

UNIVERSITE DE PARIS OUEST  
NANTERRE LA DEFENSE  
ECOLE DOCTORALE 139 :  
« CONNAISSANCE, LANGAGE,  
MODELISATION »

UNIVERSITE DE BOUAKE-LA- NEUVE

## **THESE DE DOCTORAT NOUVEAU REGIME**

**SCIENCE DU LANGAGE : LINGUISTIQUE ET PHONETIQUE GENERALE**

**PRESENTEE PAR : Yao KOUAME**

**Sujet :**

**Le système de l'hypotyse dans les œuvres  
théâtrales de Bernard Zadi Zaourou**

**OPTION :**

**GRAMMAIRE ET LINGUISTIQUE DU FRANÇAIS**

Thèse codirigée par Messieurs Denis LE PESANT, Professeur à l'Université de Paris Ouest Nanterre la défense et Magloire KOUASSI Koffi, Maître de conférences à l'Université de Bouaké- la neuve

Soutenue le 28 mars 2011 à Paris Ouest Nanterre la Défense (France)

**Jury :**

Mme Joëlle Gardes TAMINE, Université de Paris 4 Sorbonne (France)

M. Jérémie KOUADIO N'Guessan, Université de Cocody (Abidjan, Côte-d'Ivoire)

M. Denis LE PESANT, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense (France)

M. Magloire KOUASSI Koffi, Université de Bouaké la-neuve (Côte-d'Ivoire)

A Nathalie,

ma compagne et mon soutien de chaque instant.

# REMERCIEMENTS

Nous disons merci à Denis Le PESANT, à Magloire KOUASSI Koffi d'avoir accepté de codiriger nos travaux de recherches sur l'hypotypose. Merci à Joëlle GARDES Tamine qui n'a cessé de nous témoigner une sollicitude sans faille. Merci à Jérémie KOUADIO N'guessan d'avoir accepté de participer au jury de notre soutenance. Les conseils et remarques de ces Professeurs nous ont été d'un grand soutien, tout au long de la préparation de ce travail.

Merci au gouvernement français qui a bien voulu nous octroyer une bourse de recherche. Nous disons aussi merci aux membres de sa structure de gestion et d'organisation des séjours doctoraux, EGIDE, tant à Paris qu'à Abidjan ; à Madame N'Takpé Juliette du SCAC à l'ambassade de France à Abidjan.

Merci aux enseignants de l'Université de Bouaké-la neuve auprès de qui nous avons trouvé de la disponibilité à nous écouter et à nous orienter dans nos travaux. Nous pensons particulièrement à Professeur Emmanuel CREZOIT et à son épouse, à Professeur Paulin ZIGUI Koléa, aux Docteurs Mathias IRIE et Amara COULIBALY.

Nous témoignons notre gratitude aussi au Lycée Moderne d'Odienné (Côte-d'Ivoire), établissement secondaire au sein duquel nous avons fait nos premiers pas dans l'enseignement en tant que Professeur de Lycée, à tout son personnel et particulièrement à son Proviseur, Monsieur Youssouf CISSE et à ses censeurs Messieurs Brou TANOHO et Babi SANOGO, à qui nous tenons à témoigner notre reconnaissance pour avoir su juguler nos absences répétées lors de nos séjours de formations doctorales ici à Paris.

Merci à toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de ce travail.

Merci à Nathalie, notre compagne et à la famille KOUAME pour leur soutien indéfectible.

# **SIGLES**

# **ETABREVIATIONS**

**Art** : Article

**Adv.** : Adverbe

**Adj. Qual** : Adjectif qualificatif

**CDN** : Complément de nom

**Dét** : Déterminant

**Démons** : Démonstratif

**GS** : Groupe sujet

**GV** : Groupe verbal

**Modif.** : Modificateur

**ND** : Niveau diégétique

**N<sub>0</sub>** : Nombre

**Nucl** : Nucléaire

**Pron.** : Pronom

**Pe** : Personne

**SDH** : Séquence descriptive hypotypotique

**SN** : Syntagme nominal

**SV** : Syntagme verbal

**T du SL** : Temps du sujet locuteur

**T de l'hypotypose** : Temps de l'hypotypose

# INTRODUCTION

## 01- Présentation du sujet

« Ces descriptions qui sont si vives se distinguent des descriptions ordinaires. Elles sont appelées hypotyposes, parce qu'elles figurent les choses, et en forment une image qui tient lieu des choses elles-mêmes ; c'est ce que signifie ce nom grec hypotypose » (Bernard Lamy, (1675-1741), 1998 : 223)

A travers cette définition, nous comprenons que l'hypotypose se distingue des descriptions ordinaires. Même si ces dernières révèlent les caractéristiques d'un fait, elles ne sauraient, toutefois, intégrer les aspects fédérateurs de l'hypotypose que laisse percevoir la définition de Patrick Bacry. En l'entendant comme une description « tellement vive et animée, tellement riche, tellement précise que le lecteur ou l'auditeur croit avoir sous les yeux, la scène ou la chose décrite » (Patrick Bacry, 1992 : 21), ce rhétoricien scelle le caractère dynamique et mimétique de l'hypotypose.

D'une part, le dynamisme du discursif hypotypotique apparaît aux travers de l'adverbe « tellement » qui fonctionne comme un opérateur d'intensification. Dès lors, il s'en suit que l'hypotypose ne saurait apparaître comme une simple description, plate, statique, qui se résumerait à « l'énumération des attributions d'une chose, dont plusieurs sont accidentels, comme lorsqu'on décrit une personne par ses actions, ses paroles, ses écrits, ses charges, etc. » (L'abbé Mallet dans l'article « Description » de *l'encyclopédie méthodique* de Panckoucke (Grammaire et littérature, t. 1, Paris et Liège, 1782, cité par Jean-Michel Adam et *al.*, 2006 : 6).

D'autre part, nous ne saurions nier le rapprochement de l'hypotypose à la *mimèsis*, puisqu'elle est représentation. En tant que telle, elle pourrait investir tout discursif dans la mesure où la fonction première du *logos*, lui-même, est de montrer (cf. Jean-Michel Adam qui cite Aristote, 1993 : 26). En conséquence, les rapprochements de l'hypotypose aux modalités discursives (le discours, le récit, la description), qui la développent, deviennent également possibles. Mais, la différence entre ces notions est nette. Si tout discours, récit ou description, peuvent devenir hypotypotiques, le contraire ne saurait s'avérer, *a priori*, (cf. Quintilien que cite Yves Le Bozec, 2002 : 4 et Bernard Lamy, *op. cit* : 223).

Le discursif hypotypotique se consacre dans une syntaxe et un lexique particuliers qu'il conviendrait de distinguer de la configuration ordinaire d'un discours, d'un récit ou d'une description. Mais la particularité de ce discursif conduit, quelquefois, les rhétoriques qui tentent une définition de la figure à l'inscrire aux frontières de la vraisemblance. Même si

tous confessent la convocation de l'imagination<sup>1</sup> dans la saisie du fait hypotypotique, force est de constater l'émergence de typologies fondées, d'une part, sur des critères de vraisemblance (hypotypose mimétique/hypotypose hallucinatoire formalisée par Claire Stolz), d'autre part, sur des critères qui prennent en compte la modalité de l'expression hypotypotique (hypotypose brève/hypotypose longue avec Pierre Fontanier (1977 : 390) et Patrick Bacry (1992 : 247), notamment. Enfin, une dernière typologie qui engage les modalités discursives se présente (hypotypose descriptive/hypotypose rhétorique de Bernard Dupriez, 1984) (hypotypose descriptive/hypotypose narrative de Valérie Combel, 2005).

Au regard de ce qui précède, l'on se rend compte de la diversité de l'approche hypotypotique. Même si cette diversité révèle la richesse de la figure, l'on ne saurait occulter, néanmoins, la divergence de vue concernant sa sémantique, fondement de cette diversité. C'est partant de ce fait qu'il nous paraît légitime de nous interroger :

- Doit-on comprendre l'hypotypose comme le résultat d'un procédé discursif savamment élaboré pour parvenir à la « mise sous les yeux » ou l'entendre plutôt comme la conséquence d'une démarche mimétique, « antirhétorique » comme le soulignait Claude Calame (1991) ?
- Que vaut l'hypotypose, en tant que fait rhétorique, dans le concert linguistique ?
- Comment fonctionne-t-elle dans les œuvres de Zadi Zaourou ?
- Comment cet auteur parvient-il à donner sens à ses œuvres par le truchement de cette figure ? Autrement dit, quelles en sont les implications tant sémantiques qu'idéologiques ?
- Enfin, quelles théories et méthodes de la grammaire et de la linguistique mobiliser pour cerner les contours de ce sujet ?

Autant d'interrogations auxquelles ce travail de recherche tentera d'apporter des réponses. Ces éléments de réponse constituent, d'ailleurs, l'objet de notre étude (notre sujet) qu'il serait intéressant de définir avant de procéder à sa délimitation en indiquant également les motivations du choix du corpus.

---

<sup>1</sup> Claude Calame, qui cite Aristote, souligne que l'imagination, chez l'homme, est la faculté qu'il a de produire des images dans l'âme (intelligente), 2010 : 16

## 02- Objet, délimitation du sujet et motivations du choix du corpus

### 02-1- Objet

L'objet de cette étude consistera, d'une part, à nous inscrire dans le débat sur la sémantique de l'hypotypose afin de tenter une approche que nous situerons dans la tradition rhétorique d'où des rapprochements seront faits entre cette figure et des notions voisines comme l'*ekphrasis*<sup>2</sup>, l'*enargeia*<sup>3</sup> et l'*energeia*<sup>4</sup>. Cette entreprise aura pour finalité de distinguer l'hypotypose de ces notions avec lesquelles elles pourraient se confondre, mais et surtout de la distinguer des modalités discursives comme le récit et la description à partir desquelles elle prend forme.

D'autre part, nous nous intéresserons à la dimension syntaxique de la figure au regard, bien sûr, de sa sémantique que nous aurons eu à baliser en amont. Il nous reviendra d'étudier alors son fonctionnement dans les œuvres théâtrales de Zadi Zaourou afin de savoir si l'on peut lui constituer une syntaxe.

Et enfin, nous nous intéresserons à la participation de la dynamique hypotypotique à l'entreprise dramatique. Ce dernier objet nous amènera à révéler également la portée de l'hypotypose dans l'œuvre de Zadi Zaourou.

### 02-2- Délimitation du sujet

Au regard du fait que l'on puisse l'entendre comme la narration *in actu* d'un fait situé dans le passé, le présent comme dans le futur, l'hypotypose pourrait laisser apparaître deux typologies bien distinctes :

- D'une part, elle peut consister en la narration d'un fait (passé, présent comme à venir) auquel le sujet locuteur participe comme l'on peut le constater dans ces exemples :

(1) « J'ai en effet suivi *Kitanmandjo* et ce que j'ai vu est indescriptible. J'ai vu *Kitanmandjo* déposer le gigot droit du sanglier qu'il venait de tuer, à l'entrée d'une grotte. Une grotte fabuleuse. Un rêve, cette grotte ! J'ai tremblé de tout mon cœur en la découvrant. Vous ne pouvez pas vous imaginer tout ce que cet or entassé

---

<sup>2</sup> Description détaillée (voir infra : 35)

<sup>3</sup> Effet descriptif très particulier qui consiste à imposer à l'auditeur ou au lecteur l'image d'un objet ou d'un être absent (Perrine Galand Hallyn, 1995 : 99)

<sup>4</sup> Force en action, c'est l'action qui conférerait la dynamique à un discursif

par pépites et lingots, toutes ces statuettes, ces bijoux. De l'or et encore de l'or. Quant aux ivoires sculptés ou non, ils ne se comptent pas. Un rêve, je vous dis. J'ai encore peine à y croire, moi qui ai pourtant vu de mes propres yeux ce trésor inouï. (*Kitanmandjo*, pp. 122-123)

(2) Je vois ta main... mais... ce n'est plus une main ! C'est un cône de latérite. Je vois tes jambes... mais... ce ne sont plus des jambes mais un socle de terre rouge. Et ton corps... si beau, si fluide, si rayonnant de charmes à l'instant même... mais ce n'est plus un corps de femme couleur d'olive ! C'est une masse de terre rouge tendue de toutes ses forces vers les horizons solaires. Mais... femme... tu es devenue... - et je te vois. Et je te caresse. Et je ...

(*La Termitière*, p. 100)

(3) De toute façon, la guerre est perdue d'avance. S'il périt de mes mains, la prochaine bataille sera aussi la dernière de cette guerre. Les hommes nous tueront comme des mouches car, que pourrions-nous sans le cor parleur qui diffuse mes ordres, prévoit les manœuvres de l'ennemi et regroupe nos légions quand telle ou telle colonne menace de craquer ? Si je ne le châtie pas sur l'heure, l'ennemi concentrera ses forces sur lui et l'abattra et dans ce cas, nous aboutirons au même résultat ... Encore que lui sera mort glorieusement. (*La Guerre des femmes*, pp. 46-47)

- D'autre part, le sujet locuteur peut rapporter, dans l'hypotypose, des faits auxquels il n'a pas assisté. Ce peut être :

- Lorsqu'il rapporte une vision (au sens propre du terme) :

(4) L'année dernière, tu as enceinté une jeune femme. Elle était mariée. A cause de cela, tu as eu de gros ennuis. [**Ici commence l'hypotypose**] Je te vois encore, debout entre deux torrents et sous l'orage. Je vois des flammes. Je vois ... [**Fin de l'hypotypose**] oh, j'oubliais qu'il faut à ce petit un langage clair. [...] Tes ennemis t'ont avec les armes secrètes que nous sommes seuls à connaître, nous autres les maîtres de la divination. (*La Tignasse*, p. 35)

- ou lorsqu'il invite son allocutaire à s'adonner à l'imagination d'un fait :

(5) [...] Est -ce que **vous vous imaginez** un seul instant une horde de fauves lâchés à la légère dans l'une quelconque de nos cités ? (*La Guerre des femmes*, p. 12)

Le fait que le sujet locuteur rapporte des faits auxquels il n'a pas assisté pourrait laisser penser qu'il déformerait la chose représentée. Mais le principe de l'entreprise hypotypotique, qui réside dans l'usage, *a priori*, d'un langage « antirhétorique », aux dires de Claude Calame (1991), commande plutôt une narration qui se modèle sur la modalité de réalisation de la chose représentée, comme le suggérait déjà au II<sup>ème</sup> siècle Hermogène ((II<sup>ème</sup> et III<sup>ème</sup> siècle), 1997 : 148).

C'est au regard de cette dimension antirhétorique du discursif de l'hypotypose que nous l'analyserons dans les œuvres théâtrales de Zadi Zaourou. Avant de parvenir à une telle entreprise, dégageons, d'une part, les raisons qui motivent notre choix pour l'utilisation d'un corpus de travail, d'autre part les raisons du choix d'un corpus de théâtre.

## **02-3-Motivations du choix d'un corpus**

### **02-3-1- Pour une linguistique sur corpus**

Les linguistes s'entendent, certes, sur l'approche descriptive à appliquer à leur objet principal qu'est la langue en réponse à la grammaire dite traditionnelle à vocation purement prescriptive. Cependant, force est de constater l'émergence de positions diverses quant aux techniques développées dans la saisie et la compréhension de cet objet. Au nombre de ces divergences se trouve la question du corpus. Deux tendances, en effet, se dégagent.

D'un côté, la linguistique sans corpus soutenue par Noam Chomsky et ses disciples qui prônent que « l'objet premier de la théorie linguistique est un locuteur - auditeur – idéal ». Ils conçoivent la langue comme un "système mathématique" qu'on ne saurait attester avec un corpus. Car, si le premier (la langue) est « pur », le second ne l'est pas (le corpus). En tant que produit social, le corpus pour cette « linguistique fondamentale » emporte avec lui « l'humeur ou les pathologies du locuteur, le choix, la sélection de l'analyse, etc. » (Damon Mayaffre : 3). Il ne saurait, par conséquent, répondre aux attentes de la théorie linguistique.

A l'opposé de cette conception, purement théorique de la linguistique, se trouvent les « descriptivistes » (*Idem*) qui prônent une linguistique sur corpus pour laquelle nous prenons parti.

Ce choix se justifie, en fait, par la perspective vers laquelle nous oriente le sujet à étudier. Il sera question, après la fixation sémantique de l'hypotypose, de révéler sa signification dans l'œuvre de Zadi Zaourou. Mais comment y arriver sans co-texte ni contexte ? En d'autres propos, comment parvenir à la signification d'un acte du discursif si celui-ci n'est replacé dans son ensemble ?

En tout état de cause, le besoin de la notion de corpus s'impose à notre analyse de l'hypotypose au sortir de laquelle l'on doit pouvoir, sans difficulté, l'identifier, mieux, la comprendre.

### 02-3-2-Motivations du choix d'un corpus théâtral

Nous avons choisi d'analyser l'hypotypose à partir d'un corpus constitué de pièces de théâtre en réaction contre le fait que l'on la confonde, quelquefois, à ce genre littéraire. L'on s'en convainc au travers de la conception aristotélicienne de l'activité mimétique. Cette dernière soutient qu'il est possible « de représenter des choses en actes pour leur donner vie » (comme la finalité de l'entreprise hypotypotique) au travers de l'*energeia* ou « force en action » (cité par Alexandre Gefen, 2003 : 222). Or, si l'hypotypose est représentation comme le théâtre, elle ne saurait représenter comme lui (cf. *infra* sur les aspects du théâtre de Zadi Zaourou). Ils possèdent, pour nous, deux modes opératoires différents. Autrement, nous voudrions parvenir à démontrer que l'hypotypose ne s'y consacre pas, *a priori*. Le rapprochement entre les deux devient possible après une modélisation particulière du texte dramatique comme le fait si bien l'auteur ivoirien que nous avons choisi (cf. *infra* sur les aspects du théâtre de Zadi Zaourou).

Zadi Zaourou, professeur à l'Université de Cocody Abidjan (Côte-d'Ivoire), présentement à la retraite, est un brillant universitaire qui a marqué la vie de l'univers culturel ivoirien et partant celui de la sous-région. Il fut ancien ministre de la culture sous le régime d'Henri Konan Bédié. Il est poète, stylisticien, musicien, dramaturge et metteur en scène. Il est l'initiateur d'une esthétique révolutionnaire appelée *didiga* ou « l'art de l'impensable » (cf. *infra*) dont nous parlerons dans le dernier chapitre de la troisième partie de ce travail. Nous retiendrons six de ses œuvres pour mener à bien notre étude sur l'hypotypose. Ce sont :

- *Les Sofas* (pp.7-63) et *LOeil* (pp.65-122), 1979, Abidjan, l'Harmattan ;

- *La Tignasse* (5-91) et *Kitanmandjo* (93-134), 1984, Abidjan, CEDA;

- *La Guerre des femmes* (pp.3-69) et *La Termitière* (pp.71-122), 2001, Abidjan, NEI

Au travers de ces pièces de théâtre, Zadi Zaourou peint sa société comme l'esthétique dramatique qui tend à s'imposer au XIXème siècle en Europe, c'est-à-dire le drame bourgeois. La propension, dans cette dynamique, n'est plus à la tragédie, mais à l'évocation des problèmes de son temps que l'on tourne en dérision dans un but didactique. Le théâtre devient alors le « miroir de la société » en intégrant un aspect engagé tout comme l'œuvre de Zadi Zaourou à travers laquelle le dramaturge révèle les tares de sa société.

D'abord avec *Les Sofas*, nous constatons que cette pièce retrace l'histoire mouvementée du mandingue traditionnel du XIII<sup>ème</sup> siècle marqué par son célèbre guide Samory Touré et ses redoutables guerriers, les sofas. Zadi Zaourou y dénonce les abus de la colonisation, mais aussi nous fait revivre l'histoire de l'un des plus grands stratèges politiques et militaires de la résistance africaine face à la pénétration occidentale.

*L'Oeil*, parut quelques années après les dépendances, transpose une société africaine en quête de repères qui se livre à des pratiques inhumaines comme le trafic d'organes.

Avec *La Tignasse* et *Kitanmandjo*, nous nous retrouvons pleinement dans l'époque néocoloniale où la fragilité des nouveaux pays africains indépendants, causée par les nouveaux dirigeants, noirs cette fois, ne parviennent pas à juguler leurs taux de chômage. *La Tignasse* s'en fait l'écho tout en se penchant sur la tradition africaine par la valorisation de sa médecine. *Kitanmandjo* peint, quant à elle, la corruption qui sied au sein de la chefferie traditionnelle. Cette œuvre peut se comprendre comme le caractère profondément corrompu du noir dans le sens où l'on le perçoit ainsi dans ses deux espaces, moderne comme traditionnel.

Quant à *La Guerre des femmes* et *La Termitière*, du même genre (des *didiga*), elles se présentent comme des récits d'initiation. Elles mettent en relief, chacune, un ou des initiés confrontés à des obstacles qu'ils se doivent de surmonter.

Dans la première, Zadi Zaourou met sous le feu des projecteurs la discrimination et l'intolérance des hommes à l'égard des femmes. Et toujours dans une dynamique satirique, mais cette fois de façon implicite, parce que se référant aux dirigeants politiques, le dramaturge ivoirien « tire à boulet rouge » sur leurs pratiques égoïstes dans *La Termitière*.

En somme, l'œuvre de Zadi Zaourou revêt un caractère hautement engagé au regard de ce qui précède. Et son écriture dramatique contribue également à la mise en relief de cet engagement. Une telle entreprise confère à son œuvre une grande possibilité d'analyse de l'hypotypose. Mais avant d'y arriver, définissons la théorie et les méthodes dont nous nous servons.

