

Article original

La lyrisation du discours romanesque chez Werewere-Liking

MESSOU Koffi Augustin

Université Alassane Ouattara de Bouaké, Côte d'Ivoire

E-mail : augustindemessou@gmail.com

Article soumis le 23/05/2020, accepté le 16/12/2020 et publié le 31/12/2020

Résumé : Réduit à l'écriture poétique depuis l'Antiquité grecque où il se révèle comme la manifestation d'une individualité dans le tissu textuel, fêté au XIX^{ème} siècle par les romantiques, le lyrisme demeure un des concepts littéraires les moins étudiés malgré la floraison de théories et de méthodes linguistiques portant sur la subjectivité dans le discours. Si les réflexions critiques relatives à ce concept portent le plus souvent sur des textes poétiques, la présente, fondée sur l'exploitation des préceptes de la sémiostylistique de Georges Molinié, vise à explorer un champ nouveau, la textualité romanesque ; le but étant découvrir les procédés de mise en expression linguistique de l'épanchement du moi, notamment le lexique, l'écriture des *topoi* littéraires et le fonctionnement du dispositif énonciatif.

Mots-clés : Lyrisation, *topoi*, subjectivité langagière, axiologie, système actantiel.

Abstract: Reduced to poetic writing since Greek antiquity where it is revealed as a manifestation of an individuality in the textual fabric, celebrated by the romantics, lyricism remains one of the least studied concepts despite the flourishing of theories and linguistic methods dealing with subjectivity in speech. Critical reflections on this concept seem to stagnate around poetic texts. This study, conducted under the auspices of semiostylisic by Georges Molinié, aims to explore a new field, novelistic textuality, to discover the processes of linguistic expression of the effusion of the ego in particular the lexicon, the writing of literary *topoi* and the functioning of the enunciative device.

Keywords: Lyrisation, *topoi*, linguistic subjectivity, axiology, actantial system.

Introduction

Le lyrisme, conçu comme la manifestation d'une individualité dans la matérialité textuelle trouve ses origines dans la Grèce antique (Gally, 2012 : 445). Le concept prospère dans les écrits déterminés comme relevant de la poésie, un art caractérisé par le fait que le poète y parle en son nom. L'épanchement du moi dans le discours littéraire est donc prioritairement l'apanage de la poésie. S'il a gouverné l'écriture des romantiques, le lyrisme est très peu étudié par les critiques, « malgré l'évolution de la théorie de la linguistique, qui accorde une place de plus en plus importante à « la subjectivité dans le langage », et (...) « la pratique des poètes, qui a largement réhabilité le lyrisme » (Collot, 1997 : 1). Les réflexions les plus poignantes portent, la plupart du temps, sur des corpus poétique (Fobah, 2009 ; Fobah, 2012 : 281-296). Quels sont les procédés par lesquels la typologie générique du roman s'approprie-t-elle le concept de lyrisme ?

Cette réflexion trouvera des interrogations sur la manière dont l'affectivité du moi énonçant imprègne de ses marques la matérialité textuelle romanesque. Aussi aura-t-elle à rechercher les manifestations textuelles de l'émotion dans le roman africain à travers trois postes d'analyse : le lexique, la topique et le système énonciatif. La dernière production romanesque de Werewere-Liking, *La mémoire amputée* servira de corpus à cette étude qui, tout en exploitant les préceptes de la linguistique de l'énonciation (Kerbrat-Orecchioni, 1988) se réclame de l'approche textuelle systématisée par Georges Molinié, la sémiostylistique.

1. Lyrisation et ancrage lexical

La subjectivité, entendue comme « les modalités de discours qui impliquent une vision et une interprétation toutes personnelles du référent » (Kerbrat-Orecchioni, 1988 :149) par le sujet énonçant opère en dehors des déictiques qui exposent, de façon plutôt objective, les relations entre le sujet de l'énonciation (le *moi*) et la situation d'énonciation (l'*ici* et le *maintenant*). L'étude des manifestations linguistiques de l'émotion dans le roman de

Werewere-Liking portera sur le traitement des signifiés linguistiques, notamment l'exploitation particulière des valeurs connotatives des unités lexicales. La systématisation synthétique suivante, isolée par Georges Molinié, servira de socle à l'analyse stylistique du signifié des lexies révélatrices de l'inflexion lyrique :

Sé = S + x (Molinié, 2011 : 21)

Cette représentation équationnelle enseigne que le signifié (Sé) est composé de la dénotation (S) à laquelle s'ajoute la connotation ou valeur connotative (x). Au regard des unités lexicales exploitées dans l'expression du moi dans le discours romanesque, deux grandes formes se dégagent : la subjectivité affective d'une part, la subjectivité évaluative de l'autre.

1.1. La subjectivité affective

L'implication émotive du locuteur dans le contenu de son discours se lit, de prime abord, dans l'exploitation des catégories nominales et adjectivales.

