doivent leur véritable qualitatif,- stylistique qu'à leur intégration aux réseaux de l'imaginaire.

Dans cette perspective, à la différence de l'occurrence impressionnante d'« Octobre », l'emploi de « Décembre » va donner lieu à la construction d'une suite de métaphores en tiroir, c'est-à-dire une métaphore filée, tirée de la mise en facteur de « Décembre » et des images qu'il assujettit :

U.8 *« Il y avait déjà dix mois que Décembre avait lâché ses vents*

U.9 *adultères et sacrilèges*

U.10 *Ses vents incestueux*

U.11 *Ses criquets et ses fauves en godillots »*

Ces métaphores imbriquées les unes dans les autres, constituent une métaphore filée qui modifie complètement le champ sémantique normatif de «*Décembre* ».

Nous avons tantôt souligné le temps psychologique exprimé en terme de durée : « *dix mois* » que les événements sont en cours. Mais c'est le segment « *Décembre avait rugir* » qu'il convient d'analyser prioritairement ; car il conditionne toutes les autres métaphores. « *Décembre* », nous le savons, est une marque du temps cosmologique. Il est le douzième mois de l'année, Comme tel, il est un signe abstrait ; c'est-à-dire qu'il n'a pas de référent concret. Et même si l'on considère que le signe « *Décembre* », ayant pour signifiant [desâbr] et pour signifié la représentation mentale que nous nous faisons pour le mois considéré, en tant que usager du code linguistique commun, cela ne peut suffire pour concrétiser le signifié et lui conférer un référent matériel. Cependant le verbe « *rugir* » appelle un sujet concret. Il est ordinairement employé pour qualifier et distinguer le cri que poussent certains mammifères comme le lion, la panthère et le tigre. Il s'agit bien là d'une catégorie d'animaux féroces. Dans son usage analogique usuel il peut caractériser le cri grave, terrifiant ou le hurlement que pousse l'être humain, en colère ou en détresse. Dans tous ces usages propres et péjoratifs, la constante sémantique demeure celle de l'appel à un sujet animé, concret : *fauve ou humain*. On peut donc constater qu'il s'est opéré, dans cet emploi, une éviction du cens de base du mot «*Décembre* » assortie d'un

glissement sémantique qui en fait un substitut apparent avec un statut de métaphorisant qui l'oppose, sur l'axe des paradigmes, au métaphorisé lion, ou à tout autre sujet naturel du verbe « *rugir* ». Le poète ne se préoccupe guère ici ni de narrer ni de décrire l'horreur et le désordre créés. C'est au lecteur qu'il revient d'identifier les codes et les modes d'encodage du texte afin de mieux organiser leurs procédures de décryptage.

Mais les procédures changent d'une métaphore simple à une métaphore complexe comme la métaphore filée qui semble marquer définitivement le poème.

Nous avons déjà fait observer que la majuscule de la lettre « D » est apparue comme un opérateur de glissement sémantique, ayant conduit « *Décembre* » des paradigmes d'inanimés et de l'abstraction à ceux du concret (des fauves). Ce transfert de signification résulte de l'analyse de la métaphore à support verbal. : « *Décembre avait rugi* ». Cette première métaphore est régie par le même principe de construction que la seconde : « *Décembre avait lâché ses vents* ». Mais celle-là va donner naissance à un certain nombre de métaphores imbriquées pour créer la figure de la métaphore filée.

Outre le syntagme verbal « avait lâché », qui fonctionne lui aussi comme un support métaphorique visant à infléchir le sens de base du mot « *Décembre* », tous les objets de possession deviennent de gros porteurs de charge affective ressortissant aux valeurs littéraires et au renouvellement de langage.