## **03- Théories et méthodes**

### **03-1- Théorie**

La grammaire générative se donne pour mission la description des faits de langue comme en témoignent Injoo Choi -Jonin et Corinne Delhay:

« la grammaire à laquelle font référence les linguistes est une grammaire essentiellement descriptive qui cherche à mettre en évidence les règles abstraites qui sous-tendent le fonctionnement de la langue » (Injoo Choi-Jonin et Corinne Delhay, 1998 : 8)

En fait, la linguistique aujourd'hui tend à réduire l'acte communicationnel en un système avec l'avènement des générativistes, notamment. Mais, de leur théorie, nous retiendrons uniquement que son aspect descriptif pour mener à bien l'objet de notre étude, à savoir comprendre le fonctionnement de l'hypotypose.

Si la théorie a été identifiée, il convient d'en faire de même pour les méthodes à mettre en avant dans cette étude de l'hypotypose.

### **03-2- Méthodes**

Nous mobiliserons trois méthodes principales dont deux découleront de la perspective générative qui seront illustrées par les opérations linguistiques de base. Ces tests ou opérations linguistiques seront sollicités dans les méthodes structurales et transformationnelles. Ces méthodes aideront à imprimer une approche « pragma-sémantique » à l'étude hypotypotique, c'est-à-dire « une approche qui accorde aussi bien une place à la sémantique qu'à la pragmatique » (Georges Kleiber, 1994: 11). Nous aurons recours, par ailleurs, à la sémiotique en ce sens qu'elle nous aidera à comprendre les nombreux symboles qu'utilise Zadi Zaourou dans son écriture hypotypotique.

#### **03-2-1- La méthode structurale**

Elle pose pour principe l'analyse en constituants et envisage « les productions linguistiques comme composées d'unités hiérarchiques (phonèmes, monèmes, syntagmes...) et ordonnées selon des contraintes séquentielles » (Marie Josée Béguelin et *al.*, 2000: 82). Cette méthode nous aidera à mener à bien notre entreprise descriptive dans le sens

où en isolant chaque élément de la langue, des plus petites aux plus grandes, elle les inscrit dans une dynamique de « dépendances internes », ce que figure l'exemple suivant:

(6) L'intérieur pauvre d'un petit fonctionnaire. Le petit fonctionnaire et sa femme. **La table** est **mise**. Une table misérable qui tient à être **coquette**. (*L'Oeil* : 92)

Comme nous le constatons, l'ensemble des constituants de cet énoncé peuvent être isolés selon la catégorie grammaticale qu'ils intègrent. Nous aurons les répartitions suivantes : le nom (la table), l'adjectif qualificatif (coquette), le verbe (mise). Chacune est une entité autonome dans la dynamique structurale, mais intégrée à une phrase, elles se doivent toutes de se plier aux exigences de l'élément gouverneur. C'est pourquoi, le nom commun ou syntagme nominal (La table), dont le genre est féminin et le nombre singulier, commande le participe passé du verbe (mettre) ainsi que l'adjectif qualificatif (coquet).

La méthode structurale met à contribution les opérations linguistiques de base telles :

#### a- Le déplacement

(7) J'ai vu des édifices **spécialement** conçus pour fabriquer ces engins de guerre et leurs munitions. (*Les Sofas* : 33)

L'opération de déplacement consiste à intervertir les positions des constituants de ce syntagme de sorte à obtenir :

(7') J'ai vu des édifices conçus **spécialement** pour fabriquer ces engins de guerre et leurs munitions.

Dans ce deuxième cas seulement, l'adverbe aura été placé à sa position normale comme le signale Charles Bally. En spécifiant l'action de concevoir, celui-ci intègre la catégorie des « intensifs » et « appréciatifs » qui se postposent au verbe (Charles Bally, 1965). L'adverbe dans cette position libère moins de subjectivité que dans le premier cas.

#### b- L'effacement

L'effacement consiste en la réduction ou en la suppression d'un des éléments constitutifs d'un énoncé, en témoigne (6) duquel nous retranchons le qualificatif « petit » :

L'intérieur pauvre (Ø) d'un fonctionnaire.

A ce niveau, il faut remarquer que le sens change quelle que soit la nature de l'élément supprimé (constituant essentiel ou facultatif) contrairement à l'opération de pronominalisation.

### **c- La pronominalisation**

Prise comme l'action de pronominaliser, cette opération linguistique consiste à « remplacer par un pronom personnel l'un des deux syntagmes nominaux formellement identiques et co-référents » (Anne Zribi Hertz, 1996 : 37) :

(8) Il faut immédiatement envoyer **deux guerriers** sur le lieu du rite. Qu'**ils** [les deux guerriers] prennent garde au gorille. Qu'**ils** [les deux guerriers] remontent la trace de ces êtres pas à pas [...] (*La Guerre des femmes* : 32)

Même si le pronom connaît quelques variations morphologiques dues au genre et au nombre (ils, elles, le, la, l', etc.) de l'élément auquel il se substitue, mais aussi de sa syntaxe (sujet ou complément), il est à noter que la pronominalisation ne débouche pas sur un changement de sens contrairement à l'opération de transformation que l'on peut retrouver dans la méthode dite transformationnelle.

### **03-2-2- La méthode transformationnelle**

Elle intègre l'opération de transformation elle-même ainsi que celle de réduction.

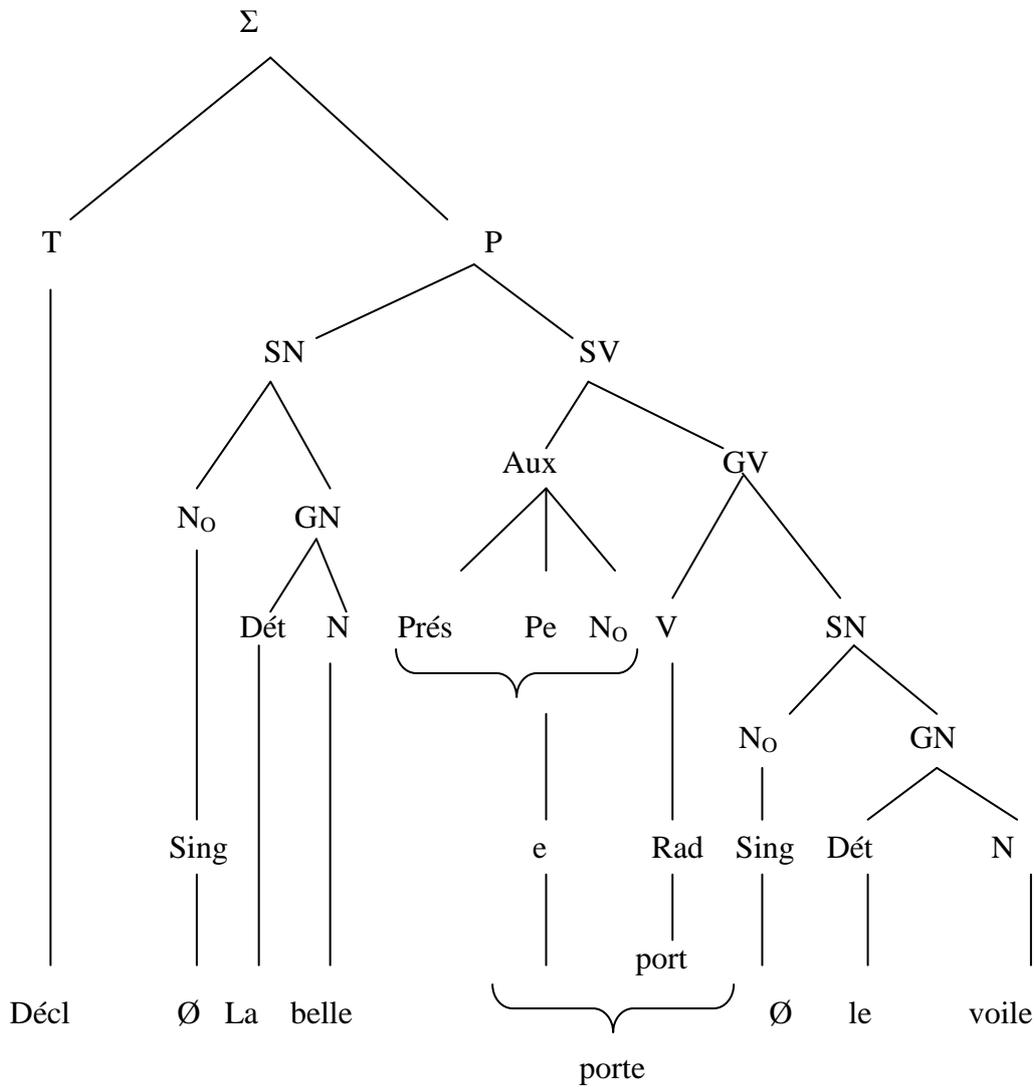
#### **a- L'opération de transformation**

Cette opération tentera de régler les difficultés rencontrées par la perspective générative que nous mettons en avant dans ce travail. La scientificité de ses règles « se trouve estompée » bien de fois face à « deux faits concrètement observables dans l'acte de mise en sens » (Kouassi Koffi Magloire, 2004: 137). Il s'agit, d'une part, des contraintes structurales, d'autre part, de celles liées aux sens des mots du fait de leurs homophonies dans un énoncé. Observons cet exemple pour nous en convaincre :

(9) La belle porte le voile.

Cet énoncé est ambigu en ce sens qu'il pourrait intégrer deux significations :

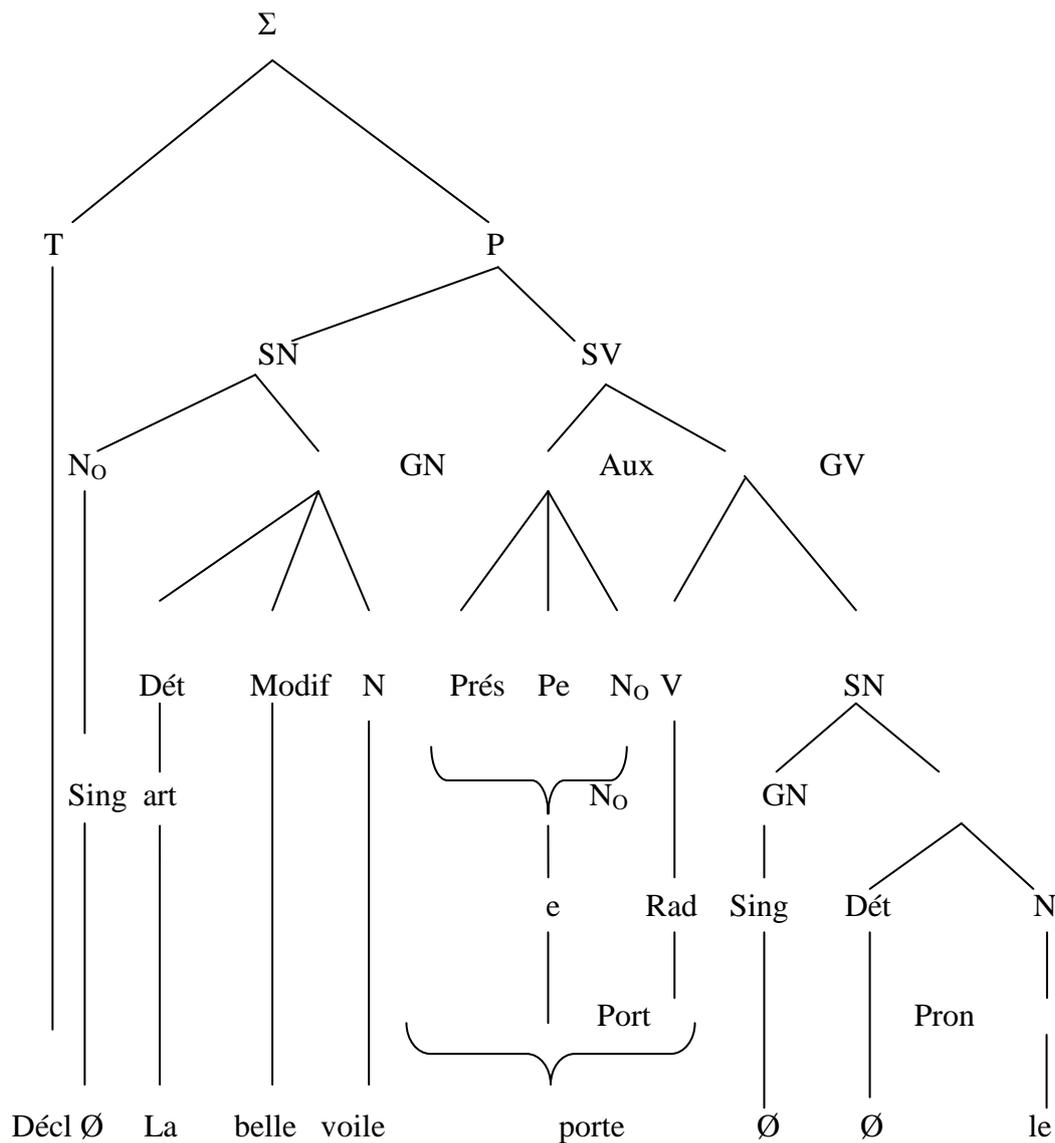
- La première signification peut dériver de la nature du constituant « la belle ». Pris comme syntagme nominal, il permet la représentation arborescente suivante :



**Figure 1**

Cette représentation arborescente nous autorise à admettre le syntagme nominal « la belle » comme sujet actant actif qui fait l'action du verbe « porter » qui, lui, est transitif direct et admet, par la même occasion, le complément d'objet direct « le voile ».

- A contrario, lorsque « la belle » devient adjectif qualificatif nominalisé, il modifie le SN qui est désormais « porte » et le précédent complément d'objet (le voile) qui deviendra, à son tour, pour l'article « le », précédemment article, pronom personnel complément et « voile », le verbe. Cette seconde signification intègre la réécriture suivante :



**Figure 2**

L'entreprise de telles réécritures est de s'imprégner des diverses significations qui pourraient découler d'un énoncé afin qu'en procédant au rapprochement avec le contexte, l'on récupère pertinemment son sens. Or en le faisant, nous nous intéressons aux structures profondes des énoncés dont l'analyse résout, parfois, le problème des ambiguïtés sémantiques comme le soutient Enrico Arcani. Il propose pour palier ces ambiguïtés de rechercher dans :

« les structures profondes, dans le " jeu " abstrait non apparent mais pressenti d'un "mécanisme " capable "d'élaborer" des données avec une précision rigoureuse, en accord avec le message que le locuteur veut effectivement codifier » (Enrico Arcani, 1972 : 142)

car poursuit-t-il, la langue ne doit pas seulement se situer à la « rencontre de la syntagmatique et de la paradigmatic (au sens descriptif du terme) » (*Idem*).

L'opération de transformation se prête, par ailleurs, au jeu de la réduction que nous mettons en avant dans cette étude hypotypotique.

## **b- La réduction**

Cette opération développe la notion d'économie. En cela, elle pourrait se rapprocher de la pronominalisation sans toutefois se confondre à elle. Sa particularité réside dans le fait qu'elle ne met pas à contribution des éléments qui se substituent à des noms. L'on pourrait l'observer dans deux faits d'expression majeurs à savoir : la phrase interrogative et la détermination intra syntagmatique.

Au niveau de la phrase interrogative, en effet, le pronom interrogatif complément de la phrase en réalité se retrouve en position frontale. Il abandonne sa place initiale en créant ainsi un vide. Considérons cet exemple pour nous en convaincre :

(10) Qu'est ce que tu me demandes là, mon ami ? ... (*L'œil* : 104)

Le pronom interrogatif, d'abord *pro nomen*, est le résultat de la transformation d'un syntagme nominal, ici, complément d'objet direct du verbe "demander". Cette phrase devrait se présenter ainsi :

(10') Mon ami... Tu me demandes (qu'est-ce que) → quelque chose.

« Quelque chose » renvoie à « qu'est-ce que » qui, pour des intentions expressives (volonté d'avoir une information), se retrouve en position frontale.

L'exemple (10'') que voici, équivaut à (10)

Qu'est-ce que (quelque chose) tu me demandes (vide crée) là, mon ami ?

Comme nous le constatons, un vide est laissé par le pronom interrogatif. Ce dernier se doit de figurer, en principe, en fin de phrase comme tout complément d'objet direct. C'est cette opération de réduction qui exploite la théorie des catégories vides.

Dans un autre sens, cette théorie pourrait se consacrer dans la détermination intra syntagmatique. Le syntagme nominal peut connaître un éclatement en autorisant l'adjonction, d'un complément, d'une relative précisément, révélant la fonction complément de nom. Ce complément crée automatiquement un vide lorsqu'il apparaît. Observons le dans (11) pour nous en convaincre :

Ces ravisseurs **que tu refuses obstinément de dénoncer**, Shéhérazade, t'auraient-ils initiée à quelque savoir secret ? (*La Guerre des femmes* : 27)

Le pronom relatif se trouve être une reprise qui suit directement son antécédent "ravisneur". Cette relative qu'il introduit est, en réalité, complément d'objet du verbe "dénoncer". Sa place, en tant que telle, se trouve réellement en fin de phrase comme dans l'exemple (11')

Tu refuses obstinément de dénoncer **ces ravisseurs**. T'auraient-ils initiée à quelque savoir secret ?

En fait, ce pronom relatif revêt un aspect redondant en (11), puisqu'en (11') son absence ne saurait entamer la grammaticalité de la phrase encore moins son acceptabilité.

En somme, la relative apparaît ici comme un qualificatif. Ces méthodes grammaticales participeront à la saisie du fonctionnement de l'hypotypose dans son fonctionnement.

Nous nous attellerons, tout au long des développements qui vont suivre, d'entreprendre au moyen de la théorie et des méthodes définies ci-dessus, une étude de l'hypotypose que nous entendons visiter sous l'angle de la linguistique et de la pragmatique. Ce travail se voulant un tout pertinent et dynamique devra, pour ce faire, reposer sur un plan bien élaboré.

La première partie comportera deux chapitres. Le premier sera consacré à l'histoire de l'hypotypose dans la rhétorique. Il nous permettra de connaître les notions voisines de la figure et surtout de parvenir à des précisions notionnelles. Le second chapitre traitera des notions linguistiques utiles à l'analyse de l'hypotypose. Nous nous intéresserons particulièrement aux modalités discursives que sont le récit et la description avant d'étudier la deixis. Ce chapitre aura pour objet de nous aider à comprendre les aspects du discursif hypotypotique.

La deuxième partie se chargera d'analyser concrètement les sources linguistiques de l'hypotypose au regard de notre corpus de théâtre. Nous mènerons cette partie sur trois chapitres. Le premier présentera les introducteurs de l'hypotypose dans une séquence

descriptive. Le second révélera la modalité de connexion intra ou inter phrastique où nous visiterons les notions de « faits de reprise » et de parataxe. Le troisième chapitre s'intéressera à la modalité de présentation du procès dans l'hypotypose. Ce sera l'occasion de nous interroger sur les aspects et les temps propices au développement de l'action « in actu » comme dans le processus hypotypotique.

La troisième et dernière partie de ce travail comportera trois chapitres. Le premier se chargera de présenter des analyses complètes d'extraits d'hypotypose. Il ne s'agira plus d'isoler un trait de la figure pour étudier son fonctionnement, mais la tendance consistera à l'associer à d'autres sources avec lesquelles se dégage la richesse stylistique d'un extrait, mieux sa richesse hypotypotique. Le second chapitre posera la problématique de la « théâtralité » dans l'œuvre de Zadi Zaourou. Cette problématique se justifie par la forte présence de la dynamique narrative dans l'œuvre de ce dramaturge ivoirien. Les tentatives de réponses nous aideront à comprendre son esthétique dont l'originalité paraît consacrer l'hypotypose. Enfin, le troisième chapitre se penchera sur la portée de l'œuvre de Zadi Zaourou. Une portée qui se situe fortement du côté de la satire.

# **PREMIERE PARTIE : LA NOTION D'HYPOTYPOSE**

Cette partie comportera deux chapitres. Dans le premier, nous nous intéresserons à la notion d'hypotypose, à son histoire dans la rhétorique. Le recours à son histoire dans la rhétorique nous permettra de visiter ses notions voisines comme l'*energeia*, l'*enargeia* et l'*ekphrasis*. Nous les définirons en tentant de les comprendre afin de les mettre en parallèle avec l'hypotypose. L'objectif de cette entreprise sera de révéler les rapports qu'elles entretiennent l'une à l'autre avant de proposer une définition de l'hypotypose.

Le second chapitre mettra en relief les notions linguistiques nécessaires à une étude de l'hypotypose. Le rôle de ce chapitre est à situer à deux niveaux. D'abord, nous nous intéresserons à des notions comme la deixis qui intègre les « signaux de démarcation » de l'hypotypose dans un discoursif (Françoise Révaz : 3). Il s'agira de présenter ses typologies et de comprendre son fonctionnement en tant qu'élément constitutif du discours. Ensuite, l'accent sera mis sur les modalités discursives fondamentales de l'hypotypose, à savoir la description et le récit. Nous les étudions dans ce chapitre en tant qu'éléments comparateurs pour distinguer le discoursif hypotypotique dont la nature discursive a, bien des fois, été confondue à ces modalités discursives.

Les deux points de ce chapitre nous donneront les éléments de base à notre entreprise de compréhension du processus hypotypotique. Il ne faudrait, toutefois, pas comprendre par cette démarche que ces éléments donnent droit, *a priori*, à l'hypotypose. Ce serait une gageure. Ils se présentent comme des faits d'hypotypose lorsqu'ils intègrent une dynamique syntaxique, sémantique et pragmatique (cf deuxième partie). Les notions étudiées dans ce point de notre travail nous permettront donc d'identifier nombre de faits linguistiques qui participent à l'entreprise hypotypotique.