Ta beauté
La beauté de ton corps et celle de l'Esprit qui l'habitait
Et qui se manifestait à travers tout ce que tu disais ou faisais
Pour moi, c'est ce qui fondait le respect de tous pour toi
Grand Pa Helly, et qui fondait surtout mon respect à moi (...)
(Werewere-Liking, 2008 : 27)

L'emploi des termes valorisants, en l'occurrence les substantifs « beauté » et « respect », traduit la nature particulière des relations entre le sujet d'énonciation, Halla Njokè et l'objet de son discours, Grand Pa Helly. La lexie "beauté" rassemble les sèmes /grandeur/ /brillance/ /noblesse/ /plaisir/ /perfection/ /bienséance/. Tous ces sèmes exposent le fait que l'emploi de cette unité lexicale par Halla Njokè implique la détermination du sème afférent /générateur de sentiment d'admiration/. Cette unité sémique fonde la valeur connotative méliorative de cette unité linguistique. Ce même sème fondamental à l'expression de l'affectivité est à la base de la dimension connotative méliorative de la lexie "respect". Sa structuration procède, elle, des sèmes tels

que /grands égards/ /déférence / /crainte/ autorité/ / honneur/. Les lexies "beauté" et "respect" exposent la forte charge d'affection qui caractérise les sentiments que Halla éprouve pour son grand-père. Si les unités lexicales qui viennent d'être analysées relèvent des catégories nominales, l'épanchement de la subjectivité de l'énonciateur dans le discours romanesque se réalise aussi à travers l'exploitation des catégories adjectivales.

(...) pauvre homme. Moi je plains surtout les hommes et les femmes de ce pays, ces peuples ramollis qui acceptent sans se révolter contre des chefs adultères et sorciers notoires et qui n'ont que le sombre pays qu'ils ont mérité. (Werewere-Liking, 2008 : 129).

Les adjectifs voués à l'expression de la subjectivité de l'énonciatrice, en l'occurrence « pauvre » et « sombre » sont antéposés par rapport aux substantifs « homme » et « pays » dont ils sont les déterminants respectifs. Ainsi, dans le syntagme nominal « pauvre homme » l'emploi de l'adjectif qualificatif « pauvre », du fait même de sa position avancée, implique non une caractérisation du référent « homme » mais plutôt une poétisation du signifié « pauvre ». De ce fait, les sèmes inhérents /qui a peu de ressources/ /qui a peu de biens/ / qui a peu d'argent/ /stérile/ /qui produit peu/ se trouvent virtualisés au profit des sèmes afférents objets d'actualisation : /qui attire la pitié/ /qui suscite la commisération/. Cette structuration sémantique repose sur l'antéposition de cet adjectif. Dès lors, être un « pauvre homme », c'est être pauvre en tant qu' « homme », c'est perdre son statut d'être humain, sa dignité. Il n'empêche que le sujet concerné puisse être doté de fortunes matérielles immenses. L'antéposition de cet adjectif vise à exprimer le sentiment de pitié éprouvé par Halla Njokè pour son peuple. À cette même fin obéit l'emploi antéposé de l'adjectif "sombre" qui renferme, lui, les sèmes inhérents /peu éclairé/ /foncé/ /mêlé de noir/. Ces sèmes sont eux-aussi virtualisés. Sont alors actualisés les sèmes /mélancolique/ /taciturne/ /morne/ /qui ne laisse place à aucun espoir/ /inquiétant/. La valeur chromatique de l'adjectif qualificatif est évincée au profit de la dimension affective. Les unités sémantiques ainsi actualisées traduisent l'affectivité dysphorique de la

narratrice. Elles révèlent, en effet, ses sentiments d'indignation et d'apitoiement suscitées par la condition déplorable des peuples (néo)colonisés d'Afrique. Pour transcrire véritablement la subjectivité affective dans le discours, la formule isolée par Georges Molinié appelle quelque éclairage. Le symbole x , marqueur de l'affectivité, doit impérativement être porteur de sèmes connotatifs euphoriques ou dysphoriques. De ce fait procède la mutation de l'équation isolée par Molinié en un système d'équations qui se décline de la manière suivante :

$$\begin{array}{l} S + x \\ \left. \vphantom{S + x} \right\} \\ \text{Sé} = \\ x = S_1 + S_2 + S_3 + \dots + S_n \end{array}$$

Le signifié (Sé) des lexies, dans le cadre de l'expression de la subjectivité affective, se construit par l'association de la dénotation (S) à la connotation affective à valeur méliorative ou dévalorisante (x). La valeur connotative découle de la somme des sèmes affectés au contenu dénotatif ($x = S_1 + S_2 + S_3 + \dots + S_n$). La typologie des sèmes afférents s'avère indéniable dans la détermination de la charge émotionnelle portée par les lexies.

Si les unités linguistiques qui viennent d'être analysées indiquent que le personnage d'Halla Njokè est émotionnellement impliqué dans le contenu de son énoncé, certains segments textuels exposent des cas de subjectivité évaluative.

1.2. La subjectivité axiologique ou évaluative

L'inscription du moi de l'énonciateur dans le discours romanesque se perçoit dans les jugements de valeur que les personnages portent sur eux-mêmes ou sur les autres protagonistes. Dans le chant exécuté par le guérisseur lors du rituel de guérison de la mère de Halla Njokè se présente comme un acte d'accusation dans lequel l'épanchement du moi énonçant se réalise à partir de facteurs axiologiques. Les paroles de ce chant sont attribuées à la mère

malade bien que préférées par le guérisseur. C'est donc le moi de cette dernière qui sature le discours médiatisé.

Mon mari ô mon cher époux
Je meurs de ma sale manière de faire
(...)
Mes papillonnages, vagabondages et désirs inassouvis
Je meurs de ma sale manière de faire
Le crime est le fils du vol, lui-même fils du mensonge (Werewere-Liking, 2008 : 173).