La métaphore filée, selon PEYROUTET, est « *une suite de métaphores le même thème, présentant ainsi un certain nombre de sèmes communs* »<sup>9</sup>. La première imbrication s'observe dans l'inflexion sémantique et morphologique de « *Décembre* » et celle des « *vents* ». Alors que « *vents adultères et sacrilèges* » constituent le complément d'objet direct du verbe « *avait lâché* », ce complément est aussi une métaphore subséquente à la première. On peut d'ors et déjà noter la connotation d'un univers désacralisé, telle qu'elle procède de l'emploi des substantifs adjectivés : « *adultères et sacrilèges* ». Ces deux qualificatifs remplissent la fonction grammaticale d'épithète et caractérisent les « *vent* », actants de cette désacralisation illusoire. Par ailleurs, toutes les autres figures métaphoriques imbriquées n'ont pour toute fonction stylistique que la même caractérisation des « *vents* » menaçants. En outre, le parallélisme lexical devient évident lorsque l'on examine les deux mots sur le double plan de l'expression et du contenu. A cet effet, étant coordonnés par la conjonction de coordination « et », ces substantifs adjectivés constituent un prolongement en retrait sur la ligne (9) du verset (8). Au regard de la versification française, le segment qu'ils constituent est un rejet dont l'interprétation participe de l'effet de sens induit des images de la métaphore filée, considérée dans son organisation syntaxique. Dès lors, le parallélisme lexical aboutit à la construction d'un parallélisme sémantique. En effet, le substantif « *adultères* » véhicule le sens de violation d'interdit et constitue un crime d'infidélité. Le « *sacrilège* », de même, est une profanation du sacré. L'association de ces deux significations illustre bien la condamnation ferme par le poète de la crise morale et religieuse. L'effet stylistique du rejet n'en devient alors qu'explicite. Il est l'expression formelle de la récusation de tous les actes criminels du bourreau du peuple. En plus de ces deux adjectifs substantivés, on peut relever l'adjectif postposé : « *incestueux* », au verset (10). Il s'associe aux deux premiers qualificatifs dans la construction de l'isotopie du crime moral et religieux. La cohésion lexicale s'exprime alors à travers les qualificatifs suivants : « *adultères, sacrilèges, incestueux* ». Cependant, l'emploi de l'adjectif qualificatif « *incestueux* » est normatif. Il s'oppose en cela aux deux premiers qualificatifs de l'isotopie. Mais cette opposition s'affaiblit dans la cohésion lexicale du crime.

Le prolongement de la métaphore filée va être assuré par le verset (11) : « *ses criquets* » et « *ses fauves en godillots* ». Considérons d'abord « *criquets* » et « *fauves* », en tant qu'objets de possession de « *Décembre* ». Sur le plan syntaxique, l'adjectif possessif « *ses* » est la marque linguistique de cette structure métaphorique. Par son biais, nous obtenons les corrélats métaphoriques suivants :

« *Ses vents adultères et sacrilèges* » (V.8)

« *Ses vents incestueux* » (V.10)

« *Ses criquets et ses fauves en godillots* » (V.11)

Toutes ces trois constructions sont reliées à « *Décembre* » grâce au syntagme verbal « *avait lâché* », d'où la construction en tiroirs. Les termes qui tombent immédiatement sous nos sens sont les criquets, insectes herbivores, très voraces qui se rassemblent en nuées pour dévaster les plantes agricoles, et les fauves, animaux féroces (lui règnent en maîtres absolus sur la faune. La cohésion lexicale comprend les substantifs « fauves, rugir », au vers (6). Il s'agit d'un rappel du métaphorisé absent dans cette métaphore in absentia où n'apparaît que le métaphorisant : « *Décembre* ».

Ce qui est toujours frappant, c'est la permanence et la diversité de la menace, telle qu'elle apparaît dans toutes les images corrélées. Ces « vents » de « *Décembre* » sont annonciateurs d'une période d'incertitude en raison de la violation flagrante des interdites susmentionnés.

Le fait nouveau, pour épuiser les images de cette métaphore filée, c'est la qualification des « fauves en godillots ».