## CHAPITRE I : L'HYPOTYPOSE DANS LA TRADITION RHETORIQUE

En tant que procédé discursif, l'hypotypose intègre la dynamique de « l'art oratoire » dont le but est de plaire, mais aussi de convaincre. Cette tendance est beaucoup manifeste dans la tradition rhétorique depuis Aristote jusqu'aux rhétoriques modernes avec Chaim Perelman, notamment. Chacun de ces auteurs développe en effet ses productions discursives en rapport avec la poétique littéraire de la représentation (thème proche de l'hypotypose) qui se présente, d'ailleurs, comme l'objet premier du *logos*, dont la consécration se fait à travers l'opposition *mimèsis*/diégésis. En littérature, si le premier terme consiste à représenter directement les propos de quelqu'un sans recourir à un intermédiaire (le cas du discours direct par exemple aux dires de Platon), le second, par contre, procède de la représentation par le recours à un intermédiaire ou encore narrateur (Platon, 2004 : livre III : 175-177). La *mimèsis* devient alors représentation active qui engage des personnages et se consacre dans le théâtre laissant ainsi le soin à la *diégésis* pour une représentation différée.

Dans un cas comme dans l'autre toutefois, il est à noter que ces deux modalités discursives partagent un objet commun : procéder à la représentation du réel en donnant une illusion du réel afin d'émouvoir celui que l'on place en face de soi dans la dynamique communicative ; une entreprise qui se rapproche de celle de l'hypotypose d'un point de vue général. Mais il faut comprendre que si le scriptural ou même le picturale est, *a priori*, imageant, son statut d'hypotypose reste toutefois à acquérir. Cette nouvelle configuration discursive (l'hypotypose) se modèle sur les notions grecques d'*enargeia* et d'*ekphrasis*.

### I-A- L'hypotypose : Des notions d'*enargeia* et d'*ekphrasis*

#### I-A-1- L'*enargeia* ou l'*evidentia* comme effet descriptif dans la tradition rhétorique

##### I-A-1-1- Définition et caractéristiques

Pour comprendre le terme d'*enargeia*, il faudrait remonter à la théorie de l'élocution que développe Aristote dans sa *Rhétorique*. Pour lui en effet, ce que révèle Alain Michel, la manifestation du *logos* consacre, tant dans le discours poétique que rhétorique et même prosaïque, une même qualité, à savoir la clarté ou la transparence du signe linguistique qui doit laisser voir, à travers lui, l'objet de la réalité (Alain Michel, 1981 : 112). Cette qualité,

qui se trouve être la finalité de tout discursif, consiste en la mise « *sous les yeux* »<sup>5</sup> et se doit, pour être plus plausible et sidérante, d'intégrer une dynamique au discursif afin de lui permettre de « mettre en lumière » les objets. Une entreprise qui débouche sur l'*energeia* (force en action), et facilite, par voie de conséquence, la confusion avec l'*enargeia* (mettre sous les yeux).

Si le dernier terme se présente comme le résultat d'un procédé linguistique consistant à « mettre sous les yeux », le premier lui sert de voie ou de moyen. Aristote souligne, d'ailleurs, qu'il entend par mettre une chose « sous les yeux », la présenter comme agissant. (Aristote, 1980 : 1411b24). Il s'agit, en fait, de parvenir à transformer son auditeur/lecteur en spectateur, à provoquer chez lui des sentiments comparables à ceux de témoins oculaires des faits relatés.

L'on procédait ainsi pour décrire les apparitions divines qui visitaient les mortels dans leur sommeil. C'est ainsi qu'Homère explique l'inspiration qui le poussa à écrire *L'Illiade*, car soutenait-il ce serait l'insoutenable vision du fantôme d'Achille qui aurait causé sa cécité. Ce serait aussi l'apparition du fantôme du roi d'Ithaque, Ulysse, tué par mégarde par Télégone son fils parti à sa recherche, qui l'inspira à la création de *L'odyssée*. Le fantôme d'Ulysse lui dit en effet :

(12) « O toi qui le premier rend les hommages dus à la gloire illustre, toi qui secoues et fais tomber l'oubli tenace accumulé pendant des siècles et qui conduit la Renommée dans les années tardives, peux tu souffrir que les épreuves que j'ai endurées en si grand nombre sur terre et sur mer soit immergées dans le fleuve de Léthé ? Et la gloire qui lui est due ne sera-t-elle pas rendue à mon courage ? En effet, quoiqu'il soit permis à la vertu de se reposer dans la satisfaction de soi même, seule elle a le droit de réclamer des honneurs de si grands prix, seule elle se couronne de feux d'une gloire méritée ; en outre, marchant la première, elle souhaite porter le flambeau pour éclairer ses descendants ignorants, leur montrer le chemin qui mène au faite suprême et depuis le sommet, tendre la main droite à celui qui gravit la pente. Celui que ni la postérité, ni la renommée qui subsiste, ne touche, ne déteste-il pas chez les autres l'exemple qu'ils lui donnent et chez lui sa propre façon de vivre, dans son égarement ? Or tandis que je combattais sous les murs de Troie, le peuple grec m'aura fait dont des armes d'Achille, mais toi, les exploits innombrables que j'ai accomplis durant ma traversée des mers, les épreuves que j'ai subies, tu ne les jugeras dignes, poète, d'aucun chant ? C'est toi seul pourtant que réclame cette tâche, c'est pour toi que l'heureuse opulence a coulé de ma riche inspiration. Commence ; car je serai présent et présent, j'aiderai ton entreprise ». (Ange Politien, 1987 : Vv 412-432)

Si la pratique de l'*enargeia* connaît un succès auprès des rhétoriques, il faut reconnaître, par ailleurs, que les procédés discursifs pour y parvenir se diversifient du fait même de l'évolution sémantique de la notion.

---

<sup>5</sup> Nous empruntons ce terme à Roland Barthes

L'*enargeia* se retrouvera donc au confluent du vrai de la réalité empirique et du vraisemblable dans le discours judiciaire, dans les arts picturaux, mais aussi dans la rhétorique de la seconde rhétorique.

### **I-A-1-2- Le caractère ambivalent de l'*enargeia* dans la tradition rhétorique**

Le caractère ambivalent de l'*enargeia* s'observe chez les théoriciens antiques où la notion se subordonne d'abord à l'efficacité et à la persuasion dans le discours judiciaire avant de prendre des allures « d'illusion-désillusion » dans la tradition rhétorique.

#### **I-A-1-2-1- L'*enargeia* et la théorie de la persuasion dans le discours judiciaire**

L'*enargeia* intéresse le discours judiciaire qui met en avant la théorie de la preuve par la persuasion comme cela avait cours chez les théoriciens antiques avec Cicéron et Quintilien, notamment.

##### **a- Cicéron et l'*enargeia* ou l'*enargeia* par l'*ethos* de l'orateur**

Cicéron fut le premier à aborder le thème de la mise sous les yeux par rapport à Quintilien, mais il le tient de prédécesseurs comme Platon et Aristote. Avec Platon particulièrement, Cicéron s'intéresse à la problématique de la re- présentation du réel (Platon, 2004 : 484). Avec Aristote, c'est l'action qui favorise la « mise sous les yeux » ; il dit à cet effet « J'entends par mettre une chose devant les yeux indiquer cette chose comme agissant ». (Aristote, 1991: 337). Le signe linguistique ou le *logos* peut donc reproduire la réalité avec vivacité. Et à Cicéron de proposer des techniques pour atteindre le plus aisément cet objectif :

« En effet, pour frapper vivement les auditeurs, on peut insister sur un point, exposer les faits brillamment et les placer pour ainsi dire sous les yeux, procédés qui, même dans l'exposé des faits, ont un grand poids, pour mettre dans tout leur jour ceux que l'on expose aussi bien que pour les amplifier ; car ainsi, lorsque nous agrandirons ces faits, l'image qu'en donnera notre discours semblera, pour les auditeurs, la réalité ». (Cicéron, 1971, livre III : 202)

Cicéron entend, en effet, mener son projet en subordonnant une éloquence certaine à la « bonne foi » ou à l'*ethos* de l'orateur. Cette ambition, qui commande la formation d'une personnalité érudite (Quintilien, 2009, livre I, 50-51), se consacre chez lui tout au long de ses

plaidoyers qui ne se résument pas au grossissement des faits d'un point de vue subjectif ou gratuit (Cicéron, 1960 : 9), mais à leur simple exposition. Il rejoint en cela Platon qui attaquait les sophistes et les maîtres de la rhétorique, parce que plus préoccupés à flatter leurs auditeurs que de leur enseigner la vérité, chère à Socrate (cf. Chaïm Perelman). C'est pourquoi Cicéron refusera même de tomber dans le jeu de la caractérisation péjorative des actions de Verrès, ce préteur romain, quoique ces dernières soient, de façon péremptoire, nuisibles à la société :

« J'arrive maintenant à ce qu'il appelle sa passion ; ses amis disent : sa maladie et sa folie ; les Siciliens, son brigandage. Pour moi, de quel nom l'appeler, je ne sais pas ; je mettrai les faits sous vos yeux, de votre côté, appréciez-les d'après leur gravité, et non d'après leur nom. Connaissez-en d'abord, juges, la nature propre, ensuite peut être n'aurez-vous pas grand peine à chercher comment l'appeler ». (Cicéron, 1991 : 1- 6)

Cicéron est appelé à plaider dans les tribunaux pour la défense de causes souvent désespérées en tant que juriste, parce que victimes soit d'une conspiration (Plaidoyer pour M. Fontéius) soit d'un abus (Le peuple romain). D'où la mise en place de techniques rhétoriques résumées dans *l'inventio*, *la dispositio* et *l'elocutio* dont la finalité est de mettre de la grâce dans ses mouvements. (Cicéron, 1971, livre III : 82)

Toutefois, Yves Le Bozec nous le signifie (2002 : 6), la position de Cicéron sur la stratégie discursive à adopter dans *l'enargeia* semble contredire sa visée sur l'art oratoire pour lequel il consacra une bonne partie de ses écrits. Deux tendances en effet se dégagent.

D'une part, il soutient que *l'enargeia* peut être atteinte en recourant à un procédé similaire à celui qui précède, c'est-à-dire par l'exposé détaillé des faits dans leur nudité en employant un lexique recherché. Il avance, pour cela, que : « la brièveté est atteinte par l'emploi des mots simples, quand on n'exprime chaque idée qu'une fois et qu'on ne s'attache que pour l'exprimer clairement » (Cicéron, *op. cit* : 9). Il semble même récuser la métaphore (un trope) quand il soutient encore que : « [...] l'obscurité tient au caractère délayé ou concis du style, à l'ambiguïté des mots ou à leur emploi détourné et figuré » (*Idem*).

D'autre part, il consacre *l'enargeia* qui s'exprime fortement dans la métaphore pour parvenir à *l'enargeia*. Pour lui, c'est la métaphore qui donne de l'éclat au style en étant cette partie du style justement qui place les choses pour ainsi dire sous les yeux (Cicéron, 1960 : 10). Il fait référence, pour ce faire, aux textes homériques. C'est d'ailleurs ce caractère ambivalent qui consacra le mouvement de flux et de reflux thématique dans la tradition rhétorique quand l'on entreprend de jeter un regard panoramique sur la notion d'*enargeia*.

Cependant, pour ce qui concerne le discours judiciaire, l'illusion de vie ou de présence devient possible grâce à un style assez clair, dénudé d'artifices. Il s'agit d'une dynamique de

restitution de faits passés qui se doit de provenir d'une âme probe afin de bénéficier de l'adhésion et du juge et de l'auditoire. D'où la prise en compte du principe d'éthique du sujet locuteur ou de son *ethos*. Point de vue que va adopter également Quintilien qui, lui, propose de mettre en avant l'ornement du discours pour parvenir à l'*enargeia*.

## **b- Quintilien et l'*enargeia* ou l'*enargeia* par l'ornement du discours**

Quintilien s'inscrit de même dans cette logique de visualisation par le langage, mais, lui, met en avant, au-delà de la clarté du discours, son ornement :

« L'ornement est quelque chose de plus que ce qui est « seulement » clair et plausible. Les deux premiers degrés, c'est bien « concevoir » et bien exprimer ce que l'on veut dire ; le troisième (l'ornement) est de lui donner un surcroît de brillant, ce qui constitue à proprement parler l'élégance. Ainsi, l'*enargeia*, dont j'ai fait mention dans ce qui concerne les préceptes de la narration, doit être rangée parmi les ornements, parce qu'elle est évidence ou, comme d'autres disent, hypotypose plutôt que clarté « d'un exposé », que la première se voit ouvertement, tandis que la seconde, en une certaine manière, se montre ». (Quintilien, 1978, livre VIII, 3 : 61)

Il soutient plus loin encore que :

« Le discours, en effet, ne produit pas un effet suffisant et n'exerce pas pleinement l'emprise qu'il doit exercer, si son pouvoir se limite aux oreilles et si le juge croit qu'on lui fait simplement le récit des faits dont il connaît, au lieu de les lui mettre en relief et de les rendre sensibles au regard de son intelligence » (*Ibidem* : 62)

Avec Quintilien, l'ornement du discours doit être mis en avant dans tout processus descriptif au risque de paraître fade et, par conséquent, non pertinent. Mais que doit-on entendre par orner un discours ? Et comment conduire cet ornement du discours pour parvenir pertinemment à l'effet de l'*enargeia* ?

La sémantique du terme « ornement » nous appelle à la prudence quand nous savons qu'elle pourrait nous faire basculer tantôt dans la subjectivité tantôt dans le pôle opposé qu'est l'objectivité au regard de toute argumentation dont la finalité demeure la persuasion. C'est pourquoi, quand bien même, qu'une marge de manœuvre soit laissée au sujet locuteur (sur le terme d'ornement du discours), il est mené à la bride par une balise. Celle concernant la vraisemblance de son propos, car rappelons-le, Quintilien est aussi juriste et, comme chez Cicéron, le principe de l'*ethos* reste aussi en vigueur.

L'ornement du discours doit se situer dans les limites de la mise en relief subjective, car les sujets des descriptions doivent friser le vraisemblable en se laissant aisément reconnaître par les lecteurs/spectateurs. Ils doivent provenir, pour ce faire, de leur environnement immédiat, car pour provoquer des émotions en eux, l'on doit pouvoir les amener à se reconnaître dans le discursif descriptif envisagé : « chacun rapporte à soi ce qu'il entend et l'esprit accueille très facilement ce qu'il reconnaît » (*Ibidem* : 71).

Quintilien soutient, par ailleurs, que la réussite de l'*enargeia* nécessite le pouvoir que peut exercer la volonté du sujet locuteur sur son imagination. Ce dernier se doit de provoquer en lui-même, au préalable, un état émotionnel artificiel comparable à celui qu'il voudrait voir éclore chez son auditeur :

« ... soyons émus avant qu'émouvoir. Mais comment ferons-nous pour être émus ? Les émotions en effet ne sont pas en notre pouvoir. Je vais tenter pourtant de les expliquer. Ce que les grecs nomment le pouvoir de nous représenter en esprit les images de choses absentes, de telle sorte que nous croyons les voir de nos yeux ces visions, celui qui aura su les bien concevoir, aura tout pouvoir sur les émotions. [...] » (Quintilien, 1978, livre VI, 2 : 28-30)

D'où l'usage d'une technique rhétorique précise qui permet au sujet locuteur de traduire en mots ses visions. Nous nous référerons à l'exemple que cite ce rhéteur pour parler du « sac d'une ville ». L'émotion qu'il voudra voir éclore l'amène à s'imaginer lui-même la scène. Or, nous savons que « l'imagination rassemble beaucoup d'images à la fois et les présente dans un même instant confondues ... » (Synésius de Cyrène, 1878 : 374). C'est ce à quoi nous assistons lorsqu'il éclate l'expression « sac d'une ville » :

(13) « Si l'on développe ce qui était enfermé dans un seul mot, apparaîtront alors les flammes qui se répandent par les maisons et les temples, les toits qui s'écroulent avec fracas, les cris divers qui se fondent en une rumeur unique ... Alors c'est le pillage bien connu ... les assaillants courant en tous sens ... et la mère s'efforçant de retenir son petit enfant, et, partout où le profit est le plus grand, la bataille entre les vainqueurs. Tout cela ... peut être enfermé dans l'expression « sac d'une ville » (*euersio*), cependant on en dit moins en indiquant l'ensemble qu'en donnant les détails ». (Quintilien, 1978, livre VIII, 3 : 68-69)

La réussite de cette *enargeia* s'appuie sur l'imagination (la capacité de l'esprit à se représenter une scène) du sujet descripteur comme sur celle du lecteur dont le subconscient est déjà marqué par les angoisses existentielles, comme la peur par exemple de se faire attaquer par un ennemi. La mémoire du lecteur lui permet donc de superposer, à cette vision,

les scènes de pillages dont la littérature historique offre de nombreux modèles, à commencer par le sac de Troie. (Virgile, *Enéide*, livre II)

Au regard de ce qui précède, l'aboutissement à l'*enargeia* nécessite la prise en compte d'un enthousiasme qui doit naître chez le sujet locuteur, un enthousiasme qui manie « onirisme et lucidité », aux dires de Galand Perrine Hallyn.

Quintilien a également recouru à des exemples qu'il prend chez Cicéron où l'on remarque de nombreuses accumulations propres à la mise sous les yeux :

(14) « Debout sur le rivage, en sandales, avec un pallium de pourpre et une tunique talaire, appuyé au bras d'une donzelle, le préteur du peuple Romain » (Quintilien, 1978, livre VIII, 3 : 64)

(15) « Il me semblait voir les uns entrer, les autres sortir, certains que les beuveries de la veille faisaient bâiller. Le sol était sale, gluant de vin, jonché de couronnes à demi fanées et d'arrêtes de poissons » (*Ibidem* : 66)

La rhétorique de l'image ou l'*enargeia* poursuit son cours dans la tradition rhétorique après Quintilien en prenant cette fois l'allure d'une subjectivité porteuse d'émotion qui sonne le glas de son application utilitaire initiale à travers le discours juridique pour s'illustrer, cette fois, dans une illusion-désillusion.

#### **I-A-1-2-2- L'*enargeia* comme illusion-désillusion dans la tradition rhétorique**

La subordination de l'*enargeia* aux émotions du sujet locuteur fait qu'elle oscille entre objectivité et subjectivité dans la mesure où, en prenant le parti de faire vrai, l'on prend l'engagement de flirter soit avec la *mimèsis* au sens platonicien soit avec celle que développe l'aristotélisme. Lorsque la notion d'*enargeia* émerge à nouveau après Quintilien, son effet connaît une déviation et s'inscrit, cette fois, dans une sorte d'illusion-désillusion. L'on pourrait le remarquer dans les arts picturaux ainsi que la poésie des rhétoriques de la seconde sophistique susceptibles de conduire à l'effet d'*enargeia*.

#### **a- L'*enargeia* ou l'illusion-désillusion dans les arts picturaux**

La représentation caractérisée par l'*ethos* des sujets locuteurs à laquelle se subordonnait le principe d'utilité au sein du discours juridique fait place à une illusion-désillusion que consacrent les arts picturaux (Perrine Galand Hallyn, 1995 : 100-101). Cet

illusionnisme se remarque surtout chez Pline l’Ancien (cité par Perrine Galand Hallyn) qui célèbre, à travers des anecdotes, les peintres, notamment Parrhasius et Zeuxis :

« Le premier avait présenté des raisins si heureusement reproduits que les oiseaux vinrent voler auprès d’eux sur la scène ; mais l’autre présenta un rideau peint avec une telle perfection que Zeuxis, tout gonflé d’orgueil à cause du jugement des oiseaux, demanda qu’on se décida d’enlever le rideau pour montrer la peinture, puis, ayant compris son erreur, il céda la palme à son rival avec une modestie pleine de franchise, car, s’il avait personnellement, disait-il trompé les oiseaux, Parrhasius l’avait trompé, lui, un artiste ». (Pline l’Ancien : Textes traduits et commentés, 1985 : 65)

Cet illusionnisme ne reflète pas la réalité, il n’est qu’une fiction du réel qui donne l’impression d’avoir des choses sous les yeux. Mais son mérite réside dans ce qu’il consacre la virtuosité des artistes qui parviennent, aux moyens d’artifices, à tromper le spectateur. L’artiste s’y investit à fond et neutralise, du coup, la distance entre lui et le sujet traité. Le résultat obtenu se présente alors comme une copie de l’objet représenté, puisque la représentation, quoique s’inspirant de la nature, n’est plus cette nature dans son apparition première, mais une nature plutôt vue par un esprit particulier sous un jour particulier (Platon, 2004 : 484). L’on privilégiera alors la *phantasia*<sup>6</sup> au détriment de la *mimèsis* (Galand Hallyn Perrine, 1995 : 101). L’*enargeia*, dans ce sens, n’a plus son statut de moyen neutre, utile pour l’argumentation, mais elle se présente comme un artifice emprunt de subjectivité. Cette subjectivité dans la création s’observe également dans la rhétorique de la seconde sophistique.