Ce discours expose un jugement de valeur qui détermine une sanction divine, la peine capitale. La condamnée juge elle-même la qualité de ses actes. Les substantifs à connotations axiologiques sont nombreux. En effet, les lexies 'papillonnages', 'vagabondages', 'crime', 'vol' et 'mensonge' comportent respectivement les sèmes afférents /instabilité/, /infidélité/, /infraction à la loi/, /tromperie/ qui montrent, au-delà de la description du dénoté, que le jugement évaluatif porte sur la violation de la *doxa* morale. L'énonciatrice s'inscrit dans une optique de dépréciation des faits évoqués. Toutes les attitudes désignées par la périphrase "manière de faire" sont l'objet d'un jugement évaluatif élaboré au moyen de l'adjectif qualificatif "sale". Cette fois, les sèmes inhérents /malpropre/ et /crasseux/ révèlent *a priori* que l'axe sélectionné oriente le jugement vers la dichotomie beau/laid, c'est-à-dire au niveau de la violation de la norme esthétique. Mais ce n'est qu'un artifice d'écriture, la saleté étant une métaphore de l'impureté voire de l'impiété. L'adjectif qualificatif "sale" est doté, en effet, des sèmes afférents /sans pudeur/, /ordurier/, /méprisable/, /détestable/. Le jugement péjoratif passe de la violation de la norme esthétique à celle des codes moraux. Dans cette même perspective s'inscrit le verbe mourir "je meurs" qui trouve sa dimension évaluative renforcée par le sémantisme de la préposition incolore ou vide "de" ici dotée d'une valeur causale. La mort est donc appréhendée par l'énonciatrice, la mère mourante de Halla Njokè, comme la juste sanction d'une accumulation entêtée de fautes. La subjectivité évaluative, conformément aux préceptes de Molinié et au regard du fonctionnement des lexies analysées, obéit à la

formalisation synthétique suivante, tirée du modèle déterminé par Molinié :

$$\text{Sé} = \left. \begin{array}{l} \text{S} + \text{x} \\ \text{x} = \text{S}_1 + \text{S}_2 + \text{S}_3 + \dots + \text{S}_n \end{array} \right\}$$

Dans le cas occurrent, x désigne la somme des sèmes secondaires porteurs de la connotation axiologique méliorative ou péjorative. Ce modèle, fondé sur celui relatif fonctionnement des lexies dans le cas de la subjectivité affective, trouve sa spécificité dans le fait qu'ici, ce sont les facteurs axiologiques qui s'adjoignent au dénoté des unités linguistiques. Outre les unités lexicales, l'épanchement du moi intègre l'écriture des *topoi*.

2. La topique comme procédé de lyrisation du discours romanesque

Le terme *topos* recouvre deux univers sémantiques selon qu'il s'exploite comme fait linguistique relevant de l'argumentation rhétorique ou comme trait textuel distinctif dans le domaine de la littérature. La notion est prise, ici, dans son acception littéraire. De ce fait, en tant que modèle textuel, il s'appréhende comme « une marque littéraire conventionnelle » (Fromilhague et Sancier-Chateau, 2014 : 77). Le modèle d'organisation du discours qu'il préfigure s'avère vaste, allant des genres aux courants littéraires en passant par les spécificités textuelles typiques à un écrivain. Dans *La mémoire amputée*, l'épanchement du moi de la narratrice dérive des modèles textuels variés qui investissent le dit romanesque. Les *topoi* narratifs, poétiques et dramaturgiques se chevauchent au gré des émotions de la narratrice.

2.1. Les *topoi* narratifs

Le roman relève, par essence, du genre narratif. À juste titre, les poncifs de ce modèle générique, précisément « les descriptions d'objets, de personnages (les portraits) et d'événements (ou récits) » (Valette, 2000 : 14) occupent une place importante dans la mise en forme du sens. Trois formes narratives, le récit, la description et

l'épopée se chevauchent. Elles traduisent la complexité des sentiments éprouvés par Halla Njokè qui, selon la spécificité du contenu à exposer, opte pour tel genre plutôt que pour tel autre.

Le récit est « l'ensemble des procédures verbales qui visent à raconter une *histoire*, l'*histoire* étant le contenu anecdotique raconté, et l'objet littéraire produit constituant le *récit* » (Molinié, 1997 : 27). Cette typologie textuelle sature le roman de ses marques comme c'est le cas dans l'extrait suivant :

Je regarde mon père comme on regarde le néant. Il frappe et frappe. Ne rencontrant aucune résistance, il s'énerve davantage, me tire par terre comme un sac de cacao, suant à torrent. Des gens arrivent, le supplient d'arrêter. Il les menace, poursuit certains en leur donnant des coups de pied, puis revient sur moi, me soulève, me pose en travers de ses épaules et avance. Quand il est fatigué, il me jette par terre comme un fagot de bois. Je garde ma posture de fœtus, tombe en roulant et ne bouge plus. Cette immobilité l'exaspère. Il m'engueule, insulte ma mère et toute sa famille. (Werewere-Liking, 2008 : 238).

Cette tranche textuelle raconte la violente réaction de Njokè après qu'il a été informé de la grossesse inattendue de sa fille Halla Njokè. Le récit se matérialise par la présence de nombreux verbes d'action : « regarde », « frappe », « s'énerve », « tire », « arrive », la liste n'est pas exhaustive. Ils traduisent la multiplicité des actions menées par les protagonistes. L'organisation phrastique procède globalement d'un empilement par parallélisme sur système binaire, ternaire ou quaternaire. À titre illustratif, la troisième phrase de cet extrait rassemble, seule, jusqu'à six occurrences verbales : menace / poursuit / revient / soulève / pose / avance. À l'intérieur de cette même phrase, la récurrence de l'emploi de verbes à valence double, précisément la construction transitive directe (verbe + COD) évoque la relation immédiate que le sujet, le père, a avec sa fille et traduit l'ampleur de la violence exercée par ce dernier sur sa victime. L'enchaînement des faits narrés se réalise soit par juxtaposition de propositions, soit par coordination au moyen de connecteurs à valeur temporelle comme « et » et « puis ». Le rythme saccadé révélé par la surabondance de la virgule (11 occurrences) traduit

celui de la victime en pleurs et souligne l'affectivité dysphorique subséquente éprouvée par Halla à l'égard de son père. Le récit, figure emblématique du roman, est de temps à autre suppléé par la description.