Le mot « godillots » qui constitue un qualifiant des « fauves » n'est pas en vérité un mot étranger aux réseaux lexicaux que fédère cette métaphore filée. C'est même le mot qui manquait pour rendre compte de l'image littéraire. En effet, l'absence d'une présence humaine rendrait les crimes plus vagues, car seul l'homme est capable de chuter et d'être ainsi ravalé au rang d'animaux féroces et d'insectes qui détruisent et tuent par instincts de survie pour satisfaire sans sourciller leurs besoins biologiques. Or, cette présence humaine le substantif « godillots » la restitue. En effet, il employé comme une synecdoque créée par le rapport de contiguïté qui lie les chaussures militaires que désigne le mot aux soldats qui les portent. Mais leur emploi comme qualifiants crée un rapport analogique entre le thème « fauves » et le phore : « godillots ». Dans cette analogie, c'est le thème de l'agressivité qui justifie la construction de la métaphore. Le mot « godillots » permet donc de transférer les traits de caractères agressifs et destructeurs du thème : « *fauves* » au phore « *godillots* », créant ainsi l'effet de sens induit de la violence destructrice.

La surdétermination par l'image métaphorique apparaît ainsi et fait percevoir « *Décembre* » comme un mois de rupture, en raison de l'irruption sur la scène où se forge le destin du peuple éburnéen d'êtres immoraux, totalement dominés par leur instinct d'agressivité.

La généralisation de toutes ces métaphores imbriquées et associées au thème de l'agressivité et de la dévastation destructrice peut être comprise comme une représentation allégorique d'un esprit maléfique venu terroriser le « pays » et le « peuple ». Il ne s'agit pas là non plus d'une simple impression, car l'imagination symbolique reste l'une des formes privilégiées de ce poème. Pour preuve, nous soulignons dans le verset (29) : « *Des sept plaies que lui ouvrit Pap'Rémo* », le symbolisme du chiffre : « sept » et des « plaies » introduit par la représentation allégorique de la souffrance. Notons d'abord que tout le verset est marqué par la figure rhétorique de l'hyperbate exprimée dans les versets (22) et (24) ; qui désignent nommément « Pap'Rémo » comme auteur des malheurs du peuple. En tant que compléments d'objet indirect du paradigme verbal : « a souffert », ces deux versets créent le double effet de distanciation et d'attente du symbole que le poète projette. Dans ces versets spécifiques, il y a le chiffre « sept » dont l'emploi déborde largement sa nature et sa fonction grammaticale d'adjectif cardinal. Bien plus, il qualifie les « plaies » et révèle la moitié visible du signifiant: [plɛ], qui agglutine et actualise tous les traits sémantiques majeurs et les effets à attachés du signe : « plaies » : « douloureuses, sales, répugnantes ». Ainsi, toute l'épiphany du mystère symbolique et de la représentation allégorique des souffrances du peuple est ainsi traduite. En effet, le

syntagme nominal : « Des sept plaies » intervient de façon contrastante dans la chaîne parlée que constitue tout le verset. Il ne s'explique que par sa valeur sémantique et surtout le motif commun de douleur et de souffrance qu'il partage avec les autres formes d'expression du poème.

Mieux, le rattrapage des deux versets complémentaires du syntagme verbal: « *a souffert* » renforce l'émotion suscitée au verset (3): « Octobre - ah ! blessure infectée de mon pays » ; où l'apostrophe d'« *Octobre* » et l'exclamation créent une tension tragique mêlée d'un sentiment de regret. Mais une fois encore, l'isotopie de la douleur ainsi construite n'appelle aucune référence objective, d'autant plus que la matérialisation du « pays » par la blessure à lui attribuée ne participe que de cette représentation allégorique.