### **b- L’*enargeia* ou l’illusion-désillusion chez les rhéteurs de la seconde sophistique**

La seconde sophistique, celle de l’antiquité, consacre également l’*enargeia* dans sa production rhétorique. L’écriture descriptive s’observe dans les descriptions qui ont tendance à devenir comme un tout autonome reléguant ainsi la logique narrative au second plan. Référons nous au passage descriptif du chaton d’une bague tiré des *Ethiopiennes* d’Héliodore où apparaissent nombre d’éléments modalisateurs :

(16) La gravure représentait un jeune pâtre en train de garder ses moutons ; il était debout sur une pierre basse, pour mieux les voir ; il faisait paître son troupeau au son de la flûte oblique et les moutons semblaient lui obéir et accepter de régler leur façon de brouter sur le rythme de la flûte. On aurait cru que leur toison était lourde d’or, non que ce fût là un effet voulu par l’artiste, mais la teinte ardente de l’améthyste mettait ces reliefs dorés sur leur dos. On avait aussi représenté les bonds légers des agneaux,

---

<sup>6</sup> L’image

dont les uns, en groupe, escaladaient la pierre et les autres décrivaient fièrement des cercles autour du berger, et faisaient ressembler la pierre où il était perché à un théâtre rustique ; d'autres, éclairés comme par le soleil par le feu de l'améthyste, grattaient en sautant, le rocher de l'extrémité de leurs sabots. Les plus âgés d'entre eux, et les plus hardis, semblaient vouloir bondir hors du chaton, mais on eût dit que l'artiste les avaient retenus en plaçant, comme une barrière d'or, un jonc d'or autour d'eux et de la pierre. Et la pierre était réelle et non figurée, car l'artiste avait simplement entouré une partie du bord de la gemme et représenté ainsi véritablement ce dont il voulait donner l'image, jugeant superflu de donner, sur une pierre, l'imitation d'une pierre. Telle était cet anneau. (Héliodore, traduction de Pierre Grimal, 1958 : V 14 : 637)

Ici, nous assistons à une rupture du narratif qui suspend dans le temps un objet pour en présenter les différentes caractéristiques en tentant de les « mettre sous les yeux ». Si cette description révèle la virtuosité du descripteur qui sait transformer en vision ses mots et ses expressions, force est de constater tout de même, selon le commentaire que fait Galand Halyn Perrine, qu'elle est truffée d'éléments modalisateurs « les moutons semblaient, on aurait cru, semblaient vouloir, on eût dit ». C'est justement contre cette tendance de la rhétorique que s'est élevé le philosophe Platon. Pour lui, en effet, les sophistes trompent leurs auditeurs en leur présentant des illusions plutôt que la vérité (Platon, 2004, livre X : 595a).

Comme nous le voyons, la description antique est uniquement caractérisée par le but recherché par l'acte descriptif (*l'enargeia*) que conduit le langage. *L'enargeia* devient alors l'un des objectifs premiers de l'acte discursif. Et nombre de voies existent pour y arriver. Mais celle qui paraît la plus logique, au regard des circonstances de sa genèse (le mode d'apparition du divin), est celle qui flirte avec un certain pragmatisme. Si comme l'a souligné Quintilien, l'esprit accueille favorablement ce qu'il reconnaît, en prônant que l'on s'inspire de la nature pour parvenir à *l'enargeia*, c'est que « mettre sous les yeux », relève d'un mode de connaissance et de reconnaissance des faits qui sont proposés à l'allocutaire.

Il convient donc de retenir le sens premier de la notion d'*enargeia*, sens que lui concède la philosophie. Claude Calame, comme pour trancher sur la question, propose que nous retenions que :

« *L'enargeia* est donc bien le mode de la manifestation sensible, l'effet de la connaissance empirique immédiate, le critère de la vérité objective, essentiellement par le moyen de la vue. Insérée dans une théorie de la connaissance, le concept est par excellence le moyen qui permet de faire l'économie du recours au langage. Concept anti-rhétorique s'il en est ! » (Claude Calame, 1991)

Exploitant la description comme la narration, l'on constate souvent que les techniques discursives engagées pour parvenir à l'effet d'*enargeia* s'affranchissent des contraintes

caractéristiques de ces modalités discursives pour devenir digression. Cette entreprise consacre la description détaillée ou l'*ekphrasis*.

## **I-A-2- L'*ekphrasis* ou l'art de la description détaillée dans la tradition rhétorique**

### **I-A-2-1- Définition et caractéristiques**

L'*ekphrasis* vient du verbe *ekphraso* et signifie « exposer », « montrer en détail ». Elle relève de la description détaillée et Hermogène de Tarse la définit comme un discours descriptif détaillée, « vivant » et mettant sous les yeux ce qu'il montre, rejoignant ainsi la finalité de l'*enargeia*. L'on réalise des *ekphraseis* de personnes, d'actions, de circonstances occasionnelles, de lieux, de saisons, et de beaucoup d'autres sujets (Hermogène, 1997 : 22-23). Hermogène a recours à Homère pour illustrer l'*ekphrasis* :

(17) « Thersite, seul, persiste à piailler sans mesure. Son cœur connaît des mots malséants, à foison, et, pour s'en prendre aux rois, à tort et à travers, tout lui est bon, pourvu qu'il pense faire rire les Argiens. C'est l'homme le plus laid qui soit venu sous Ilion. Brancoche et boiteux d'un pied, il a de plus les épaules voutées, ramassées en dedans. Sur son crâne pointu s'étale un poil rare. Il fait horreur surtout à Achille et Ulysse, qu'il querelle sans répit ». (Homère, chant II, 217-220)

Les vertus de l'*ekphrasis* sont principalement la clarté et l'« *illusion de vie* » et l'on le perçoit dans le portrait de Thersite. Il s'agit ici, de donner les détails de son physique, une donne qui révèle la prétention à l'exhaustivité de l'*ekphrasis*. Son but est d'expliquer « jusqu'au bout », selon les termes de Barbara Cassin, le sujet à décrire, du moins à l'épuiser en faisant ressortir tous ses aspects.

Toutefois, il est à souligner que du fait de cette exhaustivité, l'*ekphrasis* se rapproche davantage de la description de tableau (sens dans lequel nous l'analyserons pour éviter la confusion entre elle et l'hypotypose) où le pictural fait place au verbal (Philostrate, 2004 : XIV). Le dernier étant le lieu de la concentration du premier.

## **I-A-2-2- L'ekphrasis et la dynamique du « discours de tableau »**

### **I-A-2-2-1- De *l'ut pictura poesis erit* ou la comparaison des arts au discours de tableau**

L'*ekphrasis* se consacre dans la notion de « description de tableau »<sup>7</sup> qui provient de la distinction établie aux lendemains de la passion pour l'esthétique horacien qui prône *l'ut pictura poesis erit*, il en est de la poésie comme de la peinture. La comparaison des arts qui naît entre le XVI et le XVIIème siècle par la suite, consacre cette esthétique en instituant une similitude parfaite entre les modes de composition de la peinture et ceux de la poésie (entendons littérature), puisqu'elles intègrent la même fonction linguistique, c'est-à-dire représenter la réalité. Cette théorie sera déconstruite plus tard par le philosophe allemand Lessing qui apporte la preuve de la non pertinence d'une mise en parallèle des arts picturaux et scripturaux dans son ouvrage *Laocoon*.

Il propose de partir en effet de l'exploitation temporelle de ces deux modalités discursives. Si la peinture présente des objets sur une surface dans une certaine simultanéité, comme nous le montre le tableau « Pasiphaé » tiré de *La galerie des tableaux* de Philostrate :

---

<sup>7</sup> Nous empruntons cette expression à Bernard Vouilloux, 2005



*Pasiphaë* (A. Caron inv., L. Gaultier sculp.)

Figure 3

la poésie (la littérature), le fait plutôt dans une successivité lorsque nous n'avons pas, cette fois, la figure sous les yeux. Elle traduit ces objets dans la continuité temporelle de leurs manifestations, c'est ce qui fait dire à Bernard Vouilloux qu'il « ne devrait y avoir de poésie que narrative » (Bernard Vouilloux, 2005 : 51). Imaginons ne pas avoir eu sous les yeux la peinture de Pasiphaé, le texte suivant qui paraît assez clair, nous présenterait le tableau dans ses composantes, dans une certaine successivité de ses éléments :

(18) Eprise d'un taureau, Pasiphaé a demandé au génie de Dédale les moyens de fléchir la bête, et Dédale fabrique une génisse creuse semblable en tous points à une vraie génisse, compagne habituelle du taureau. L'union fut accomplie, comme le prouve le Minotaure, cet assemblage monstrueux de deux natures différentes, mais ce n'est point cette union que l'artiste a représentée ici, c'est l'atelier même de Dédale. Autour de lui sont rangées des figures, les unes ébauchées, les autres achevées, ces dernières avec des jambes séparées qui permettent de marcher, c'est là un progrès dont l'art de la statuaire, avant Dédale, ne s'était point avisé. Quand à Dédale, il est attique aussi par son maintien même, car non seulement il est enveloppé dans un manteau brun, mais il est représenté pieds nus ; chez les athéniens, cette simplicité est une parure. Il est assis pour mieux façonner la génisse et se fait aider, dans son travail, par les Amours, car il ne saurait se passer tout à fait d'Aphrodite. Tu les reconnais sans peine, mon enfant ; les uns manient le vilebrequin, les autres, par Zeus, polissent avec l'herminette les endroits encore dégrossis de la génisse, les autres mesurent, cherchent ces justes proportions que l'art poursuit comme son but ; d'autres qui tiennent la scie sont au dessus de tout éloge pour l'invention, le dessin et la couleur. Vois en effet ; la scie a pénétré dans le bois, et le traverse de part en part ; deux Amours font la manœuvre, l'un de bas en haut, l'autre de haut en bas, tous deux se penchent et se relèvent, mais non en même temps, c'est du moins ce que nous devons croire ; car l'un s'est baissé comme pour se relever, l'autre se redresse pour se baisser de nouveau ; le premier, en se relevant à la poitrine soulevée par l'air qu'il aspire, le second, aspirant l'air d'en haut, les mains appuyées en bas sur la scie, a le ventre gonflé par l'effort. En dehors de l'atelier Pasiphaé, au milieu du bétail, considère le taureau avec admiration ; elle pense le séduire par sa beauté, par l'éclat merveilleux de sa robe qui défie toute la splendeur de l'arc en ciel. On lit dans son regard le trouble de son âme, car elle sait qui elle aime, et n'en persiste pas moins à désirer les embrassements du taureau. Lui cependant demeure insensible et regarde sa génisse. Il est représenté fier, comme il convient au chef du troupeau, armé de cornes élégantes, éclatant de blancheur, marchant d'un pas ferme, avec de larges fanons, un cou robuste, l'œil amoureux fixé sur sa compagne ; quant à la génisse, errant en liberté avec le reste du troupeau, elle a la tête noire et le reste du corps entièrement blanc ; et se jouant du taureau, elle bondit comme une jeune fille qui se dérobe aux importunités d'un amant.

L'on assiste à une description guidée par une certaine focalisation qui dirige et oriente le regard dans la saisie de l'image commentée. Cela est manifeste dans la présentation successive de ses éléments aux travers des expressions comme : les uns, les autres, le premier, le second, en dehors de l'atelier Pasiphaé, quant à la génisse.

Avec l'art pictural par contre, c'est tout autre comme nous l'avons vu. Il s'offre à l'esprit dans l'instantané et peut revêtir parfois un caractère hermétique le rendant ainsi

difficilement déchiffrable, comme nous le montrerait la même peinture (figure 1) de Pasiphaé dépourvu de texte explicatif.

Face à un tel tableau, au moins une interrogation surgirait : le taureau, sur la table, est-il une sculpture ou un animal vivant ? L'on ne le saurait pas si certains éléments para-textuels ne nous apportent d'informations complémentaires.

C'est donc cet hermétisme des tableaux qui commande qu'ils soient accompagnés d'un discours, dont la fonction sera de retranscrire de façon scriptural le pictural, Roland Recht le reconnaît en ces termes : « C'est en effet grâce au langage et par le langage seul que le contenu d'une œuvre d'art peut être dégagé et expliqué » (Roland Recht, 1998 : 11).

Il apparaît clairement dans ce sens que le nouveau discursif obtenu se modèle sur les principes de composition de l'art pictural, c'est-à-dire la présentation simultanée ; on assiste donc à une dynamisation qui exclut toute dynamique narrative en se chargeant d'imposer plutôt une accumulation d'espaces fragmentés à la sidération de l'allocutaire (Yves Le Bozec, 2002 : 6). Cette entreprise, soulignons le, a recours à l'*ekphrasis* du fait du souci du détail dans une actualisation constante du discursif.

#### **I-A-2-2-2- De l'*ekphrasis* dans le « discours de tableau »**

Si le tableau, pris comme peinture, se trouve être la voie idéale pour la « mise sous les yeux » (Philostrate, textes traduits, 2004 : XIV) du fait qu'il offre avec couleur certaines réalités de la vie, la poésie, elle, se réfère au même objet par un moyen moins digne que l'œil, parce qu'apportant plus confusément à la sensibilité, dans un délais plus long, la représentation des choses nommées : ce que ne fait pas l'œil, véritable chemin de l'objet à la rétine, qui transmet sur le champ, avec plus de vérité, les vraies superficies et figures de ce qui se présente devant lui. (Léonard de Vinci, 2003 : 60)

La perception picturale, pour lui, est plus directe que celle qui emprunte le scriptural. C'est pourquoi dans l'opération descriptive, les rhétoriques imposent, de fait, le tableau comme une résultante légitime et exigent le rapprochement des modes de composition entre le pictural et le scriptural. L'on le remarque au sein des œuvres de Philostrate, sophiste grec du II<sup>ème</sup> siècle de notre ère, dans *La Galerie de Tableaux* où il explique des peintures à des enfants à Naples. Intéressons nous au discours qu'il donne sur l'explication du tableau "Les Amours" tiré du livre I de son ouvrage :

(19) Les Amours font la récolte des pommes, comme tu vois ; ne sois pas surpris de leur nombre, car ces enfants des Nymphes, qui gouvernent toute la race mortelle, sont innombrables en raison des innombrables désirs des hommes. Il est, cependant, dit-on, un amour céleste qui a dans le ciel des fonctions divines. L'agréable parfum qui s'exhale des parfums du verger ne vient-il pas jusqu'à toi ? aurais-tu l'odorat paresseux ? oui, eh bien, écoute attentivement, mes paroles apporteront jusqu'à toi l'odeur des fruits. Plantés en lignes droites, ces arbres laissent entre eux de larges avenues pour les promeneurs ; les allées sont bornées d'une herbe fine qui peut tenir lieu d'un lit de repos.

Aux extrémités des branches pendent des pommes dorées couleur de feu ou blondes comme un rayon de soleil qui invitent l'essaim tout entier des Amours au rôle de vendangeurs. Les carquois rehaussés d'or, ou tout en or, et rempli de leurs flèches, toute la bande s'en est dépouillée, légère, elle prend ses ébats, après avoir suspendu cet attirail aux pommiers ; les manteaux brodés sont étendus sur le gazon, où ils brillent de l'éclat de mille couleurs. Les Amours n'ont point sur la tête de couronnes de fleurs, leur chevelure leur est une parure suffisante, leurs ailes bleu d'azur ou couleur de pourpre, quelques unes dorées, font presque entendre en battant l'air un son harmonieux. Les belles corbeilles dans lesquelles ils déposent les pommes ! Que de sardoines, que d'émeraudes, que de perles véritables s'y montrent enchâssés. C'est l'ouvrage d'Héphaïstos, n'en doutez point, mais d'échelles de sa façon pour monter sur les arbres, point n'est besoin, ils prennent leur vol et atteignent les pommes d'emblée. Pour ne point parler de ceux qui dansent en chœur, qui courent, qui dorment ou qui mordent dans les pommes à belles et joyeux dents, considérons à quel genre d'amusement se livrent ceux-ci. Ces quatre Amours, les plus beaux de tous, se sont séparés de leurs compagnons ; deux d'entre eux se lancent une pomme l'un à l'autre, les deux autres se renvoient une flèche de la même façon ; d'ailleurs, la menace n'est point sur leur visage, chacun d'eux tend sa poitrine, pour recevoir là, non ailleurs, le trait de son adversaire. L'énigme est belle ; vois, si je comprends bien le peintre. Amitié et désir mutuel, voilà mon enfant. Ceux qui jouent avec la pomme en sont aux débuts du désir ; aussi l'un lance une pomme après l'avoir baisée, et l'autre étend les mains pour la recevoir ; on voit clairement qu'il la baisera une fois reçue, et la renverra à son camarade. Quand à notre pair d'archers, liés par un amour déjà ancien, ils travaillent à le fortifier. Oui, les deux premiers jouent pour aider un amour naissant, les autres manient l'arc pour que le désir pour que le désir ne meure point en eux. [...]

(Philostrate, textes traduits et commentés, 2004 : 17-19)

Ce long texte descriptif se justifie par le simple fait qu'il entend expliquer une peinture dont le sens pourrait paraître hermétique. La nécessité de l'instauration d'un discours de tableau comme relevant du scriptural et le tableau du pictural partagent la visée commune de représenter la nature. Cette convergence de vue fait ressortir la notion de « mimésis » (Platon, 2004, livre X) telle qu'abordée par Aristote, c'est-à-dire l'imitation de la nature et Bernard Vouilloux le remarque si bien quand il soutient que : « En peignant la réalité [...], l'écrivain ne fait pas qu'imiter le peintre : il imite comme le peintre, il imite la nature » (Bernard Vouilloux, 2005: 7). Cette activité mimétique, rappelons-le toutefois, n'est pas caractéristique de celle du peintre lui-même. La similitude se situant uniquement au niveau du mode de composition, le poète ou l'écrivain ne va pas s'adonner à une imitation directe de la nature

(comme le peintre). Il ne sera qu'un imitateur de l'imitation. Barbara Cassin le reconnaît ainsi en soulevant l'un des traits caractéristiques de l'*ekphrasis* :

« ... il ne s'agit plus d'imiter la peinture en tant qu'elle cherche à mettre l'objet sous les yeux (peindre l'objet), mais d'imiter la peinture en tant qu'art mimétique (peindre la peinture). Imiter l'imitation, produire une connaissance non de l'objet mais de la fiction de l'objet, de l'objectivation : l'*ekphrasis* logologique, c'est de la littérature » (Barbara Cassin, 1995 : 501)

Cette esthétique consacre la comparaison des arts parue à la renaissance dont nous avons parlé. Si « la peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante », alors l'une peut envisager se servir de l'autre pour de devenir pleinement compréhensible. Le discours de tableau fait, alors, recours à l'*ekphrasis*, figure macrostructurale qui a partie liée avec l'exhaustion. L'on doit pouvoir rendre le tableau d'une scène au lecteur/auditeur par l'ouïe ou par la lecture comme le tableau le fait si bien par la vue. En lisant, par exemple, ces descriptions l'on pourrait se représenter la scène, car « on peut les lire sans avoir le tableau réel « sous les yeux » (Bernard Vouilloux, 2005 : 53)

Toutes ces descriptions s'engagent à représenter, à donner l'illusion du réel par le langage. Ce genre littéraire qui apparaît à partir de la renaissance embrasse aussi celui qui tend à s'imposer au XIX<sup>ème</sup> siècle, c'est-à-dire le réalisme. Même si elles s'appuient sur des faits réels, les descriptions réalistes ne demeurent pas toujours objectives. On pourrait se référer aux descriptions de Flaubert qui sont fondamentalement orientées. Elles paraissent se pencher plutôt vers l'ironie comme le présente cet extrait :

(20) [...] le nouveau tenait encore sa casquette sur ses deux genoux. C'était l'une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires ; puis s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poil de lapin ; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or en manière de gland. Elle était neuve ; la visière brillait (Gustave Flaubert, 1994 : 84)

L'ironie dans cet extrait se révèle dans l'expression de nombreux *subjectivèmes* dont l'ensemble pourrait se résumer dans cette comparaison péjorative « la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile ».

Les descriptions de tableaux, même si elles se détachent des descriptions tableaux (vives et animées) qui rentrent dans la logique de l'esthétique antique (description à caractère homérique), elles partagent, tout de même avec cette dernière, un objectif commun : parvenir à l'*enargeia*, à « mettre sous les yeux », cette fois par l'*ekphrasis*.

Mais la comparaison des arts, qui favorise l'attribution d'un discours au tableau, sera diversement appréciée dans le monde littéraire. Certains auteurs, comme le philosophe allemand Lessing, apportent la preuve de la non pertinence d'une mise en parallèle des arts picturaux et scripturaux dans son ouvrage *Laocoon*. Même si cette diversité de vue finit par jeter le discrédit sur la description qui se verra fustiger de partout, du fait de son autonomisation, cette discréditation trouve, tout de même, son entière justification dans l'excroissance de détails qu'elle consacre. Une entreprise qui dévoile les dérives de l'*ekphrasis*.

### **I-A-2-3- Les dérives de l'*ekphrasis* dans la description**

Jusqu'au XVIème siècle, l'*ekphrasis* demeure le principe générateur de toute rhétorique d'imagination. On y a même recours dans l'amplification du discours épideictique où son autonomisation, comme étant un morceau détachable, commande la description systématique présentée surtout sous forme d'éloge de certaines personnes, de lieux, de moments de l'année ou d'objets socialement privilégiés. C'est donc contre ce système discursif que font s'élever les critiques, particulièrement au XVIIIème siècle, et elles sont virulentes :

« Ce qu'on appelle aujourd'hui en poésie le genre *descriptif*, n'était pas connu des anciens. C'est une invention moderne, que n'approuvent guère, à ce qu'il me semble, ni la raison, ni le goût ». (Jean-François Marmontel, « Descriptif », *Encyclopédie* : 540)

Comme nous le constaterons, le rejet sera catégorique, avec des auteurs comme Stendhal « l'ennui de faire des descriptions m'empêche de faire des romans », Albert Camus « La description est la dernière ambition d'une pensée absurde », notamment. Mais comment comprendre une telle position qui sonne comme un revirement de situation si l'on fait le parallèle avec les descriptions antiques qui demeurent des exemples (au regard des descriptions homériques) ? L'un des premiers griefs demeure la mise en cause de l'*ekphrasis*.