La description subjective du père montre, à travers le passage suivant, l'expression du lyrisme dans le roman.

*Mon père, double humain d'un arbre géant
Au moins aussi géant et menaçant
Ses pieds, racines enfoncées dans le lit du fleuve
Tout en s'inondant de la chute d'eau.
Ses bras, les lianes et branchages,
(...)
Ses cheveux de prêtres Kamsis, Médiums de Bami aux tignasses de défi
Lianes et feuillages touffus protégeant notre secrète cérémonie.
(Werewere-Liking, 2008 : 90).*

Cette séquence affiche pleinement son statut d'énoncé d'état. Elle est réalisée à partir des opérations linguistiques caractéristiques de ce modèle textuel. La désignation de l'objet à décrire par le syntagme nominal "mon père" constitue l'acte premier, c'est-à-dire l'opération d'ancrage. La deuxième opération, celle d'aspectualisation consiste à découper l'objet en parties tout en précisant pour chaque partie ses qualités et ses propriétés. Les différentes parties du tout, le père, sont de suite présentées. Il s'agit de ses pieds, ses bras et ses cheveux. Chacune de ces parties est l'objet de précisions. Ainsi, ses pieds sont présentés comme des racines, ses bras sont une métaphore des lianes et des branchages et ses cheveux celle des tignasses des médiums. L'ultime opération, celle de la mise en relation se perçoit dans l'assimilation métaphorique du père à "un arbre géant". Cette séquence descriptive expose l'ambivalence des sentiments éprouvés par Halla Njokè à l'égard de son père. Un mélange d'admiration et de répugnance où le respect se mêle à la terreur.

Par ailleurs, ce passage présente une structuration conforme aux principes de la description isolés par Philippe Hamon et exploités par Georges Molinié (Molinié, 1997 : 32-36). Il révèle, en effet, un

système descriptif (SD) comprenant le pantonyme (P) : "Mon père". Cette lexie sert de base au développement d'une expansion prédicative (exp) présentant la liste des désignations spécifiques : "ses pieds", "ses bras", "ses cheveux". Chacun de ces éléments de la nomenclature est relié à une série prédicative précise. Pour "ses pieds", la série prédicative est "Ses pieds, racines enfoncées dans le lit du fleuve".

La narration et la description servent à exprimer l'investissement émotionnel du sujet d'énonciation dans le discours romanesque. Le respect et la crainte éprouvée par ce personnage à l'égard de son père se lit bien dans ces deux formes narratives. L'épopée, un autre *topos* narratif, colore le texte de ses spécificités qui sont tout autant des marqueurs de la subjectivité du locuteur.

La spécificité du discours épique réside dans le mélange du merveilleux au vrai ainsi que dans le grossissement des faits :

*Il est revenu
Il est revenu
Njokè est revenu
Njokè a eu l'audace d'affronter Dimalè
Un surpuissant dénommé « catastrophe »
Pour passer Maître des catastrophes
Il faut trouver plus de pouvoirs que la fatalité elle-même.
(...)
Chantons Njokè louons-le
Il est devenu plus Lôs que Dimalè
Il lui a éteint son pouvoir fatal (...) (Werewere-Liking, 2008 : 53-54).*

Cet extrait campe l'univers mystérieux dans lequel se meuvent deux combattants relevant du monde suprahumain. Njokè et Dimalè se défient en un duel singulier de titans. Ils sont tous les deux des Lôs, c'est-à-dire des « surpuissants ». La construction de cette lexie plante de prime abord le décor. Le préfixe « sur » qui traduit une idée de dépassement de la norme est adjoint au radical « puissant », lui-même révélateur de forces énormes. Si le duel des puissants peut inspirer la peur, celui des surpuissants intègre le domaine des dieux. L'adversaire de Njokè, "Catastrophe" fort des

sèmes génériques ou classèmes de cette lexie /phénomène/ /concret/ /événement brusque/ /cause de bouleversements, de destructions, de morts/ indique bien que l'univers du combat n'est plus celui des humains. À ces personnages mythiques, le texte associe des êtres humains comme Halla Njokè, Grand Pa Helly, Grand Madja, les parents et amis des protagonistes.

En outre, comme texte épique, la séquence dévoile un système à la troisième personne qui se développe non point sous l'aspect de la non-personne mais sous celui de la domination particulière. Le pronom personnel « il » connaît une quadruple itération, avec toujours le même référent, Njokè. Cet aspect épique est renforcé par les anaphores en « il » qui ouvrent et ferment le segment textuel. La double occurrence du désignateur rigide Njokè, référent du pronom « il » dans les occurrences relevées en amont, montre la domination de cette lexie et par-delà, celle de la figure emblématique du personnage. Ce dernier, en effet, triomphe de son adversaire. Si le récit, la description et l'épopée consacrent l'écriture des *topoï* narratifs, certaines séquences textuelles témoignent de l'incursion des marques de la poésie dans le discours romanesque négro-africain.

2.2. Les *topoï* poétiques

Les marques de la poésie, en tant qu'indices du discours lyrique dans le roman relèvent de trois grands modèles : l'élégie, la complainte et le chant.