## Conclusion

La rémanence des figures historiques dans le poème, nous pouvons en convenir maintenant, n'est pas un indice de reproduction de la réalité. Cela ferait de la visée poétique un malheureux prétexte de l'histoire. Ces figures ne sont rien moins qu'un matériau réaliste témoignant du lieu d'écriture et d'inspiration poétique. Mieux, la conformité au genre poétique réside dans la capacité du poète à construire un univers linguistique, une illusion référentielle, qui rappelle quelque côté du monde réel, sans jamais se réduire à lui. Quoique tiré du réel, le langage poétique de ZADI met radicalement en question la visée informationnelle de la communication utilitaire, à laquelle il oppose le langage poétique en donnant toute leur liberté aux mots et tout son sens au plaisir du texte. Il n'y a que le recours aux mots empruntés aux domaines de la faune, de l'espèce humaine et des phénomènes naturels ; débarrassés de leurs contraintes d'emploi et de combinaison, qui servent de matériau de construction du langage poétique : un témoignage adressé aux générations à naître. C'est un témoignage pathétique d'actes et de faits historiques qui ont marqué à jamais le poète et la conscience du peuple éburnéen.

La prééminence de la métaphore filée constitue un facteur privilégié de la surdétermination poétique, tout comme le recours aux multiples formes de répétition lexicales et syntaxiques constituent les véritables opérateurs de littéarité et de poétisation de l'histoire.

Il nous est apparu suffisamment clair que la pensée poétique de ZADI, telle qu'elle prend forme dans ce poème, récuse la contemplation. Elle définit plutôt le champ d'opération d'une poésie de combat mené à coups de mots et d'images pour la correction du monde. La référence indirecte à l'histoire factuelle de la Côte d'Ivoire, transformée par l'imagination créative, constitue pour le lecteur contemporain une réserve de sens qui le guide dans l'exploration du langage poétique. Les procédés stylistiques que mobilise le poème et la portée du message qu'ils expriment, atteignent en nous, lecteurs et acteurs de la même expérience historique, une fibre personnelle; tout en restant ouvert à tous.

## Bibliographie

- ACQUIEN Michel – MOLINIE George, *Dictionnaire de rhétorique et poétique*, La pochothèque, Paris, 1996, 757 p.
- BUFFARD-MOPRET Brigitte, *Introduction à la stylistique*, Dunod, Paris, 1998, 123 p.
- CONIBE Dominique, *Les genres littéraires*, Hachette, Paris, 1992, 157 p
- DELOFFRE Frédérique, *Stylistique et poétique française*, (5<sup>ème</sup> édition), Sedes, Paris, 1972, 214p.
- DURAND Gilbert, *L'imaginaire symbolique*, Paris, PUF, 1964, 132 p
- ESTEBAN Claude, *Critique de la raison poétique*, Flammarion, Paris, 1987, 263 p.

- FONTAINE David, *La poétique*, Paris, Nathan, 1993, 128 p.
- GARDES-TAMINES J., *La stylistique*, Armand Colin, Paris, 2001, 128 p.
- JOUBERT Jean-Louis, *La poésie*, Armand Colin, Paris, 1988, 165 p.
- PEYROUTET Claude, *Stylistique et rhétorique*, Paris, Nathan, 1994, 160 p.
- ZADI ZAOUROU Bottez, *Fer de lance*, Nether NEI, Abidjan, 2002, 173 p.

## Notes

<sup>1</sup> JOUBERT J.L., Armand Colin, 1988, P.4

<sup>2</sup> JOUBERT J.L., Op. Cit., P.1

<sup>3</sup> ZADI ZAOUROU B., *Fer de lance*, Abidjan, Neter / NEI, 2002, P.4

<sup>4</sup> ZADI ZAOUROU B., Op. cit., P.2.

<sup>5</sup> FONTAINE David, *La poétique*, Paris, Nathan, 1993, p.94

<sup>6</sup> COMBE D., *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, P.157.

<sup>7</sup> JACOBSON R., *Huit questions de politique*, Paris, Armand Colin, 2001, P.63.

<sup>8</sup> GARDES-TAMINES J., *La stylistique*, Paris, Armand Colin, 2001 P. 14

<sup>9</sup> PEYROUTET Claude, *Style et rhétorique*, Paris, Nathan, 1994, p.70