### I-A-2-3-1- *L'ekphrasis* ou la propension à « l'autonomisation de la description »<sup>8</sup>

L'un des griefs reproché à la description de tableau ou *ekphrasis* (Philostrate, 2004 : XIV) demeure son excroissance des détails qui consacre son autonomisation. Cette excroissance de détails « nuisibles », pourrait-on dire, provient de la mise en parallèle du mode de composition du tableau (en tant qu'art pictural) avec la littérature (confondue dans le terme de poésie à l'époque en tant qu'art scriptural). Il faudra remonter à Horace et revoir tous les développements faits au sujet de sa formule « *ut pictura poesis erit* » (il en est de poésie comme de la peinture) pour comprendre la malheureuse aventure de l'*ekphrasis*, du moins de la description de tableau.

La mise en parallèle de la poésie et de la peinture relève de leur commun objet de « placer sous les yeux ». Mais si le peintre est d'égal au poète, cela va impliquer une représentation de la nature (pour ce dernier) comme *mimèsis* et non plus comme *diégésis*. C'est-à-dire qu'il procèdera aux descriptions de tableaux, de moments figés, comme le fait le peintre. Il n'inscrira plus son action descriptive dans la durée, donc dans une perspective narrative ou diégétique. Nous assisterons donc, comme le dit Bernard Vouilloux, à des descriptions de tableaux (voir les descriptions de tableau de Philostrate, ainsi que celle que fait Flaubert de la casquette), (mise sous les yeux, excluant la durée, présentation simultanée d'objets) et non à des descriptions tableaux (dimension épique, homérique, ayant partie liée avec la durée, présentation successive des objets). (Bernard Vouilloux, 2005 : 53)

L'on assiste alors à une description qui « s'acharne » sur un objet particulier. Elle rompt, dans ce sens, la trame narrative, lorsqu'elle y est insérée pour s'étaler sur un nombre assez important de pages. Cet arbitraire de la procédure descriptive apparaît et se consacre dans le genre réaliste. Albert Cohen nous en donne une belle illustration au chapitre 2 des *Valeureux*.

Après environ quatre pages de description, le narrateur s'écrit : « *Assez sur Mange-clous* » (page 821), mais il en fait encore après s'être souvenu d'autres détails et il termine le chapitre par ce paragraphe :

(21) Je viens de relire ce chapitre et je m'aperçois que je n'ai rien dit de ce que Mange-clous appelait son appartement, en réalité les trois petites caves d'une maison tombée en ruine. Mais pas le temps de faire des phrases car il est deux heures du matin et j'ai sommeil. Donc style télégraphique. Première cave, à la fois cave à coucher de Mange-clous et cave de réception. Deuxième cave, à la fois cuisine privé

---

<sup>8</sup> Nous empruntons cette expression à Bernard Vouilloux, 2005 : 52

de Mange-clous, cabinet juridique et dortoir des bambins. Troisième cave, « cuisine générale » ou encore « gynécée » parce que sa femme Rébecca et ses deux filles, Trésorine et Trésorette, s'y tenaient à demeure. J'ai oublié en outre de dire que Mange-clous était aussi dentiste pour chevaux. J'ai oublié enfin de dire, en commençant, que les événements contés dans ce livre sont antérieurs à ceux qui sont rapportés dans *Belle du Seigneur*. Voilà qui est fait. (Albert Cohen, 1993 : 824)

Nous pourrions aussi citer la description de la casquette de Charles Bovary (Infra : 40).

Certains des modernes (comme Marmontel, Lessing) reprochent à la description de s'être détachée de l'idéal antique (encore et toujours cette fascination de l'origine) en s'adonnant, on l'a vu, à une excroissance de détails. La longueur de la description génère une hétérogénéité certaine lorsqu'elle apparaît dans le récit. Elle y apparaît comme une sorte de « kyste textuel » du fait qu'elle se présente comme un morceau détachable.

Si nous devons retrouver le mode de représentation initial par le discursif, au regard de l'origine platonicienne que l'on lui reconnaît (Platon, Livre X de la *République*), on s'alignerait sur la vision de Vouilloux qui soutient qu' « il ne devrait y avoir de poésie que narrative » (Bernard Vouilloux, 2005 : 51)

### **I-A-2-3-2- L'absence d'originalité : une propension aux lieux communs<sup>9</sup>**

Les notions d'auteur, de propriété ou d'originalité, caractéristique d'une certaine ingéniosité capable d'enrayer l'hétérogénéité du descriptif dans le narratif, sont absentes des descriptions avant le XVIIIème siècle. Aussitôt sorti de l'anonymat, l'écrivain se doit de

« se présenter avec réserve et modestie » en restant fidèle à des modèles établis d'élaboration des textes. Si bien que décrire, c'était en fait être capable de répondre à un horizon d'attentes fortement institutionnalisé ». (Jean- Michel Adam, et *al.*, 2006 : 12)

Cet horizon d'attentes est formalisé par ce que la tradition rhétorique appelle « *lieux communs* » (*loci communis*). Ils sont, aux dires, de Curtius que cite Jean Michel Adam

« utiles aux orateurs, aux juristes et au rhéteurs. Par *locus*, il faut entendre le réservoir thématique d'arguments nécessaires au sujet. Quant à l'attribut *communis*, il signifie généralité, universalité et partant pérennité de ces arguments ». (Jean- Michel Adam, et *al.*, 2006 : 11)

---

<sup>9</sup> Nous empruntons ce titre à Jean-Michel Adam, 1993 : 22

Mais pour mieux comprendre la notion ainsi que ses développements dans la littérature, il faut remonter à son origine aristotélicienne, car ce fut Aristote qui, le premier, en parla dans son ouvrage *Topiques*. Pour lui, les lieux communs sont les idées les plus générales, celles que l'on pouvait utiliser dans tous les discours, dans tous les écrits (non, il y a des lieux spécifiques à chaque type de discours). Il les rattache à l'argumentation et les pose, de fait, comme base préalable d'entente entre interlocuteurs. Ce topos en effet semble avoir une origine judiciaire selon Jean-Michel Adam (2006 : 40) qui fait le lien avec la recherche de preuves fondée sur le lieu où s'est déroulée l'action. La description de lieu intègre l'art poétique en impulsant l'éloquence épideictique qui succède à l'éloquence judiciaire et délibérative. Curtius cite Quintilien, à ce propos, en ces termes :

« La description d'un paysage pouvait aussi bien se rattacher à la théorie de l'invention du discours épideictique. [...] Parmi les choses dignes d'éloge figurent aussi les lieux où se déroule une action. On peut les vanter pour leur beauté, leur fertilité, leur salubrité » (Curtius, 1956 : 315)

Dès lors, les descriptions de lieu ou « *locus amoenus* » (lieu d'agrément ou lieu terrible) se codifient dans la seconde sophistique avant de voir les descriptions de paysage se consacrer, notamment au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Toutefois, toutes deux s'affranchissent bien de fois des contraintes narratives. L'on dispose ainsi de manuels de composition tout tracé desquels doivent s'inspirer tout écrivain. Il y a, entre, autre *Le Gradus français* de Carpentier que cite Jean-Michel Adam. C'est un ouvrage qui dresse la liste des épithètes dont on se servirait pour une description qui inclut l'entrée « nuage » s'agissant d'une description de temps, par exemple. On aurait : « épais, obscur, ténébreux, lugubre, pluvieux, orageux, brûlant, flottant, mouvant, errant, fugitif, léger, passager, vaste, immense, humide, sombre, inconstant, vagabond, argenté, élargi, entassé, déchiré, brillant, étincelant, entrouvert, dissipé » (Jean Michel. Adam, 1993 : 23)

Au-delà des épithètes qui sont rangées et déjà déterminées, se trouve également un réservoir de thématiques posé comme un existant duquel devront provenir les sujets des descriptions. Jean-Michel Adam nous révèle la liste de thématiques codifiée par Libarius qui sélectionne pour le *locus amoenus* : les sources, les plantations, les jardins, la brise légère, les fleurs et le chant des oiseaux, les fruits, la forêt et la plaine arrondie en colline.

Le tout est de puiser et dans les réservoirs de composition tout tracé et de faire référence aux anciens qui se posent désormais comme modèles. L'on peut penser à des « topoï » imposés comme le "*locus amoenus*" (les lieux de plaisance) qui trouvent l'adhésion

des contemporains, en témoigne la profession de foi du rhétoricien Libarius que cite Jean-Michel Adam :

« [...] ce qui provoque notre joie, ce sont les sources, les plantations, les jardins, la brise légère, les fleurs et le chant des oiseaux ». (2006 : 12)

La suite, on la connaît avec la floraison des descriptions de lieu de plaisance avec ce que nous propose Honoré d'Urfé :

(22) Au près de l'ancienne ville de Lyon, du côté du soleil couchant, il y a un pays nommé Forez, qui, en sa petitesse, contient ce qui est de plus rare au reste de Gaules, car, étant divisé en plaines et montagnes, les unes et les autres sont si fertiles et situées en un air si tempéré que la terre y est capable de tout ce que peut désirer le laboureur [...]. Plusieurs ruisseaux, en divers lieux, vont baignant la plaine de leurs claires ondes mais l'un des plus beaux est le Lignon, qui va serpenter par cette plaine [...]. Ses rivages ont des ombres fraîches et si plaisantes qu'il est impossible de s'ennuyer. On y voit l'onde claire et nette, si peuplée de toutes sortes d'oiseaux qui, des proches bocages, font retentir leurs voix avec mille échos. Il y a des fontaines si fraîches et si claires qu'elle convient les moins altérées d'en boire. (Honoré d'Urfé, 1981 : 27)

Ce qui est encore à remarquer dans cette esthétique, nous l'avons souligné, c'est qu'elle fait le culte de l'imitation des anciens (en vogue au classicisme). L'ensemble des topoï qui ressortent proviennent soit d'Homère soit de Virgile. On a la confirmation en faisant le parallèle du texte précédent avec celui-ci qui pourrait être son hypertexte :

(23) Mais quand, au bout du monde, Hermès aborda l'île, il sortit en marchant de la mer violette, prit terre et s'en allant vers la grande caverne, dont la nymphe bouclée avait fait sa demeure. Il la trouva chez elle, auprès de son foyer où flambait un grand feu. On sentait de plus loin le cèdre pétillant et le thuya, dont les fumées embaumaient l'île. Elle était là-dedans, chantant à belle voix et tissant au métier de sa navette d'or. Autour de la caverne, un bois avait poussé sa futaie vigoureuse : aunes et peupliers et cyprès odorants, où gitaient les oiseaux à la large envergure, chouettes, éperviers et criardes corneilles, qui vivent dans la mer et travaillent au large. Au rebord de la voûte, une vigne en sa force éployait ses rameaux, toute fleurie de grappes, et près l'une de l'autre, en ligne, quatre sources versaient leur onde claire, puis leurs eaux divergeaient à travers des prairies molles, où verdoyaient persil et violettes. Dès l'abord en ces lieux, il n'est pas d'immortel qui n'aurait eu les yeux charmés, l'âme ravie. (Homère, *Odyssée*, chant V : 55-74)

Un extrait de l'œuvre de Bernadin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* se trouve être aussi la reprise du chant V de l'*Odyssée* d'Homère qui lui-même (le chant V) reprend le chant I de Virgile dans *Enéide*.

En définitive, l'on a assisté à une autonomisation de la description propulsée par la mauvaise interprétation par les humanistes de la formule « *ut pictura poesis erit* » d'Horace. En s'adonnant à ce jeu de translation de pouvoir entre poète et peintre, on leur assigne le même rôle : peindre la nature. Ils vont donc s'adonner tout deux à la description de tableaux. Si le peintre se retrouve dans son rôle originel, le poète par contre en campe un autre. Il devient peintre, en peignant la nature dans une perspective figée et non plus dynamique comme le voudrait la mission première du *logos* qui l'inscrit dans une vision diégétique. Une nouvelle perspective descriptive qui intègre l'*ekphrasis* comme outil de mise en œuvre crée les conditions de sa propre répulsion en ce sens qu'elle devient fade et ennuyante pour un public plus instruit et plus intellectuel. Nous pourrions résumer l'ensemble des critiques formulées à l'encontre de la description dans celle que nous propose Marmontel :

(24) « [...] Il arrive à tous les hommes de décrire en parlant, pour rendre plus sensibles les objets qui les intéressent ; et la description est liée avec un récit qui l'amène, avec une intention d'instruire ou de persuader, avec un intérêt qui lui sert de motif. Mais ce qui n'arrive à personne, dans aucune situation, c'est de décrire pour décrire, et de décrire encore après avoir décrit, en passant d'un objet à l'autre, sans autre cause que la mobilité du regard et de la pensée ; et comme en nous disant : « Vous venez de voir la tempête ; vous allez voir le calme et la sérénité ». (Marmontel Jean-François, 1787 : 442)

Les modernes justifient leur position contre la tendance descriptive qui se modèle sur la peinture et élaborent les conditions pour une description réussie. Une description qui prenne en compte le souci de mettre, au moyen de peintures parlantes, avec relief et vigueur, des scènes « sous les yeux » d'un auditoire à convaincre, comme l'hypotypose.

## **I-B- L'hypotypose ou l'illusion du réel dans la tradition rhétorique**

### **I-B-1- Définition d'auteurs**

#### **I-B-1-1- L'hypotypose vue par Cicéron et Quintilien**

Une vue rétrospective dans l'histoire de la description hypotypotique révèle qu'elle n'avait de sens que d'exposition sommaire, d'esquisse, d'ébauche avant le Ier siècle. Chez les rhéteurs antiques toutefois, elle s'inscrit dans l'art oratoire et ne se présente pas telles les descriptions fortement théorisées comme celles que nous connaissons aujourd'hui. Cicéron la conçoit, dès lors, comme une stratégie argumentative. Il affirme ceci :

(25) « En effet, pour frapper vivement les auditeurs, on peut insister sur un point, exposer les faits brillamment et les placer pour ainsi dire sous les yeux (l'hypotypose), procédé qui, même dans l'exposé des faits, ont un très grand poids, pour mettre dans tout leur jour ceux que l'on expose aussi bien que pour les amplifier ; car ainsi, lorsque nous agrandirons ces faits, l'image qu'en donnera notre discours semblera, pour les auditeurs, la réalité » (Cicéron, textes traduits par Edmond Courbaud et *al.*, 1971, livre III : 202)

Ce caractère discursif, il le range au nombre des figures de pensée et de mots. Mais que doit-on entendre par cette citation concernant le mode de composition d'une hypotypose ? Doit-elle s'enfermer dans un grossissement des faits que consacre la stylisation du discursif ?

Sur la question, Cicéron semble se contredire comme nous l'avons souligné. Toutefois, sa rhétorique, celle qui s'attaque à Verrès, préteur romain, se présente dépourvu de métaphore et intègre les qualités qui consacrent la rhétorique, à savoir le vraisemblable et le convenable. On pourrait se référer au passage-ci que va convoquer, plus tard, Quintilien pour illustrer l'hypotypose :

« [...] Invisible lui-même depuis quelques jours, il se montra un moment, pourtant, aux yeux des matelots. **[Ici commence l'hypotypose]** Chaussé de sandales, revêtu d'un manteau de pourpre et d'une tunique tombant jusqu'aux talons, le préteur du peuple romain, appuyé sur une petite femme, se tint debout sur le rivage ». (Cicéron, 1970: Vers 86)

Cicéron présente ainsi l'hypotypose comme un procédé discursif descriptif comme narratif se situant à l'opposé de la schématisation. Un procédé qui donne dans l'exposition de détails suivant un procédé linguistique tout aussi particulier.

Plus tard, Quintilien se rangera sur cet avis que propose Cicéron, puisqu'il fustigera, par exemple, l'hyperbole en affirmant que « *la clarté dans les mots tient surtout à leur propriété ...* » (Quintilien, *op. cit.* livre VIII, 2 : 1-2) L'hypotypose, pour lui, se rapproche de l'évidence. La tendance étant à la représentation, on s'efforcera à neutraliser la différence entre les modes sémiotiques verbaux et visuels en les soumettant au principe commun de l'imitation. Cependant pour éviter de tomber dans le jeu de l'*ekphrasis*, il faudra subordonner à cette entreprise les principes rhétoriques que sont le vraisemblable, le convenable, le tout dans un souci d'économie. C'est pourquoi Quintilien propose, plus généralement, l'emploi de mots simples et courants (*Ibidem* : 56) dans la présentation d'une hypotypose comme l'image des choses, si bien représentée par la parole que l'auditeur croit voir qu'entendre (Quintilien, IX : 2, 40) et la lie au principe de la narration d'un fait. Il fait mention d'une narration qui ne consiste pas simplement à raconter un fait vu dans son ensemble, mais avec le souci du détail, comme c'est le cas de la narration des méfaits de Verrès, le préteur du peuple romain. Il cite quelques Cicéron pour illustrer ses dires :

(26) « Debout sur le rivage, en sandales, avec un pallium de pourpre et une tunique talaire, appuyé au bras d'une donzelle, le préteur du peuple Romain » (Quintilien, texte établi et traduit par Jean Cousin, 1978, livre VIII, 3 : 64)

(27) « Il me semblait voir les uns entrer, les autres sortir, certains que les beuveries de la veille faisaient bâiller. Le sol était sale, gluant de vin, jonché de couronnes à demi fanées et d'arrêtes de poissons » (*Ibidem* 66)

Comme le laisse suggérer ce qui précède, la tendance à la visualisation caractérise l'hypotypose dans l'antiquité. Au-delà de l'Antiquité, la notion d'hypotypose n'apparaît que bien plus tard, au XVI<sup>ème</sup> siècle, avec Erasme notamment, tel que nous présente ce tableau dressé par Jean-Michel Adam :

Sortes De descriptions	Erasme 1530	Louis de Grenade 1576	Pelletier 1641	Progym nasmata 1685	Gibert 1749	Mallet 1754	Bérardier De Bataut 1776	Beauzée 1782	Fontanier 1821
PORTRAIT (D. de pers)	X	X		X	X	X	X	X	X
Prosopo- graphie			X					X	X
Ethopée			X					X	X
Caractère			X				(X)		
Parallèle							(X)	X	X
D. de choses	X	X		X		X			
D. de lieux Topographie	X			X		X		X	X
D. de temps Chrono- graphie	X			X		X		X	X
D. d'animaux D. de plantes				X					
<b>Hypotypose Tableau</b>	<b>X</b>	<b>X</b>						<b>X</b>	<b>(X)</b> <b>X</b>
Description					X		X		

**Tableau 1**

Erasme ne fait que reprendre Cicéron et Quintilien en citant les mêmes exemples (la prise d'une ville, notamment qu'il prend chez Quintilien). Il n'oublie pas de subordonner également la figure à l'argumentation quand il dit ceci :

« [...] il ne faut de telles descriptions que dans la mesure où elles contribuent à soutenir la thèse défendue. [...] » (Jacques Chomarat, 1981 : 739)

Voyons à présent comment la rhétorique post érasmiennne présente l'hypotypose.

## I-B-1-2- L'hypotypose dans la rhétorique contemporaine

Une vue d'ensemble des rhétoriques contemporaines laisse entrevoir une bipartition de l'hypotypose : une première qui intègre une dynamique animée et une seconde qui se présente non animée, mais vivante.

### I-B-1-2-1- L'hypotypose comme une description animée

L'un des principes fondamentaux de la figure demeure « l'effet » qu'elle doit produire sur son destinataire. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Bernard Lamy la distingue des descriptions ordinaires que l'on pourrait confondre avec les descriptions/définitions et que bien de rhétoriques définissent avec des procédés modalisateurs. En soutenant qu'elle « *peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux, on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l'originale pour la copie, les objets pour les tableaux* ». (César Dumarsais (1730), 1988 : 133-134), qu'elle « *peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante* ». (Pierre Fontanier (1821), 1977 : 390) ou qu'elle consiste en une description « *tellement vive et animée, tellement riche, tellement précise* » (Bacry, 1992 : 21), le « comme si » de Dumarsais, le « si ... si ... » de Fontanier ainsi que le « tellement ... tellement ... » de Bacry apparaissent comme autant d'opérateurs d'intensité qui devraient imprimer une dynamique au descriptif hypotypotique afin de donner l'illusion du réel au lecteur/spectateur. L'on le remarque d'ailleurs au travers des exemples que proposent ces auteurs pour illustrer leurs propos :

(28) Cependant sur le dos de la plaine liquide  
S'élève à gros bouillons une montagne humide ;  
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,  
Parmi les flots d'écume, un monstre furieux ;  
Son front large est armé de cornes menaçantes,  
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes ;  
Indomptable taureau, dragon impétueux,  
Sa croupe se recourbe en replis tortueux :  
Ses longs mugissements font trembler le rivage :  
Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage ;  
La terre s'en émeut, l'air en est infecté,  
Le flot qui l'apporta recule épouvanté.  
(Racine, *Phèdre* Acte. V sc. 6)

(29) Songe, songe, Céphise à cette nuit cruelle  
 Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle ;  
 Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,  
 Entrant dans à la lueur de nos palais brûlants,  
 Sur tous mes frères morts se faisant un passage,  
 Et de sang tout couvert échauffant le carnage ;  
 Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,  
 Dans la flamme, étouffés, sous le fer, expirants ;  
 Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue ;  
 Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue !

(Racine, *Andromaque*, Acte III Scène VIII)

En citant la même illustration que Pierre Fontanier (la dernière), Patrick Bacry remarque la vivacité et l'animation du récit assurée par un ensemble de figures, comme la répétition (vers 1), l'anaphore, l'antithèse (vers 7), le parallélisme de construction (Vers 8), et même l'inversion (vers 6). Il ajoute que l'effet de la figure se perçoit par « l'aspect saisissant de cette description » (Patrick Bacry, 1992 : 22). Rappelons toutefois que celles-ci n'ont trait qu'à l'organisation du discours, Patrick Bacry ne fait recours à la personnification (nuit cruelle, V 1) et à l'hyperbole (nuit éternelle, V 2). C'est le même constat chez César Dumarsais (en 28) où il est à noter des structures paratactiques (V 3 et 4), mais surtout, ce qu'il commente lui-même, la présence du présent de narration qui actualise la scène (César Dumarsais, 1988 : 134).