L'élégie est un « court poème ou chant de célébration suscité par la mort d'une personne » (Aron et al., 2012 : 220). La séquence textuelle suivante traduit comment cette typologie poétique intègre la textualité romanesque.

Et, en sortant, je reviens la tête et le cœur pleins d'une voix
Une voix comme celle qu'on ne peut entendre que de l'intérieur
de soi
Une voix qui chante et qui parle à l'âme en silence
Une voix qui scande des rythmes que seul l'esprit commande
Une voix des profondeurs d'un corps ou d'un espace

Sans forme, sans visage, et qui pourtant laisse d'indélébiles traces
Je pourrai plus tard oublier ton odeur, ton image et même tes yeux
Mais jamais je n'oublierai ta voix, Yèrè. (Werewere-Liking, 2008 : 153).

Ce chant expose la célébration du talent de chanteur de Yèrè, un ami de Halla Njokè malheureusement trop tôt disparu. Ce qui a marqué la narratrice, dans l'intime de son être, et qu'elle expose à travers ce chant, c'est la qualité exceptionnelle de la voix du défunt. L'attachement à la voix du disparu est manifestement révélé par la forte saturation du discours par la lexie 'voix' qui rassemble sept occurrences sur les huit vers. La focalisation sur la voix figure également dans l'anaphore qui instaure une platitude sonore en début des vers 2, 3, 4 et 5.

Outre ce fait, le sentiment affectif particulier qu'éprouve la chanteuse à l'égard de son ami se manifeste dans le sémantisme des éléments de caractérisation. La relative "qui parle à l'âme" présente un cas de caractérisation non pertinente basée sur l'association incongrue du verbe "parler" avec son complément d'objet indirect "l'âme". Ce verbe actif exige un complément relevant certes de l'isotopie de l'homme mais surtout affublé de sèmes spécifiques tels /animé/, /visible/. Or, dans le cas occurrent, la lexie 'âme' ne comporte aucun de ces sèmes. Elle est une entité métaphysique qui ne saurait être destinataire du discours. Parler à une âme reviendrait alors à parler seul, fait qui s'affiche comme la marque d'un sujet affecté de troubles psychiques. Cette association d'éléments antagoniques n'est toutefois pas dépourvue de sens ; bien au contraire, elle marque la puissance mystérieuse de cette voix capable de toucher si profondément la sensibilité du récepteur. Cette puissance remarquable de la voix de Yèrè est célébrée à travers les métonymies synecdochiques de la partie exprimant le tout. L'emploi de la lexie 'tête' renvoie à l'être entier de Halla Njokè tout comme à sa faculté réfléchir, de penser. Dans ce même ordre d'idées s'inscrit autant l'emploi de la lexie 'cœur' retenue, ici, comme désignation du siège des sentiments. Ces deux métonymies

synecdochiques dénotent la qualité remarquable, exceptionnelle de cette voix qui émeut tout récepteur. L'expression de l'épanchement du moi de la narratrice épouse également la forme de la plainte.

La plainte est un modèle poétique qui présente « une destinée ou une situation affligeante » (Aron et al., 2012 : 140). Sa présence inattendue dans le tissu romanesque se réalise dans la séquence suivante.

Pour avoir manqué d'une grande foi
Nous avons perdu beaucoup de temps
Et voici notre génération révolue
On se débat, on se démène
C'est la misère qui la ramène
On court on concourt
Il n'y a plus de recours
On achète on revend
C'est la faillite qui nous attend
Et ces alcools qui nous encollent
Ces cigarettes et ces cigares
Ces gros joints qui nous disjonctent
Une misère sans solutions
On mange, on boit, on couche, on dort
On se réveille à la porte de la mort
À l'horizon il n'y a plus que blancs bonnets et bonnets blancs
Ici et maintenant, même pipe même tabac
Permettez-nous encore au moins un grand rêve
Au moins, offrez-nous une alternative
Gbagbo, Zadi, le système nous désespère et nous enlise
oh là là ! (Werewere-Liking, 2008: 399).

À travers ce poème, Halla Njokè dépeint la situation socio-économique déplorable dans laquelle vivent les populations d'Afrique subsaharienne plusieurs décennies après les indépendances. Les populations restent engluées dans l'indigence la plus atroce ainsi que le révèle le complément caractérisant "sans solutions" qui actualise le substantif "misère". La caractérisation du référent ainsi effectuée fait du sème /irrémediable/ une propriété intrinsèque inaliénable de la misère. Cette misère chronique qui mine le quotidien des africains engendre des fléaux expressément

désignés grâce au déictique démonstratif “ces”. Cette unité linguistique, tout en marquant la présence de l'énonciatrice sur les lieux du désastre, se dote d'une valeur axiologique relative aux référents des lexies ‘alcools’, ‘cigarettes’, ‘cigares’ et ‘joints’. En effet, toutes ces lexies comportent en sourdine les sèmes connotatifs /dépravation/ /marginalisation/ /oisiveté/ /nuisible pour l'homme/. L'énonciatrice attache donc à ces lexies une connotation péjorative.

Mais la détresse du peuple prend sa source dans l'échec du système politique monolithique permanent, le parti unique. La relation équationnelle “blanc bonnets = bonnets blancs” instaure une cadence neutre 3/3 (banc/bon/net = bon/net/blanc) et supprime l'effet subjectif de l'antéposition de l'adjectif de couleur “blanc”. Ce procédé accrédite bien objectivement la pérennité de ce système mortifère et renforce le sentiment de désespoir éprouvé subséquent par Halla Njokè. Le renouvellement de la classe politique s'avère impératif. Dès lors, les opposants, notamment, Laurent Gbagbo et de Bernard Zadi Zaourou sont appelés à la rescousse. Le chant constitue, outre la plainte et l'élégie, une forme poétique exploitée dans la mise en forme du sens romanesque.

Le texte romanesque compte vingt-et-un (21) chants dont dix-huit (18) portent une numérotation croissante en chiffres arabes. Les trois autres sont incorporés au texte et sont annoncés par la narratrice. La grande majorité des proférations chantées est exécutée par la Halla Njokè elle-même. Dans le déroulement du contenu anecdotique, les séquences chantées, qui sont de longueur moins étendue, contrastent avec la très grande volumétrie des séquences descriptives, narratives et dialoguées. Ils sont pour la narratrice des moments de solitude, de repliement sur soi, d'introspection. Ces chants sont dotés d'une valeur stylistique indéniable car ils découpent le texte et lui impriment son rythme narratif particulier, saccadé traduisant de la sorte les trous de mémoire de l'héroïne. Sa mémoire sélective ne lui livre, en effet, que quelques séquences de

son passé. Le fonctionnement irrégulier de sa mémoire dicte au récit son rythme discontinu, haché.

2.3. Les topoï dramaturgiques

Les incursions du discours théâtral dans la prolation romanesque sont nombreuses. Cependant, pour une plus grande efficacité de la réflexion, un seul cas sera analysé.

Ma tante Roz étant allée chercher à se soigner en ville, je sais qu'il n'y aura personne d'autre pour lui tenir tête, et que je devais me protéger toute seule, si je ne veux pas être massacrée. Je décide donc de garder mon calme et d'affronter. Dès que nous sommes loin des regards, il m'apostrophe :

Quoi ? Tu es enceinte ? Depuis quand et de qui ?
Pas de toi en tout cas ! Ce sont mes affaires !
J'ai marqué un coup. Il baisse la tête un moment.
Que veux-tu dire ?
Que je suis fiancée, je te rappelle et c'est à mon fiancé de me poser ce genre de questions. À moins que tu n'aies voulu en être encore l'auteur ?
Deux gifles me projettent au sol en me coupant le souffle. Grand Madja arrive accompagnée d'autres gens (...).
C'est tout ce que tu sais faire à tes enfants, frapper ou transfuser du sang. Que pourrais-tu me faire d'autre ? Me tuer ? Eh bien ne te gêne pas : c'est comme si c'était déjà fait. Tu m'as déjà tuée une fois, tu sais.
Tais-toi ou je te mets ta langue en morceaux.
Mais tu ne comprends donc pas ? C'est fini ! Je suis morte et tu ne peux pas me tuer deux fois. (...). Touche-moi, et je dévide toute ta vie ici en public ! Werewere-Liking, 2004 :235-236).

Le caractère théâtral de cet extrait est frappant grâce à sa très forte saturation en indices linguistiques relevant des spécificités du discours dramatique. En effet, les marques du dialogue surabondent. Et tout d'abord, les tirets. Ces signes de ponctuation marquent l'effacement de la narratrice au profit des personnages qui prennent en charge le déroulement discursif du contenu anecdotique. Deux actants assurent ce fonctionnement dialogique du texte. Ils sont matérialisés dans le tissu textuel par la très forte

présence des indices des première et deuxième personnes. Le pronom personnel "je", marqueur de la première personne rassemble, avec ses variantes casuelles "ma", "me", "mon", "mes" huit (8) occurrences. Sept de ces emplois s'appuient sur le même référent, Halla Njokè, le dernier tirant son sémantisme du référent Njokè père. Quant-au marqueur de la deuxième personne, "tu", associé à ses dérivés "te", "tes", "ta", il est crédité de quinze (15) occurrences dont dix (10) sont rattachés au père Njokè, les cinq (5) autres ayant pour référent Halla Njokè. Il apparaît donc que les pronoms des première et deuxième personnes sont l'objet d'un emploi alterné, tirant leur référent tantôt de Halla Njokè, tantôt de son père. Ces deux personnages assurent le fonctionnement et la progression du discours dialogué.

Au-delà des indices de personne, le *topos* théâtral figure dans le roman à travers la typologie des modalités de l'énoncé. La formulation interrogative est prégnante avec cinq emplois, exploitée tant par Halla que par son père. Tel est aussi le rôle de la modalité jussive "Tais-toi". Ces deux facteurs inscrivent le texte dans la dynamique de l'appel-réponse qui régit le discours dramatique où, en dehors du monologue, chaque réplique appelle une réponse verbale ou gestuelle.

Par ailleurs, les temps verbaux convoqués dans la réalisation de cette tranche textuelle sont des marqueurs du dialogue. Plusieurs verbes sont conjugués au présent de l'indicatif "es", "sont", "veux", "suis", "rappelle", "sais". Dotés de la valeur aspectuelle d'inaccompli, associés aux indices de personnes des première et deuxième personnes (je / tu) et au déictique locatif "ici", les verbes articulent l'énoncé sur les coordonnées du réel, "le moi", "l'ici", "le maintenant".

Ce fait rend actuel, présent, vivace la scène décrite, la violente altercation entre le père Njokè et sa fille Halla concernant la grossesse inattendue qu'elle porte.

Outre l'écriture des *topoi* littéraires, le fonctionnement du dispositif énonciatif est un canton de la lyrisation du discours qu'il convient d'explorer.