Ces éléments, qui signalent la figure dans un discursif, favorise le déclenchement de l'effet perlocutoire chez le lecteur/spectateur. Ce dernier se remémore la scène racontée grâce au style du sujet locuteur de l'hypotypose. Or nous savons que, le style peut déconstruire de façon implicite comme explicite la syntaxe ou la sémantique phrastique. Patrick Bacry nous le démontre si bien lorsqu'il fait mention de la réflexion suivante sur la notion d'effet de style :

« La stylistique moderne considère souvent qu'il ne peut il y avoir effet de style si le locuteur use d'une expression « normale », c'est-à-dire si son choix ne constitue pas un écart par rapport à la norme : En faudrait-il définir cette norme, qui serait une sorte de degré zéro du discours [...] Or tout écart par rapport à la norme attire l'attention (de l'interlocuteur), et a pour but d'être frappant ». (Patrick Bacry, 1992 : 25)

Nous renvoyons au point sur les définitions synthétique et minimale de l'hypotypose où il sera fait mention de ce style.

En somme, le caractère animé de l'hypotypose s'appuie sur la virtuosité de son énonciateur. Qu'en est-il de l'hypotypose non animée ?

### **I-B-1-2-2- Le caractère non animée de l'hypotypose**

Ce caractère de l'hypotypose, c'est Patrick Bacry qui le développe à la suite de l'hypotypose animée. Il soutient, en effet, que la figure n'est pas toujours animée- et le recours aux différentes figures (celles que nous avons vues, supra : 43) n'est pas obligatoire, puisqu'une description précise et fouillée peut, selon ses dires, aussi bien parvenir à mettre sous les yeux du lecteur un tableau statique (Patrick Bacry, 1992 : 249). Pour justifier cette typologie, il prend pour illustration la description de la décapitation d'*Iaokanann*, le saint Jean-Baptiste, que Flaubert décrit dans *Hérodias* :

(30) La lame aiguë de l'instrument, glissant du haut en bas, avait entamé la mâchoire. Une convulsion tirait les coins de la bouche. Du sang, caillé déjà, parsemait la barbe. Les paupières closes étaient blêmes comme des coquilles ; et les candélabres à l'entour envoyaient des rayons blêmes comme des coquilles ; et les candélabres à l'entour envoyaient des rayons. (Gustave Flaubert (1877))

Contrairement au « songe, songe » d'Andromaque, cette description n'a rien d'animée, selon lui. Toutefois, elle se situe dans la logique hypotypotique, car contenant de nombreux détails qui pourraient assurer sa mise « sous les yeux ». Cependant, à bien observer sa définition de l'hypotypose non animée, on se croirait en face d'une *ekphrasis*. Si ces critères devaient gouverner à la constitution de l'hypotypose, on risquerait d'en voir partout et nulle part à la fois dans la mesure où, à la suite des détails qu'il faut donner dans une description afin de faire voir, il suffirait d'ajouter une dose de précision, aussi petite serait elle, pour donner à voir de l'hypotypose. D'où la nécessité de fixer véritablement les notions d'hypotypose, d'*enargeia* et d'*ekphrasis* que l'histoire rhétorique a rapproché bien des fois.

### **I-B-2- Hypotypose, *ekphrasis* et *enargeia* : Ressemblances et dissemblances**

Les rapprochements entre hypotypose, *ekphrasis* et *enargeia* se font de plus en plus lorsque l'on entreprend d'étudier l'une ou l'autre de ces notions. Si certains auteurs comme Perrine Galand Hallyn présentent la seconde (l'*ekphrasis*) comme permettant de déboucher sur la première (hypotypose ou *enargeia*) (Perrine Galand Hallyn, 1995 :125), d'autres comme Yves Le Bozec font ressortir une synonymie entre ces trois notions du fait qu'elles partagent l'effet du réel dans le cadre de la représentation de modèle picturale (2002 : 112).

Le constat qui se dégage, toutefois, c'est qu'au-delà de quelques similitudes apparentes qu'ils pourraient présenter, ces deux procédés discursifs (*ekphrasis* et *hypotypose/enargeia*) se distinguent l'un de l'autre.

### **I-B-2-1- Hypotypose et *ekphrasis* : Quelques similitudes dans la présentation formelle**

Si l'*ekphrasis* a très tôt été liée à la description, l'hypotypose a, quant à elle, « bien des fois, été rapprochée soit de la narration, soit du pôle prétendu opposé, la description » le signale Valérie Combel (1995 : 495). La similitude entre ces deux notions se voit dans le fait qu'elles exploitent, toute deux, et la description et le récit. Mais rappelons, à toute fin utile, que l'*ekphrasis* se rapproche davantage des arts picturaux. Ces tableaux qui sont muets, car non discursifs explicitement, peuvent le devenir au travers d'une description détaillée. Et cette expressivité pourra tenir dans un discours détaillé pouvant exploiter tant la description comme le récit (confère l'*ekphrasis* comme discours du tableau).

Son aspect strictement descriptif apparaît dans l'autonomisation du descriptif que consacre l'*ut pictura poesis erit* au XVI<sup>ème</sup> siècle. Il s'agissait d'expliquer les peintures en les faisant accompagner de discours plus ou moins détaillée. Le but était de faire comprendre les sujets de ces peintures dont les sens, quelquefois, demeuraient hermétiques.

Pour ce qui est de son aspect narratif, l'*ekphrasis* se doit de rappeler ce que Roland Recht appelle « l'avant et l'après » de la scène décrite (Roland Recht, 1998 : 12). Il s'agira donc d'entreprendre cette perspective descriptive dans une dynamique narrative au risque de paraître inintelligible. Inséré dans le narratif, l'*ekphrasis* intègre une dynamique et se distingue, du coup, de celle qui exploite la description systématique qui tant à s'imposer entre le XVI<sup>ème</sup> et le XVIII<sup>ème</sup> siècle. Elle débouche, plus tard, sur le réalisme dans le roman. C'est donc cette « narrativisation » du descriptif qui fait penser à l'hypotypose, mais encore qu'elle se devra de répondre à certains critères, du point de vue de sa composition discursive.

### **I-B-2-2- Hypotypose et *ekphrasis* : Dissemblance dans l'exploitation des voies à l'*enargeia* ou l'hypotypose comme la dynamisation de l'*ekphrasis***

Toute la particularité du discours hypotypotique s'observe dans sa dynamisation, dans l'utilisation d'opérateurs d'intensité ainsi que dans le goût prononcé pour l'actualisation constante dans le descriptif. Une actualisation que sous tend le *pathos*, c'est-à-dire le désir du sujet locuteur de susciter au sein du lecteur/spectateur une émotion telle qu'il croie voir la chose « sous les yeux ». L'on voudra donc parvenir à l'illusion du tableau par la description hypotypotique. La tendance ne sera plus à procéder à une « description de tableau », à une description systématique se présentant comme un tout autonome, mais plutôt à une « description tableau ». Une démarche qui paraît différente du procédé de l'*ekphrasis*. Il s'agira désormais d'envisager une nouvelle voie, celle qui récuse l'autonomisation de la description pour préférer une dépendance au narratif. L'hypotypose est une description « narrative » ou une « narrativisation » de la description. L'une (la description) s'intégrant à l'autre (la narration), elle se doit de justifier son apparition en aidant à la progression de l'histoire, comme c'est le cas surtout dans les descriptions d'action :

(31) Une des caronades de la batterie, une pièce de vingt-quatre, s'était détachée. Ceci est le plus redoutable peut être des événements de mer. Rien de plus terrible ne peut arriver à un navire de guerre au large et en pleine marche. Un canon qui casse son amarre devient brusquement on ne sait quelle bête surnaturelle. C'est une machine qui se transforme en un monstre. **[Ici commence l'hypotypose]** Cette masse court sur ses roues, à des mouvements de bille de billard, penche avec le roulis, plonge avec le tangage, va, vient, s'arrête, paraît méditer, reprend sa course, traverse comme pêche le navire d'un bout à l'autre, pirouette, se dérobe, s'évade, se cabre, heurte, ébrèche, tue, extermine. C'est un bélier qui bat à sa fantaisie une muraille. Ajouter ceci : Le bélier est de fer, la muraille est de bois. [...] Ce bloc forcené a les sauts de la panthère, la lourdeur de l'éléphant, l'agilité de la souris, l'opiniâtreté de la cognée, l'inattendu de la houle, les coups de coude de l'éclair, la surdité du sépulcre. Il pèse dix mille, et il ricoche comme une balle d'enfant. Ce sont des tournoiements brusquement coupés d'angles droits. Et que faire ? Comment en venir ? [...] Vous ne pouvez pas le tuer, il est mort ; et en même temps, il vit. Il vit d'une vie sinistre qui lui vient de l'infini. [...] Il est remué par le navire, qui est remué par la mer, qui est remué par les vents. [...] On a affaire à un projectile qui se ravise, qui a l'air d'avoir des idées, qui change à chaque instant de direction. Comment arrêter ce qu'il faut éviter ? L'horrible canon se démène, avance, recule, frappe à droite, frappe à gauche, fuit, passe, déconcerte l'attente, broie l'obstacle, écrase les hommes comme des mouches. [...] **[Fin de l'hypotypose]**. Le canon allait et venait dans l'entre-pont. On eût dit le chariot vivant de l'Apocalypse. Le falot de marine, oscillant sous l'étrave de la batterie, ajoutait à cette vision un vertigineux balancement d'ombre et de lumière. La forme du canon s'effaçait dans la violence de sa course, et il apparaissait, tantôt noir dans la clarté, tantôt reflétant de vagues blancheurs dans l'obscurité. [...] (Victor Hugo par Judith Wulf, 2002:73-75)

A bien observer, les temps du récit encadrent la séquence hypotypotique où s'est consacrée une actualisation véritable avec de nombreux prédicats fonctionnels donnés sous forme paratactique (L'horrible canon se démène, avance, recule, frappe à droite, frappe à gauche, fuit, passe, déconcerte l'attente, broie l'obstacle, écrase les hommes comme des mouches) dont le concours participe fortement à la mise sous les yeux. C'est là l'une des caractéristiques majeures de l'hypotypose. Elle est une description d'actions dans le sens où c'est l'action qui confère la « mise sous les yeux ». Aristote l'avait bien remarqué en parlant du principe de la mise sous les yeux :

« J'entends par *mettre une chose devant les yeux* indiquer cette chose comme agissant » (Aristote, 1991 : 337)

Le Bozec emboîte le pas à Aristote en soulignant ceci :

« La figure (l'hypotypose) peut être résumée comme une description en mouvement. C'est la part de l'hypotypose qui domine l'*ekphrasis* : l'action seule peut imposer l'évidence ». (Le Bozec, 1999 : 114)

Même si elle n'intègre pas la logique de l'action, l'action que développe une hypotypose obéit à sa propre logique suivant les circonstances de sa réalisation. C'est ce que nous constatons avec cet exemple de *Quatre vingt treize*.

Il serait impérieux de préciser, par ailleurs, que si l'hypotypose peut être description ou récit, le contraire ne saurait se vérifier de façon systématique au regard du fait que ces deux modalités discursives peuvent être présentées sans dynamisation. Quintilien le signifie pour la narration (Quintilien, livre IV : 40) et Bernard Lamy pour la description (Bernard Lamy, (1675-1741), 1998 : 224)

L'hypotypose doit être comprise comme une description en forme de récit et est « essentiellement un arrêt du récit » (Yves Le Bozec, 1998 : 114) pour construire un *morceau* détachable et homogène dans lequel on consacre davantage l'*enargeia*, la « mise sous les » yeux. C'est ce que laisse voir le précédent exemple emprunté à Hugo. L'hypotypose se présente alors comme une illustration venant soutenir le récit.

En somme, si les notions d'*ekphrasis*, d'hypotypose et d'*enargeia* devaient être séparées, l'on pourrait les interpréter comme suit : entreprendre l'*enargeia* comme un effet descriptif, comme la finalité de la dynamique de l'*ekphrasis* et de l'hypotypose. Les deux dernières citées se présentant ainsi comme des voies pour parvenir à la première. Mais si l'on devait tracer un chemin, ce serait passer d'abord par l'*ekphrasis* que l'on pourra dynamiser

pour parvenir à l'hypotypose et à l'*enargeia*. Ces précisions apportées, intéressons à présent à la nature de la modalité discursives à employer pour la constitution de l'hypotypose.

### **I-C- Définition synthétique : L'hypotypose comme la figure de l'abolition du « Je » (Yves Le Bozec, 2002)**

Au sortir de cette réflexion, nous dirons que l'hypotypose est une figure de présence qui ouvre sur un ailleurs (Valéry Combel, 1995 : 502) que le sujet locuteur se doit d'actualiser afin de transformer le lecteur en spectateur, comme si les faits rapportés étaient placés sous ses yeux. Cette définition la rattache à l'*enargeia*, effet descriptif frappant qui consiste à « mettre sous les yeux » de telle sorte que l'on « croit voir plutôt qu'entendre » (Quintilien, 1978, livre IX, 2 : 40). Son statut de « morceau brillant », homogène, qui apparaît dans un discursif pour l'illustrer, la présente comme « un spectacle qui laisse la place à l'objet du regard » (Yves Le Bozec, 2002 : 5). Et toutes les rhétoriques le reconnaissent, en partant de Cicéron aux plus contemporaines (Jean-Jacques Robrieux, Catherine Fromilhague, etc.). Si telle se présente sa nature, c'est qu'elle implique de « supprimer du discours toute apparence de médiation du locuteur entre l'objet de la description et l'allocuteur : s'abolira donc tout point de vue issu d'une instance organisatrice » (Yves Le Bozec, 2002 : 5). Il faudra, alors, présenter les faits en évitant de les commenter, de les organiser au risque de perdre l'effet qu'elle doit produire. Elle doit « toucher les sens et non la raison », elle doit faire appel au « plaisir et à l'épouvante », d'où la préparation initiale du locuteur abordée par Quintilien qui consiste à créer en soi même les émotions que l'on voudra voir éclore chez l'autre (voir infra 10). Parlant de cet effet, Bernard Lamy soutient que :

« les objets de nos passions sont presque toujours présents à l'esprit. Nous croyons voir et entendre ceux à qui l'amour nous attache [...] Nous pensons aussi fortement à ceux que nous croyons nous vouloir nuire [...] C'est pourquoi toutes les descriptions que l'on fait de ces objets sont vives et exactes » (Bernard Lamy, (1675-1741), 1998 : 224)

et la définition qu'il donne de l'hypotypose paraît corroborer véritablement nos dires lorsqu'il met en avant la notion d'enthousiasme. Pour lui, l'hypotypose est :

« une espèce d'enthousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent, et que l'on le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit » (*Ibidem* : 224)

La représentation hypotypotique doit, donc, friser la *mimèsis*, pas dans le sens de la consécration d'un discours pictural (*ekphrasis*), mais dans celui d'un discours dynamisé par la sollicitation tant du syntagmatique que du paradigmatique (Valéry Combel, 1995 : 498-499). Pour ne pas basculer dans l'analyse en « prostituant » les termes utilisés, il faudra préférer le « sens usuel et immédiat des mots » et éviter ceux qui « traduisent l'expressivité subjective du locuteur » (Yves Le Bozec, 2002 : 7). Hermogène (que cite Yves Le Bozec, 2002 : 7), dans l'antiquité, louait Isocrate (cet orateur athénien antique) que le souci de beauté avait conduit à réduire son usage en métaphores, notamment, pour parler des tropes en général :

« ... il n'y a qu'un seul mot qui nomme la chose avec une très grande évidence : car il ne faut pas rechercher alors une richesse qui masque l'évidence de la chose et dont l'emploi produise un étalage intempestif, tout en détruisant la portée du texte » (Hermogène, 1997 : 514)

Etant fortement rattachée à l'*evidentia* (en latin) ou à l'*enargeia* (en grec), l'hypotypose risquerait de perdre son essence, si elle se subordonnait aux tropes (particulièrement la métaphore et l'hyperbole). Ces deux tropes particulièrement parce qu'elles conduisent à l'analyse des faits plutôt qu'à les exposer simplement « sous les yeux ».

C'est donc pour éviter de tomber dans l'analyse que les rhétoriques, qui ont commenté les sources de l'hypotypose, se sont gardés de relever les tropes comme participant à l'entreprise hypotypotique.

Hormis quelques balbutiements sur le caractère ambivalent de l'hypotypose (figure de tropes ou non tropes) qui lorsque c'est le cas, ne sont tranchées de façon catégoriques (Henri Suahmy, 1981 : 87-88, Karl Cogard, 2001 : 96-104), nous constatons que les rhétoriques présentent autre chose que les tropes comme signal principal de la figure. Ce qui ressort le plus, c'est l'emploi du présent de narration et l'accumulation des détails dans un style asyndétique, donc paratactique ; en fait c'est la dimension syntagmatique qu'ils mettent en priorité (Patrick Bacry, 1992 : 247), parce que même le paradigmatique, qui ressort dans l'emploi des verbes, se voit diriger par une syntaxe paratactique. Ces verbes se présentent comme des prédicats fonctionnels et les récits de Thérémène (Racine, *Phèdre*, acte V scène VI), et d'Andromaque (Racine, *Andromaque*, acte III, scène IV) ainsi que *Quatre vingt treize* de Victor Hugo l'illustrent bien.

Si l'hypotypose doit se trouver à l'opposé des tropes, cela ne saurait signifier la disparition totale des marques du sujet locuteur. Si l'on doit laisser la scène rapportée se

dérouler « sous les yeux », c'est que les marques subjectives n'auront pour fonction que l'encadrement du morceau hypotypotique au regard de la subjectivité inhérente propre au langage. Elles paraissent généralement sous forme de formules injonctives qui invitent l'allocutaire au spectacle par des verbes expressifs (confère, le début du récit d'Andromaque « songe, songe ... », mais d'autres verbes également comme « imaginez-vous », « voyez-vous », « figurez-vous », « je songe », « j'imagine », « je vois », « je me figure », « je vois », etc.). Ces formules prennent place certes avant le récit, mais peuvent figurer également en incise récurrente :

(32) **Je te vois**, femme... et mon cœur s'émet... et j'ai peur de ton souffle qui m'enveloppe comme un corps maternel. [...] **Je vois** ta main... mais... ce n'est plus une main ! C'est un cône de latérite. **Je vois** tes jambes... mais... ce ne sont plus des jambes amis un socle de terre rouge. Et ton corps... si beau, si fluët, si rayonnant de charmes à l'instant même... mais ce n'est plus un corps de femme couleur d'olive ! C'est une masse de terre rouge tendue de toutes ses forces vers les horizons solaires. Mais... femme... tu es devenue... - et **je te vois**. Et je te caresse. Et **je** ... (*La Termitière* : 100)

Il convient de retenir, en somme, que l'hypotypose se trouve à l'opposée des descriptions expressives, des énonciations descriptives qui intègrent des points de vue. Car se rattachant à l'*enargeia*, elle devra se comprendre comme une figure de « l'abolition du « je », excluant « les termes modalisateurs et axiologiques, épithètes caractérisantes, distributeurs spatio-temporels, etc. » (Yves Le Bozec, 2002 : 6). Toutefois, il convient de rappeler que cette position n'est qu'une thèse parmi tant d'autres sur l'hypotypose. Notre étude privilégiera celle que défend Yves Le Bozec tout en ne niant pas les signaux de démarcation de sa conception hypotypotique que l'on pourra vraisemblablement retrouver dans ces autres thèses.

Etant description comme narration, l'hypotypose se départit tout de même des canons classiques de ces deux modalités discursives qui apparaissent, du coup, comme intégrant, auprès des déictiques, les notions utiles pour une analyse linguistique de l'hypotypose.

## **CHAPITRE II : NOTIONS UTILES POUR UNE ANALYSE LINGUISTIQUES DE L'HYPOTYPOSE**

En tant que procédé discursif, l'hypotypose, s'ancre foncièrement dans l'énonciation entendue comme la « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Emile Benveniste, 1970 : 12). Considérée ainsi, il apparaît clairement que ses sources, hormis celles qui ont trait à sa dimension pragmatique (l'enthousiasme qui devrait animer son sujet locuteur), se modèlent également sur les sources de l'énonciation. L'énonciation, comme l'acte d'énoncer une parole, produit des modalités discursives telles le discours, le récit ou la description. L'on retrouve de l'une à l'autre, un même sujet locuteur ; mais ce qui les distinguera paraîtra dans les ancrages temporels dans lesquels elles se caractérisent. Si le discours n'a d'autre choix que de s'ancre foncièrement dans le présent, le récit (le récit pur) comme la description pourront, quant à elles, s'observer tant dans le passé que dans le présent. Mais l'hypotypose descriptive comme narrative s'ancrent profondément dans le discours en tentant de donner l'illusion du réel. Partant de là, nous avons pu distinguer une hypotypose descriptive d'une hypotypose narrative en faisant le distinguo d'avec la configuration classique des modalités discursives sus citées.

Il serait nécessaire donc de s'imprégner des notions de description et de récit pour connaître les aspects de l'hypotypose.