3. La structuration actantielle du discours

Le fonctionnement du dispositif énonciatif dans *La mémoire amputée* est décliné dans l'incipit, le Temps 0 (Werewere-Liking, 2004 :17-22). Cette séquence textuelle sert de cadre d'auto-présentation de la narratrice qui s'affiche simultanément comme personnage principal. Les linéaments de cette tranche textuelle présentent la suite du roman comme la textualisation de l'expression du moi de Halla Njokè. Deux modes d'encodage du discours lyrique alimentent ce texte : le lyrisme égotique, d'une part, de l'autre, le lyrisme social ou collectif.

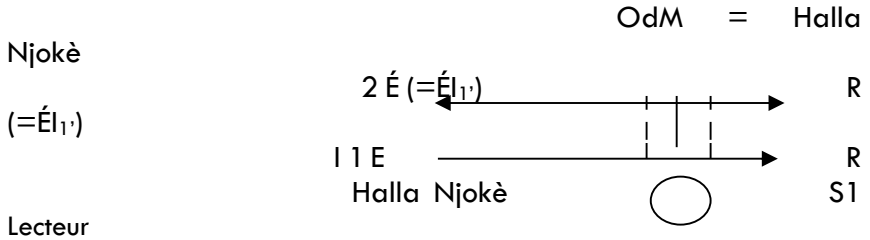
3.1. Le lyrisme égotique

Le « lyrisme égotique » se définit comme la réalisation d'un discours de soi à soi sur soi (Fobah, 2009). L'extrait suivant présente un échange entre Halla Njokè et sa Tante Roz à qui elle a décidé rendre hommage par l'écriture romanesque. Mais cette dernière la renvoie à sa propre mémoire.

- (...) Mais si tu veux vraiment me rendre hommage, traque d'abord ta mémoire à toi. Traque-la dans ses transformations et ses métamorphoses, dans son double jeu d'émergence et de replis.

Force me fut de commencer l'incursion dans ma propre mémoire de laquelle de lointaines images commençaient effectivement à émerger. (...). Je finis par donner raison à ma tantie. (...) Alors je pris la résolution d'écrire au gré de ma mémoire, sans lui imposer un ordre ou une préséance, et encore moins, un rythme extérieur... (Werewere-Liking, 2008 : 20-22).

La résolution prise par la narratrice fonde le fonctionnement énonciatif global du roman et autorise la réalisation de la saisie (S1) suivante :



L'architecture énonciative qui se dégage de cette saisie livre un fonctionnement déployé sur un niveau I sous-stratifié. Tout le dit romanesque se présente comme la résurrection de toute la vie de Halla Njokè. Ce personnage officie donc, de prime abord, comme actant émetteur de niveau I₁, c'est-à-dire le narrateur. L'instance de réception est naturellement le lecteur. Cette première couche énonciative interne au I supporte une seconde (II₂) marquée par une double remontée de l'émetteur de niveau I₁. Il est, en effet, le reflet d'une introspection, le personnage procédant à une incursion dans sa « propre mémoire ». L'identité entre sa tante et elle détermine une projection dans laquelle l'histoire de la vie de Halla Njokè serait équivalente à celle de sa tante Roz. Le roman est, de ce fait, un discours de Halla Njokè à Halla Njokè sur Halla Njokè. Le texte se déploie donc sous le souffle du lyrisme égotique. De ce fait procède la surabondance du pronom personnel « je » avec, généralement, pour référent la narratrice et personnage principal Halla Njokè, les nombreux chants exécutés par ce personnage, ses exclamations, ses pleurs et les nombreuses interrogations suscitées par les aléas de sa vie. Ainsi anime-t-elle, à la fois, les pôles metteur (E), Récepteur (R) et Objet du Message (Odm). Cependant, l'expression du lyrisme transcende le cadre personnel et le roman de Werewere-Liking se veut aussi l'expression du ressenti de tout le corps social.

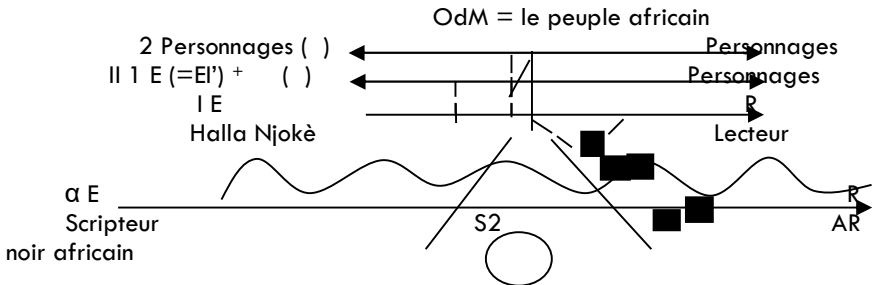
3.2. Le lyrisme social ou collectif

Dans la structuration textuelle, le lyrisme « social » ou « collectif » se caractérise par la prise en charge des réalités existentielles de la communauté (Fobah, 2009). Dans *La mémoire amputée*, l'expression du lyrisme social découle des dispositions des extraits suivants :

Comment raconter les silences de l'Afrique ? (...). Je devais rompre le silence. (...) Je devais secouer ces silences sur des événements qu'on aurait dû relater, les considérant comme des faits d'expérience, sinon de jurisprudence, et obliger au moins les miens à se dire « Plus jamais ça ! » pp. 21-22.

Car du temps avait passé, et de nombreux héros étaient tombés aux champs d'une interminable et absurde bataille contre le non-développement persistant du néocolonialisme. La misère tant matérielle que morale déshumanisait des populations (...). (Werewere-Liking, 2008 : 378).

Les extraits sus-relevés autorisent la réalisation de la saisie globale (S2) suivante.