### **II- A- Description et récit : des modalités discursives à ancrage énonciatif**

#### **II-A-1- La description comme produit d'une énonciation**

##### **II-A-1-1- Définition**

Au nombre des modalités discursives se trouve la description. L'on l'oppose, d'un point de vue de l'organisation discursive, au dialogue ou au récit (Jean-Michel Adam et *al.*, 2006 : 3). L'acte de décrire consiste à faire voir les traits ou aspects d'un fait ou d'un évènement. Il peut se modeler, dans ce sens, sur la notion de définition qui évolue en mettant l'accent sur ce qui fait la particularité ou l'originalité d'un fait, d'un évènement, ou d'un être en rapport avec un autre. En tant que procédé discursif, elle tisse une relation étroite avec l'argumentation, puisque l'utilisateur de la langue l'utilise dans sa volonté d'être plus précis et explicite, explicite mais surtout objectif. Cette qualité de la description la rend omniprésente dans l'art romanesque et pictural, mais aussi et surtout dans le discours anthropologique, les

discours historique, juridique, publicitaire, politique que les plus ordinaires conversations orales aux dires de Jean-Michel Adam (2006 : 3). Cependant, une vue rétrospective dans l'histoire du descriptif révèle qu'il a connu des moments particulièrement difficiles allant même à son rejet quasi unanime du XVIIIème au XXème siècle (Jean-Michel Adam, 1993 : 5, 6). Toutefois, les puristes recommandent d'y inscrire de l'ordre ou de la vie (lui donner une dimension anthropomorphique) afin de la dynamiser et la distinguer des longues descriptions qui, quand elles intègrent un narratif, par exemple, au lieu de le faire avancer, suspendent un objet sur lequel elles « s'acharnent ». Si le descriptif se modèle sur la modalité du référent qu'elle doit mettre en avant (topographie, chronographie, éthopée, portrait), il adopte également divers plans de structuration. Il se modèle soit sur la phrase soit sur le texte.

## **II-A-1-2- Structure de la description**

### **II-A-1-2-1- Structure descriptive phrastique**

S'il apparaît clairement que la description est portée par des macro propositions descriptives (le texte), il est à noter aussi qu'elle peut l'être par la phrase. La phrase, en tant qu'élément constitutif du texte. Pour être pertinente, la description se doit d'être donnée par un sujet locuteur qui exprime un fait selon son point de vue (Pierre Larousse cité par Jean Michel Adam, 2006 : 8 ; voir aussi page 18). La dimension anthropomorphique de cette dynamique fait ressortir, dans le discursif, les éléments que Kerbrat Orecchioni appelle « énonciatèmes » (2006 : 35) et qui participent fortement à la description. Ceux qui nous intéressent, dans ce point, de notre travail demeurent les éléments linguistiques qui sortent un énoncé de sa dimension de subjectivement moins exprimée à celle qui l'est le plus dans la transmission du réel. La structure descriptive phrastique se modèle, dès lors, sur ces éléments linguistiques qui viennent se greffer à la structure canonique de la phrase. Nous porterons notre attention sur la détermination syntagmatique que consacrent les modificateurs, à savoir les modificateurs du nom, et les modificateurs du verbe.

## a- Les modificateurs du nom

Au nombre des modificateurs du nom, nous avons l'adjectif qualificatif, le groupe prépositionnel et la subordonnée relative (Martin Riegel et *al.*, 2008 : 148).

### a-1- L'adjectif qualificatif

L'adjectif qualificatif exprime « la manière d'être d'une personne ou d'une chose, l'aspect particulier sous lequel on les envisage » (*Grammaire de l'Académie française* [1932] : 67) et s'ajoute « à un autre mot auquel il apporte une précision de sens [...] Il entre dans la catégorie des éléments venant modifier le nom [...] » (Delphine Denis, et *al.*, 1994 : 1) Il se présente, de fait, comme participant à la caractérisation d'un objet ou d'un fait et revêt diverses natures à l'intérieur desquelles s'observe un dynamisme.

La syntaxe de l'adjectif qualificatif est double. Il s'inscrit tantôt dans le groupe nominal sujet tantôt dans le groupe verbal ou syntagme verbal.

#### a-1-1- L'adjectif dans la proximité du nom

Au nombre des expansions du nom, se trouve l'adjectif qualificatif. Il actualise le nom en le sortant du lot des réalités ordinaires à celles, on ne peut plus spécifiques, comme en (6) :

(6) L'intérieur **pauvre** d'un **petit** fonctionnaire. Le petit fonctionnaire et sa femme. La table est mise. Une table **misérable** qui tient à être coquette. (*L'œil*, 92)

A cette position, il se trouve dans la proximité immédiate du nom, et ne saurait être séparé de ce dernier par un quelconque élément ni même occuper d'autres syntaxes dans le syntagme au risque de bouleverser la sémantique de la phrase, changeant ainsi de référence :

(6') L'intérieur d'un **petit** fonctionnaire **pauvre**.

Cette tendance à s'ancrer foncièrement dans la syntaxe du nom révèle la question de la place de l'épithète auprès de ce dernier.

Les qualificatifs « pauvre » et « petit » appartiennent à la catégorie d'épithètes à place variables intégrant une interprétation double, en témoignent ces exemples :

(33) Un homme **pauvre** et (33') Un **pauvre** homme.

Postposé en (33), « pauvre » « caractérise directement le référent (Il fait ressortir l'une de ses propriétés propres) cette propriété, non liée au statut du nom, peut lui être assignée sur le mode attributif (un homme *qui est pauvre*) et est également dénoté par un nom de propriété (**la pauvreté** de l'homme) » (Martin Riegel, et *al.*, 2008 : 182).

Antéposé en (33'), « pauvre » intègre le groupe d'épithètes qui « modifient directement le contenu notionnel du nom auquel ils se rapportent pour en faire une propriété complexe. Ils fonctionnent souvent comme un intensificateur » (Martin Riegel, et *al.*, 2008 : 182). Ici, la qualification a trait à « l'homme » considéré dans une extrême pauvreté.

La mise en relief de la description ne dépend, certes, exclusivement pas de la problématique de la place de l'épithète auprès du nom, mais son antéposition, comme sa postposition, permettront de faire d'une propriété, un centre de focalisation ou d'attention, en témoigne (6). En y conservant sa position, le qualificatif « petit » intègre la saturation sémantique « des fonctionnaires modestes » et non celle « de fonctionnaires petits en taille », même si les puristes soutiennent l'antéposition d'adjectifs courts, comme ceux-là, en tant que « classifiants », puisque se soumettant à des critères de « vériconditionnalité » (Voulant s'interroger sur la véracité de ces énoncés) :

- La cour intérieure de ce fonctionnaire est-elle belle ? → Non, elle n'est pas reluisante.
- Ce fonctionnaire est-il grand en taille ? → Nous ne saurions répondre. A contrario, nous pourrions dire s'il est riche ou pauvre ; il est pauvre, et le contexte le confirme.

Les adjectifs « pauvre » et « petit », entrent, en tout état de cause, dans la classe de ces qualificatifs « qui indiquent une propriété considérée comme objective et permettant d'établir des classifications stables » (Injoo Choi Jonin et *al.*, 1998 : 155) lorsqu'ils sont employés judicieusement (antéposés)

A contrario, se trouve la classe des épithètes qui « se contentent de fournir une précision non indispensable à la phrase » (Delphine Denis, et *al.* : 10) Elle se présente, dans ce cas, comme un artifice revêtant ainsi un caractère péjoratif que l'on pourra aisément supprimer sans bouleverser l'intégrité, syntaxique comme sémantique, de la phrase, en témoigne cet exemple :

(34) Dans la pénombre du sous bois apparaît l'initié vêtu de son pagne rouge et de sa tunique. A la main, il tient la canne à rainures qu'il a reçue lors de son parcours initiatique. Des tâches **suspectes** sur le sol attirent son attention. Il se baisse, y pose les doigts, frotte. Sur son visage se lit une expression d'horreur : du sang ! Tendue, inquiet, il cherche et ne tarde pas à découvrir une forme prostrée : c'est une toute jeune fille. Il se précipite, lui tâte le pouls. Une profonde détresse envahit ses traits. Elle est morte. C'est le crime. Crime sordide que celui qui prend pour victime une créature innocente et anonyme.

Cette séquence textuelle dépourvue de ses épithètes donne la séquence suivante :

(34') Dans la pénombre du sous bois apparaît l'initié vêtu de son pagne rouge et de sa tunique. A la main, il tient la canne à rainures qu'il a reçue lors de son parcours initiatique. Des tâches Ø sur le sol attirent son attention. Il se baisse, y pose les doigts, frotte. Sur son visage se lit une expression d'horreur : du sang ! Tendue, inquiet, il cherche et ne tarde pas à découvrir une forme prostrée : c'est une toute jeune fille. Il se précipite, lui tâte le pouls. Une Ø détresse envahit ses traits. Elle est morte. C'est le crime. Crime que celui qui prend pour victime une créature innocente et anonyme.

Même s'il est vrai que le sujet locuteur de l'exemple (34) fait un effort pour flirter avec la norme grammaticale concernant la place de l'épithète qui se trouve judicieusement employée ici (la postposition pour les épithètes longs, l'antéposition des courtes et l'une ou l'autre des positions pour celles qui partagent le même nombre de syllabe que les noms qu'elles qualifient), « tâches suspectes » (épithète descriptive), « profonde détresse » (épithète descriptive), et « crime sordide » (épithète descriptive), toutes ces épithètes remplissent une fonction, on ne peut plus, descriptive (Pierre Fontanier, 1977 : 324). Elles sont pourvues de charges « affectives » et « appréciatives » et relèvent, en tant que telles, du subjectif.

En guise de conclusion, il faut retenir que l'une de l'autre des positions des adjectifs qualificatifs (antéposition/postposition) tout comme leurs différentes natures (objectives/subjectives, descriptives) participent toutes à l'entreprise descriptive. Au-delà du fait qu'il intègre la proximité du nom, l'adjectif qualificatif peut lui être détaché par un verbe d'état situant ainsi le descriptif dans le syntagme verbal.

### **a-1-2- L'adjectif qualificatif rattaché au nom par une copule**

La copule s'observe dans le groupe verbal où elle constitue « le deuxième constituant d'un groupe verbal (GV → V+ (X= adjectif qualificatif)) dont le verbe introducteur est le verbe être ou un verbe susceptible de lui être substitué » (Martin Riegel et *al.*, 2008 : 233).

L'adjectif qualificatif devient donc attribut et peut s'appliquer au sujet, comme concerner un autre élément se situant, cette fois, dans le complément d'objet.

#### **a-1-2-1- L'adjectif qualificatif dans la construction GV→V+ Adj. Qual.**

L'adjectif qualificatif fait, certes, ressortir les caractéristiques du nom qu'il qualifie, mais nous soutiendrons qu'avec lui, c'est une coréférence parfaite qui pourrait être établie entre le comparé et le comparant (parce qu'il s'agit d'une assimilation comparative). Il y a une sorte de parallèle qui pourrait être faite entre le sujet et l'élément auquel il est comparé (le référent). Du coup, l'on serait même tenter de dire que :

#### **Sujet = attribut du sujet**

et défendre, par la même occasion, que l'adjectif qualificatif, dans ce cas, attribut du sujet, devient le désignateur direct du sujet. Martin Riegel confirme nos dires en soutenant que « l'attribut indique une propriété inhérente, l'état ou le statut du sujet » (2008 : 237). Observons ces exemples pour nous en convaincre :

(35) Mahié : Je sais que la mort de Zouzou a été très dure pour vous. Ce que vous devez savoir, c'est que **les hommes** sont **cruels, très cruels** et **dangereux**.

(36) Mory : Non, Fama, non ! Toi-même l'enseignais hier encore : « **âpres** et **longues** seront **nos luttés** ; **âpres** et **longues**. Mais la vérité jaillira de **l'épreuve, plus pure que tout l'or des cités**. Que le jour combatte l'ombre qui assassine et la lumière explosera plus rayonnante que jamais »

(37) **Djeli Mory** aurait-il cessé d'être **ton très fidèle et dévoué serviteur** ?

Si, dans ces exemples, nous avons une sorte de parallèle que l'on veut établir entre les groupes attributs et les sujets, force est de reconnaître, tout de même, que (35), (36) et (37) cachent une subjectivité plus ou moins explicite qui les éloigne de l'objectivité qu'ils veulent pourtant laisser croire.

En (35), le caractère tranché du parallélisme est fort exprimé, en (36), l'antéposition du groupe attributif, mieux l'ellipse du verbe d'état dans le second attribut (Mais la vérité jaillira de l'épreuve, plus pure que tout l'or des cités → Mais la vérité qui **est** plus pure que

tout l'or des cités jaillira de l'épreuve) et en (37), l'intensité du degré du comparatif de l'adjectif en « très », trahissent cette volonté d'objectivité.

Ainsi, si ces qualificatifs, du ressort du subjectif, se trouvent être des adjectifs qualificatifs en tant que tels placés directement après une copule, force est de reconnaître qu'ils peuvent se retrouver dans le complément d'objet situé dans le groupe verbal.

#### **a-1-2-2- L'adjectif qualificatif dans la construction $GV \rightarrow V+ SN + Adj. qual.$**

L'implantation d'un groupe nominal dans chacune des composantes de la structure phrastique donne lieu à l'observation d'un mode d'apparition linguistique de l'adjectif qualificatif de part et d'autre. C'est pourquoi il ne serait pas étonnant de le voir tantôt dans les composantes englobant le sujet, le verbe que dans celles du complément d'objet. Il se présente sous diverses formes à ce mode d'apparition linguistique :

- **Sous forme simple**

- *L'adj. qual. dans la construction  $GV \rightarrow V+ SN + Adj. Qual.$  /  $GV \rightarrow V+ Adj. Qual.$*

(38) Les blancs eux-mêmes, malgré les terres que nous leur avons cédées, se montrent **insatiables**. (*Les Sofas*, p. 24)

- *L'adj. qual. dans la construction  $GV \rightarrow V+ Adj. Qual. + SN$*

(39) Je vous prédis que notre ruine **serait** (V) **totale et bien lugubre** (Adj. Qual.) **votre destin** (SN). (*Les Sofas*, p. 58)

(40) Prince, prête oreille et **couvre** (V) **ta mâle** (Adj. Qual.) **colère** (SN). (*Les Sofas*, p. 29)

- **Sous forme complexe**

Données sous différentes formes que nous énumérerons, les structures complexes où composées de l'adjectif qualificatif répondent au souci du sujet locuteur de modeler son expression sur la modalité de présentation du fait décrit. Cette démarche requiert bien une expansion des structures phrastiques proposées par l'usage canonique qui se trouvent ainsi trop étroites, d'où la consécration des formes suivantes :

- *La coordination de l'adjectif qualificatif dans le complément d'objet*

(41) [...] fleuriront les plaines tant que **passeront** (V), **calmes et sereines, fécondantes** (Adj. Qual. + et + Adj. Qual. + Adj. Qual.), aussi, les eaux royales du Djoliba. (*Les Sofas*, pp. 48-49)

(42) Je t'**ai connu ferme, brave et parfaitement digne** de moi et de tes ancêtres dyula. (*Les Sofas*, p. 35)

- *De la modification dans le syntagme nominal post verbal*

(43) Je ne **sais** (V) **rugissement** (N) **plus doux et plus pur** (Modif.) à mon oreille que le sien. (*La Guerre des femmes*, p. 32)

(44) Prince comment peux-tu **croire** (V) un seul instant à la bonne foi de nos **plus mortels** (Modif. comparatif absolu) **ennemis** (SN) ? (*Les Sofas*, p. 29)

- *De la juxtaposition de l'adjectif qualificatif dans le complément d'objet*

(45) Ils chantaient. Oh ! Quelles voix ! Nul n'en connaît d'aussi **fines**, d'aussi **séduisantes**. (*La Guerre des femmes*, p. 32)

Par le truchement de l'adjectif qualificatif dans le complément d'objet, la description tente d'établir à tous égards des parallélismes entre la réalité matérielle vécue ou non et les signifiants ou coques que sont les écrits. Cette tendance mimétique demeure diversement interprétée avec les conceptions platoniciennes et aristotéliennes de la représentation. Au nombre des éléments linguistiques à vocation descriptive se trouve aussi l'adverbe, autre catégorie grammaticale, modificateur du nom, du verbe ou de la phrase entière. Nous l'analyserons en tant que modificateur du nom dans ce point de notre analyse.

## **a-2- La qualification dans l'assimilation comparative par l'adverbe**

Qu'il soit placé dans la structure du groupe nominal comme dans celle du groupe verbal ou même en position apposée à la phrase, l'adverbe joue le même rôle de modificateur dans chacun de ces modes d'apparitions linguistiques.

Dans un cas comme dans l'autre, il restitue à l'imagination toute la modalité de l'action qu'il véhicule au moyen du comparatif et du superlatif de l'adjectif. Observons ces exemples pour nous en convaincre :

(46) Que je salue mon maître. Que j'honore **celui** (Pronom) qui est **comme** (adv) le **lion mâle** d'entre les mâles, le lion noir. [...] (*Les Sofas*, p. 26)

(47) Tu as pactisé avec **le plus** (Adverbe) cruel ennemi du peuple mandingue (SN). (*Les Sofas*)

(48) Je ne connais pas de guerrier **plus** redoutable **que** lui. [...] (*Les Sofas*, p. 25)

(49) Je ne sais rugissement **plus** doux et **plus** pur à mon oreille **que** le sien. (*Les Sofas*, p. 26)

(50) Ce que vous devez savoir, c'est que les hommes sont cruels, **très** (Adverbe) cruels et dangereux (Adj. Qual.). (*La Guerre des femmes*, p. 51)

Pour rappel, sachons que la formation du comparatif comme celle du superlatif exige nécessairement la contribution d'un adverbe. Ce dernier, encore appelé outil de comparaison, instaure des degrés de comparaison, comme nous le signifient Martin Riegel et *al.* :

« Dans son organisation de la réalité, le français distingue deux échelles, selon que la variation est considérée en elle-même ou en rapport avec un élément extérieur qui lui sert d'étalon » (Martin Riegel, et *al.*, 2008 : 361)

Ces deux échelles se réfèrent impérativement à un comparé et le fait d'envisager en degré d'intensité faible, moyenne (normale) ou élevée (forte, extrême) une réalité résulte, de façon implicite, à sa mise en parallèle avec une autre.

De (46) à (50), des mises en parallèles sont entreprises afin d'exprimer des propriétés dominantes devenant ainsi foyer d'attention. Une analyse minutieuse laisse entrevoir une comparaison en bonne et due forme en (46) au moyen d'un outil de comparaison (comme). Mais le « comme » peut se substituer au comparatif d'égalité que révèle l'énoncé suivant :

(46') Que je salue mon maître. Que j'honore celui qui est **aussi** fort qu'un lion mâle d'entre les mâles. [...]

Nous sommes partis de la nominalisation du qualificatif (Mon maître est **un lion**) pour en arriver au comparatif (en 46 et 46'). C'est ce qui se passe aussi en (48) où le comparatif (de supériorité de l'adjectif) s'affiche avec la formule (plus + adjectif qualificatif + que) avant de laisser apparaître son expression implicite dans la nominalisation « puissance du fauve ». Nous avons de façon explicite un comparatif de supériorité, d'une part, et un autre, d'égalité, d'autre part. Réécrite avec tout son environnement, (48) donne ceci :

Karamoko parmi nous ? Dieu veille sur nous, mes amis. Quelle chance ! Je ne connais pas de guerrier **plus** redoutable **que** lui (comparatif de supériorité). J'ai combattu à ses côtés pendant le siège de Kankan. Croyez- moi, il faut vraiment être un fils de chien pour ne pas sentir qu'il est **aussi** puissant **qu'**un fauve (comparatif égalité) lorsqu'il se déchaîne et fond sur les légions ennemies. Demain, il dansera parmi nous.

(49) parachève le lot des comparatifs alors que (47) et (50) expriment des superlatifs. Cette modalité comparative « isole d'un ensemble un élément qui présente le degré le plus élevé ou le plus bas de la qualité exprimée par l'adjectif » (Martin Riegel, et alii, 2008 : 365)

Dans notre cas, c'est le degré le plus élevé qui est prisé avec les formules (plus + Adjectif qualificatif, confère 48) pour le superlatif relatif et (très + Adjectif) pour le superlatif absolu confère 50.

Si au niveau du comparatif, l'on ne nie pas la mise en présence de deux entités à comparer (comme en 46, 48, 49), au niveau du superlatif, c'est tout le contraire. La dénégation du comparé est plus forte. L'on ne retient que son aspect à développer pour l'assimiler exclusivement au comparant comme en (47) et (50).

Le nom ou le syntagme nominal, comme constituant du GS, peut intégrer le syntagme nominal prépositionnel comme modificateur.

### **a-3- Le syntagme nominal prépositionnel comme adjectif qualificatif**

#### **a-3-1- Généralités**

Faisant désormais partie du syntagme nominal, le SNP restreint son extension d'un point de vue sémantique. Il constitue, en somme, une sorte de balise sémantique en caractérisant davantage le nom, en témoigne ce exemple :

(51) Prince Karamoko, il me faut te l'avouer, j'ai bien peur que les oreilles rouges ne t'aient amené, on ne sait par quel maléfice, à troquer ton cœur **de lion** contre quelque vaine jouissance. (*Les Sofas* : 29)

L'exemple (51) qualifie davantage le SN (ton cœur) et nous amène à comprendre tout le courage et la force du prince contrairement à l'expression de ce SN dépourvu du SNP (de lion). Cette expansion, rappelons-le, est introduite par des prépositions qui peuvent être de différentes natures.