Cette saisie offre une structuration énonciative à trois niveaux. Le niveau I présente un fonctionnement simple, le discours romanesque étant produit par le narrateur, poste énonciatif assuré par Halla Njokè. Son discours s'adresse au récepteur attendu à ce poste, c'est-à-dire le lecteur. Ce niveau I simple supporte un deuxième structuré en deux couches internes II₁ et II₂.

Caractérisé par la remontée de la narratrice au pôle émetteur, le niveau II₁ est le reflet des échanges verbaux qui ont cours entre la narratrice et les autres protagonistes. Quant à la seconde strate énonciative interne au II, elle expose les discours que les personnages autres que la narratrice échangent entre eux. Au niveau alpha (α), le dispositif énonciatif révèle comme actant émetteur le scripteur dont le discours est destiné à un marché de la lecture précis, l'homme noir africain. La présence de ce récepteur influence le dit romanesque qui s'organise de façon à produire une réception fondée sur le modèle de la réception impliquée déterminé

par Georges Molinié comme le seul mode adapté à l'œuvre littéraire véritable. En effet, seul ce type de réception permet au récepteur α négro-africain de se reconnaître dans le dit textuel, de se faire phagocyter par le roman. Il est expressément désigné par le pronom possessif "les miens" qui renvoie à tout le peuple noir africain. La prise en charge des réalités existentielles des populations africaines, tant à l'époque coloniale qu'après les indépendances est vouée à cette fin. La dénonciation des maux comme la misère, la faillite, les fléaux tels le tabagisme, l'alcoolisme, la prostitution, l'absence de démocratie, le néocolonialisme inscrit le roman dans le lyrisme collectif.

S'ils sont dénoncés grâce au "moi" de Halla Njokè, son "je" est « un JE à vocation communautaire, un JE-NOUS » (Fobah, 2009). L'œuvre s'inscrit, dès lors, dans le registre de la littérature militante.

Conclusion

Les procédés d'expression de l'épanchement du moi du locuteur dans son discours se déclinent à travers trois grands axes analytiques. D'abord, le matériau lexical exploité. Il situe l'expression lyrique dans l'emploi des catégories nominales et adjectivales. Ensuite, l'écriture des *topoi* littéraires qui atteste un mélange de marques conventionnelles de typologies diverses. Les poncifs du discours narratif se mêlent aux indices de l'écriture poétique et aux procédés dramaturgiques. Cette variation topique est révélatrice du mouvement intérieur de la narratrice qui, au gré de ses émotions, s'adonne tantôt au récit, tantôt au chant, à l'épopée, à la plainte, à la description. Les procédés de théâtralisation sont également exploités. Enfin, le fonctionnement des strates énonciatives permet de relever deux grandes formes de lyrisation à l'intérieur d'une même textualité. Le lyrisme égotique qui expose un discours de soi sur soi et à soi est secondé par le lyrisme social, expression de la *doxa* collective et des miasmes de vie des peuples d'Afrique noire. En définitive, il ressort que toutes ces « réalisations linguistiques des jugements et des réactions affectives (...) apportent autant de « valeurs ajoutées » au sens dénotatifs des

composantes de l'énoncé » (Fromilhague, Sancier-Chateau, 2014 : 81).

L'enjeu de cette réflexion est double. Le premier aura été de montrer que l'écriture lyrique n'est pas un apanage exclusivement rattaché au texte poétique. Elle est capable d'investir les autres genres littéraires, notamment la textualité romanesque. Le second enjeu est relatif à l'apport de la sémiostylistique dans l'analyse des marques de la lyrisation du discours. Cette discipline favorise un décryptage novateur du dispositif énonciatif. Dotée de sa double dimension descriptive et interprétative, elle réalise le dépassement du lyrisme égotique ancien et autorise, dans la dynamique de la construction du sens, l'exploitation efficiente du lyrisme collectif.

Bibliographie

Collot, Michel, 1997, *La matière émotion*, Paris, Puf, coll. « Écriture ».

Fobah, Éblin Pascal, 2009, « Émotion poétique et textualité en pratique poétique africaine : des épanchements passionnels soupçonnés et insoupçonnables en discours », in *Actes Sémiotiques*, article publié en ligne le 16 avril, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2851>, consulté 13/05/2019.

Fobah, Éblin Pascal, 2008, « Discours littéraire et ancrage local : les modélisations topiques dans *Fer de lance* de Bottey Zadi Zaourou » in *Éthiopiennes, Revue négro-africaine de littérature et de philosophie*, n° 80, <http://ethiopiennes.refer.sn>, consulté le 31/08/2019.

Fobah, Éblin Pascal, 2012, *Introduction à une poétique et une stylistique de la poésie africaine*, Paris, L'Harmattan.

Fromilhague, Catherine, Sancier-Chateau, Anne, 1991/2014, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Armand Colin.

Gally, Michèle, 2012, « Lyrisme » in Paul Aron et. al., *Le dictionnaire du littéraire*, 2^e édition 2^e tirage, Paris, puf.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1988, *L'Énonciation – De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.

Molinié, Georges, 1993/1997, *La stylistique*, Paris, PUF.

Molinié, Georges, 1998, *Sémiostylistique : l'effet de l'art*, Paris, PUF.

Molinié, Georges, 2011, *Éléments de stylistique française*, 4^e édition, Paris, PUF.

Molinié, Georges, Viala, Alain, 1993, *Approche de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF.

Valette, Bernard, 1993/2000, *Le Roman, Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Paris, Nathan.

Werewere-Liking, 2008, *La mémoire amputée*, Abidjan, Nouvelles Editions Ivoiriennes.