### a-3-2- La nature de la préposition

Présenté comme « un terme subordonnant qui instaure une relation de dépendance entre le terme qu'elle introduit et le terme qui la précède » (Martin Riegel et alii, 2008 : 370), la sémantique de la préposition dépend de sa nature. C'est ce qui nous permet de distinguer deux grands groupes de prépositions :

#### a-3-2-1- Les prépositions vides ou incolores

Ce sont : à, de et en. Elles sont appelées ainsi parce qu'elles ne créent qu'une relation de dépendance entre deux constituants. Elles ne sont dotées d'aucune stabilité sémantique. Observons :

(52) **A** Siguiri, Archinard m'a proposé de détrôner l'empereur avec son aide. (*Les Sofas*, p. 57) (Indication vers un lieu)

(53) Nous passerons **à** midi. (Indication du moment où se déroule une action)

(54) Esmel et l'homme **à** la tignasse sont assis dans le salon d'Esmel (Indication d'une caractérisation) (*La Tignasse*, p. 69)

De ses sémantiques de la préposition « à », seule la dernière participe à l'entreprise de caractérisation syntagmatique, donc à l'entreprise descriptive. Martin Riegel et *al.* nous révèlent l'insatiabilité sémantique de la préposition « de » que nous pouvons observer à partir des exemples suivants :

(55) Et que puis-je dire qui vaille à ses yeux, moi, pauvre femmelette ? Sidi Bâ nous reviens **d'**au-delà des mers, la bouche pleine de mauvaises nouvelles ... (Indication de la provenance) (*Les Sofas*, p. 46)

(56) L'almamy ne m'a rien caché. Il m'accuse **de** tous les maux qui frappent ce pays. (Indication de la cause) (*Les Sofas*, p. 46)

(57) Prince Karamoko, il me faut bien te l'avouer, j'ai bien peur que les oreilles rouges ne t'ai amené, on ne sait pas quel maléfice, à troquer ton cœur **de** lion contre quelque vaine jouissance. (Indication de la matière) (*Les Sofas*, p. 29)

(58) Mon père vient d'acheter un sac **de** ciment. (Indication d'un rapport d'intériorité du contenant au contenu) (Phrase inédite)

(59) Passe-moi un peu **de** ton sel s'il te plaît. (Indication de la partie au tout) (Phrase inédite).

Ici, seule l'indication de la matière et du rapport d'intériorité consacrent la caractérisation syntagmatique. Concernant l'origine, « de » pourrait intégrer l'entreprise descriptive si l'on considère la préposition comme caractérisant, en témoigne (60) :

J'ai acheté de la semoule de manioc **de** Côte-d'Ivoire à Château d'eau ce matin.  
(Phrase inédite)

Voyons ce qu'il en est de la préposition « en »

(61) Docteur **en** les lettres (docteur ès lettres) (Indication de titres académiques)  
(Phrase inédite)

(62) Woudigô recule **en** rampant : son pouvoir est insuffisant. (*La Termitière*, p. 110).  
(Indication de la manière)

(63) Je suis arrivé **en** avion/ **en** train/ en voiture/ etc. (Indication du moyen de locomotion) (Phrase inédite)

Comme nous le constatons, l'instabilité sémantique est manifeste avec la préposition « en » avec laquelle se consacre pleinement l'entreprise descriptive. A contrario, les prépositions pleines concèdent une sémantique propre et stable.

#### **a-3-2-2- Les prépositions pleines, quant à elles, peuvent indiquer :**

(64) la restriction avec « sans » : Il est parti **sans** ses affaires.  
(Phrase inédite)

(65) le lieu avec « sous », « sur », « derrière » : Il est assis **sous/sur/derrière** la table. (Phrase inédite)

(66) l'opposition avec « contre » : Il s'est ligué **contre** ma décision.  
(Phrase inédite)

De ses exemples, seul celui qui exprime la restriction (65) intègre l'entreprise descriptive dans la mesure où il nous renseigne sur la modalité de départ du sujet actant de la phrase.

En guise de conclusion, cette typologie aura eu le mérite de nous présenter les différentes prépositions et de comprendre, dans le même temps, celles qui pourraient participer à l'entreprise de caractérisation ou de description. Voyons à présent leur fonctionnement dans l'expansion syntagmatique.

### **A-3-3- La syntaxe du SNP**

Nous nous intéresserons particulièrement à la syntaxe du SNP qui joue le rôle de modificateur du nom et qui s'ancre, par conséquent, dans sa proximité. Cette syntaxe peut prendre diverses formes.

#### **a-3-3-1- Sous forme simple**

Sous forme simple, le syntagme nominal préposition (SNP) admet la forme canonique suivante :

SNP	→	Prép + SN (Ton cœur <b>de lion</b> )
Prép	→	$\left\{ \begin{array}{l} \text{à, de, en, sans, par, etc.} \end{array} \right\}$
SN	→	Dét + N
Dét	→	∅
N	→	{Pron, SNP (lion)}

Cette structure canonique, qui nous servira de base dans cette analyse, peut s'observer dans l'exemple (58). Elle nous permettra de cerner l'utilisation, assez complexe parfois, que fait Zadi Zaourou de ces syntagmes nominaux prépositionnels dans sa dynamique descriptive, syntagmes appelés aussi compléments de nom (CDN).

#### **a-3-3-2- Sous forme complexe**

Sous forme complexe, le CDN intègre une forme modifiée. Le SNP permet l'adjonction à sa structure d'un autre élément. Ce qui révèle son caractère récursif qui peut se

percevoir dans une juxtaposition ou coordination du SNP ou même dans une syntaxe qui intègre un pronom relatif.

- *La juxtaposition du SNP*

(67) Le mil vivra le temps des étoiles migratrices, mais renaîtront les fleurs de Sorgho. germeront les grains **de** (Prép) (Dét = Ø) **maïs** (N) **à** (Prép) (Dét = Ø) **barbe** (N) **rouge, à barbe blanche** ... (*Les Sofas*, p. 48)

Cette structure réécrite nous permettra de constater une récursivité du SNP :

**SNP** → Prép + SN  
Prép → (de)  
SN → Dét + N + SNP  
Dét → Ø  
N → maïs  
SNP → Prép + Dét + N + Modif + SNP  
Prép → (à)  
Dét → Ø  
N → barbe  
Modif → rouge  
SNP → Prép + Dét + N + Modif  
Prép → à  
Dét → Ø  
N → barbe  
Modif → blanche

Lorsqu'il est juxtaposé, la récursivité du SNP peut s'observer à l'infini ; c'est ce qui justifie l'emploi, en fin de phrase, du point de suspension qui indique une sensation d'inachevé. Si cette juxtaposition se justifie, d'une part, par la présence d'une virgule entre ces syntagmes nominaux prépositionnels, force est de constater, d'autre part, qu'elle peut se consacrer à l'aide d'un moyen de coordination.

- *La coordination des SNP*

La coordination est assumée par la conjonction de coordination « et » :

(68) Non. Tu ne peux pas résoudre le problème de *la guerre et de la paix* par une simple mutation d'officier. (*Les Sofas*, p. 30)

(69) Chaque palissade m'épie. Chaque mur me jette au visage sa moisson *de haine et de crachat*. (*Les Sofas*, p. 46)

Le syntagme nominal prépositionnel, complément de nom, peut apparaître, par ailleurs, avec des modificateurs.

- *La modification du syntagme nominal prépositionnel*

Le syntagme nominal prépositionnel peut connaître une extension et intégrer des modificateurs. Nous comprenons, dans ce cas, que nous nous trouvons dans une caractérisation double assurée d'abord par le syntagme nominal introduit par la préposition qui lui-même peut se voir modifier ensuite par :

- un adjectif qualificatif

(70) L'attitude de l'homme *d'affaires sérieux* (Adj. Qual.). (*Les Sofas*, p. 100)

- un adverbe de manière suivi d'un adjectif qualificatif

(71) Dans ce bar donc, nous avons découvert et observé un groupe *de travailleurs particulièrement enragés* (Adv) (Adj. Qual.). (*Les Sofas* : 109)

Le syntagme nominal prépositionnel, comme nous le constatons, peut se situer dans le complément d'objet. Sans le confondre, toutefois, aux groupes complément d'objet, il occupe la place du complément d'attribution ou d'objet second.

Outre le syntagme nominal prépositionnel comme modificateur du nom dans l'entreprise descriptive, se trouve la proposition subordonnée relative qui le caractérise aussi en le sortant du lot des conceptions classiques à celles, on ne peut plus, singulières.

#### **a-4- La subordonnée relative porteuse de propriétés**

La subordonnée relative, jointe à un groupe nominal, participe fortement à sa caractérisation et se comporte, par conséquent, comme un modificateur. Martin Riegel et *al.* le signifient ainsi :

« Le nom peut être suivi d'une subordonnée relative introduite par un terme relatif (pronom, adjectif ou adverbe) et fonctionnellement équivalente à un adjectif épithète » (Martin Riegel et *al.*, 2008 : 188)

Dans ces conditions, tout comme avec les adjectifs épithètes, leur rôle devient caractérisant dans la phrase, en témoignent ces exemples :

(72) L'alamy ne m'a rien caché. Il m'accuse de tous les maux **qui frappent le pays**. (relative) (*Les Sofas*, p. 46)

(73) J'ai eu le temps de juger de la puissance militaire de la France, et je n'ai pas le droit de vous entraîner tous, vous autres simples gens, dans une aventure **dont je prévois l'issue fatale** (relative) (*Les Sofas*, p. 58).

Ces énoncés deviennent différents de ceux effectivement tenus par la locutrice du premier (Matogoma) comme le locuteur du second (le prince Karamoko) si l'on venait toutefois à leur amputer ces relatives. Leur présence est donc déterminante dans la signification de ces énoncés.

Outre le modificateur du nom qui le caractérise, nous avons celui du verbe qui le caractérise également en le sortant de sa saturation sémantique concédée par le dictionnaire à celle que lui commandent ses conditions d'énonciation.

#### **b- Les adverbes comme modificateurs du verbe**

##### **b-1- Le GV comme siège de l'adverbe**

Intéressons nous, à présent, à la notion d'adverbe que l'on peut retrouver au sein du groupe verbal. Le verbe peut se cerner à partir de deux dimensions :

- d'une part, d'un point de vue syntaxique, il se présente comme l'élément pivot d'une proposition et se positionne comme « mot-tête » du groupe verbal :

(74) La horde (GS) **reprend** sa marche sous le tonnerre et les vents (GV). (*La Termitière*, p. 28)

Pour cet exemple, les deux propositions étant le GS (La horde) et le GV (reprend sa marche sous le tonnerre et les vents) ;

- d'autre part, d'un point de vue sémantique, l'on l'oppose au substantif qui représente les faits statiques, puisqu'il dénote des dynamiques. Les dynamismes qu'exprime le verbe sont le fait d'un sujet sur lequel il se modèle en adoptant ses marques du genre et du nombre. Soulignons aussi qu'il exprime la modalité de réalisation de l'action ainsi que le temps d'énonciation :

(75) Un groupe de femme **progressse** vers l'ancre du gorille. (*La Termitière*, p. 29)

(76) Les femmes **ont pris** peur et ont reculé en désordre. (*La Termitière* : 28)

En (75), c'est l'action de progresser qui est mise en exergue et le verbe se décline selon le sujet. Si elle n'est pas confinée dans des limites temporelles explicites, (76) présente une action dépassée.

Le verbe, pivot du groupe verbal, connaît une dynamique interne à même de nous situer davantage sur la modalité de l'action réalisée. Au nombre des éléments participant à l'expression de la modalité de l'action se trouvent les adverbes qui modifient la structure du GV en l'intégrant d'un point de vue structural mais aussi sémantique:

## **b-2- L'adverbe dans l'entreprise descriptive**

Observons ces exemples :

(77) Tordu de dégoût, le néophyte obtempère malgré tout, puis recule **en hurlant** sous le coup de la douleur atroce. (*La Guerre des femmes*, p. 98)

(78) Cette ville était nôtre... Nous l'avons arrachée **de manière un peu brutale**. (*Les Sofas*, p. 42)

(79) les américains savent maintenant remplacer un œil cassé, même s'il est **complètement** broyé. (*L'Oeil*, p. 89)

(80) Un seul d'entre eux je crois que c'était leur chef portait deux hachettes qu'il brandissait **rythmiquement**. (*Les Sofas*, p. 32)

Pour comprendre l'aspect descriptif de ces adverbes, retranchons-les de ces énoncés et nous observerons que leur suppression entame fortement la sémantique de ces énoncés. Les modalités de réalisation des actions, dans ce cas, différeront grandement de celles qui précèdent :

(77') Tordu de dégoût, le néophyte obtempère malgré tout, puis **recule** sous le coup de la douleur atroce...

(78') Cette ville était nôtre.... Nous l'avons **arrachée**.

(79') Les américains savent maintenant remplacer un œil cassé, même s'il est **broyé**.

(80') Un seul d'entre eux- je crois que c'était leur chef- portait deux hachettes qu'il **brandissait**.

Les exemples ci-dessus expriment les sens des verbes sortis du dictionnaire en maintenant leur complétude sémantique. Ils expriment des actions neutres qui nécessiteront des modificateurs pour leur complétude sémantique s'ils doivent restituer la réalité, dans les cas particuliers, qui se trouvent être les leurs. Les modificateurs vont donc tenter de se modeler sur les modalités de réalisation des actions qu'ils traduisent. La description (relative à la situation de communication) serait incomplète si l'on se limite uniquement, dans ces cas précis, à l'expression des verbes sans recourir aux modificateurs qui les accompagnent. D'où la nécessité de l'adverbe de manière dont l'on se sert dans l'exemple (80).

L'adverbe « rythmiquement » renseigne sur la manière dont les hachettes sont brandies. Cette manière est décrite. Les autres exemples développent également l'action qu'ils expriment au moyen de modificateurs tous aussi expressifs : (confère (77), (78), (79)). Ces derniers se présentent sous diverses morphologies.

Il y a, d'une part, ceux qui se forment à partir de locutions prépositives comme les exemples (77, 78), d'autre part, ceux qui procèdent par des adverbes de manière formés à partir du féminin de l'adjectif auquel on ajoute le suffixe – ment comme en (79) et (80).

Il faut remarquer, par ailleurs, qu'un lien étroit pourrait s'établir entre certains de ces adverbes de manière avec l'adjectif qualificatif (Jean Dubois et René Lagane, 2000 : 110-111). Un rapprochement qui conforte notre position sur le fait que nous considérons

l'adverbe comme adjectif qualificatif. Cela se révèle aisément si nous paraphrasons quelques exemples ci dessus. Observons :

(78) Cette ville était nôtre.... Nous l'avons arrachée **de manière un peu brutale**. (*Les Sofas*, p. 42)

**L'arrachage** de cette ville fut **un peu brutal**.

(79) les américains savent maintenant remplacer un œil cassé, même s'il est **complètement** broyé. (*L'Oeil*, p. 89)

Les américains savent remplacer un œil cassé, même si **le broiement** de l'œil est **complet**

(80) Un seul d'entre eux je crois que c'était leur chef portait deux hachettes qu'il brandissait **rythmiquement**. (*Les Sofas*, p. 32)

**Le brandissement** des deux hachettes que portait un seul d'entre eux était **rythmique**.

Comme nous le constatons, les verbes se déclinent en syntagmes nominaux pleins et l'adverbe devient adjectif qualificatif qu'introduit la copule « être ». Or, nous savons qu'en cette position la caractérisation devient assez forte. Cela s'explique par le fait que la copule installe un parallèle entre le syntagme nominal plein et l'adjectif qualificatif.

Le groupe verbal se présente ainsi, par le truchement de l'adverbe, comme le lieu où le sujet locuteur voudrait être, on ne peut plus, explicite et précis. Si cette ambition du locuteur se voit porter par la phrase, il apparaît aussi qu'elle peut l'être par le texte. Le texte se présentant, d'ailleurs, comme la conjugaison de plusieurs phrases, le tout se consacrant dans une macro structure.

## **II-A-1-2-2- Structure des macro propositions descriptives**

La configuration textuelle de la description intègre deux grandes structures que nous pourrions résumer, à la suite des travaux de Jean Michel Adam et d'André Petit Jean, dans les opérations « d'aspectualisation » et de mise en relation » (2006).

## a- « L'opération d'aspectualisation »

Si nous devons disséquer le terme « aspectualisation », nous en aurions une partie essentielle qui nous instruirait sur le sens de ce mot. En faisant attention au suffixe *-tion*, l'on se rappelle qu'il signifie « action de ». Dès lors, nous pourrions prétendre, en schématisant, que ce terme signifie l'action « d'aspectualiser », c'est-à-dire d'énumérer les aspects/propriétés d'un fait ou d'un objet décrit. Nous devons entendre par aspects, les qualités ou propriétés ou encore les parties de ces choses qui se présentent comme leurs caractéristiques ou composantes. Cette opération descriptive intègre l'opération d'ancrage qui elle-même se caractérise par l'apparition « d'un thème-titre » en début de séquence descriptive, mais aussi de « l'opération d'affectation » qui se trouve être son contraire.

### a-1- L'opération descriptive par « thème-titre »

Le terme « ancrage », du verbe « ancrer » signifie s'enraciner. L'opération d'ancrage met en avant un « thème-titre » qui concentre en lui certains éléments qui lui sont caractéristiques de sorte à ce que son inscription, en début de séquence descriptive, déclenche aussitôt l'énonciation de ses caractéristiques ou parties. L'opération d'ancrage met en avant la figure de pensée appelée énumération. Mais le tout s'inscrit, non pas dans une linéarisation (qui appellerait à une description non pertinente), mais plutôt dans une dynamique de segmentation de la séquence descriptive formant ainsi des paliers descriptifs. Pour cela :

« il est toujours possible de recourir à des dispositifs de textualisation : utiliser des organisateurs énumératifs, emprunter leur ordre spécifique aux systèmes temporels ou spatiaux » (Jean- Michel Adam et *al.*, 2006: 96)

Ces dispositifs ou encore « plan de texte » sont très variés et leur utilisation dépend du regard du sujet locuteur. La dimension « anthropomorphique » demeure consubstantielle à la procédure descriptive, puisque le sujet descripteur y intervient en l'organisant. L'énumération peut faire partir d'une simple accumulation en mettant en avant les contenants ou parties du décrit au moyen du présentatif « c'est », en atteste la description que fait l'Initié dans *La Termitière* :

(81) Je te vois, **femme** (thème-titre) ... et mon cœur s'émet... et j'ai peur de ton souffle qui m'enveloppe comme un corps maternel. [...]

Je vois **ta main** (Partie 1)... mais... ce n'est plus une main ! C'est un cône de latérite (Partie 1). Je vois **tes jambes** (Partie 2)... mais... ce ne sont plus des jambes mais un socle de terre rouge (Partie 2). Et ton corps... si beau, si fluide, si rayonnant de charmes à l'instant même... mais ce n'est plus un corps de femme couleur d'olive ! C'est une masse de terre rouge tendue de toutes ses forces vers les horizons solaires. Mais... femme... tu es devenue... - et je te vois. Et je te caresse. Et je ... (*La Termitière*, p. 100)

Le pronom personnel complément « te » représente ici la femme prise comme une entité appartenant à la sous catégorisation sémantique [+ humain]. Elle présente, en tant que tel, les mêmes caractéristiques qu'un humain avec ses mains, ses jambes et son corps en entier, comme nous le présente ici l'Initié.

Outre ce premier plan de texte, se trouve un autre qui, lui, structure le descriptif à partir de « marqueurs » qui structurent eux aussi le système temporel. Ce sont : « d'abord, puis, ensuite, enfin ». Ils présentent la description d'un fait qui s'inscrit dans la durée (de sa réalisation par exemple, et non plus selon le regard du sujet descripteur qui peut procéder par à une sélection énumérative arbitraire). Observons cette procédure dans la description que fait Zadi Zaourou dans la deuxième partie de *La Termitière* :

(82) [**Premier niveau descriptif**] Le néophyte s'écroule aux pieds de la vieille, implorant aide et renseignement, mais celle-ci refuse. L'heure n'est pas encore venue (Thème-titre par présupposition → Avant l'heure, il faut →). **D'abord**, il faut subir l'épreuve... et en triompher. C'est ainsi qu'elle lui demande de gratter ses plaies. Tordu de dégoût, le néophyte obtempère malgré tout, **puis** recule en hurlant sous le coup de la douleur atroce qui lui foudroie les mains chaque fois qu'il touche les plaies de la vieille. Mais elle ne lui fait point grâce et il doit persévérer, aller jusqu'au bout de l'épreuve. **Alors** seulement, la vieille l'envoie cueillir une certaine plante. Tout souffrant presque incapable de se servir de ses mains, il parvient à rapporter à la petite vieille ladite plante qu'elle mâche et dont elle lui crache le suc sur les mains. [**Deuxième niveau descriptif**] Le pédou reprend sa mélodie. Ô merveille ! La douleur cesse immédiatement, l'énergie lui revient. Il a peine à croire mais c'est vrai, tout son corps répond à nouveau. Il éclate d'un rire triomphant, **puis** s'agenouille humblement pour remercier l'étrange petite vieille qui lui remet **alors** le premier emblème : le miroir. Pendant que le néophyte observe dans le miroir sa propre image, commence la première métamorphose de la petite vieille. **Au terme** de cette métamorphose elle apparaît sous la forme d'une jeune fille vêtue d'un juste-au-corps qui exprime de manière éclatante l'extraordinaire beauté de ses formes. Le néophyte qui était tout occupé à explorer sa propre bouche, son propre visage... se retourne **enfin** et découvre soudain cette merveille en lieu et place de l'horreur qui le torturait tout à l'heure. Il est frappé de stupeur. Dans l'ivresse de cette beauté innombrable qui lui inspire une fiévreuse passion, il esquisse un mouvement spontané vers la jeune fille mais celle-ci, d'un geste de la main souple et ferme à la fois, brise son élan. (*La Termitière*, p. 97-99)

Ce plan descriptif se modèle sur la réalisation d'une action que le sujet descripteur structure en dressant son discours sur la modalité de réalisation de celle-ci.

En définitive, nous le voyons, « l'opération d'ancrage » concentre un ensemble de connaissances qui sont dévoilés par l'énumération dans un ordre décroissant, du moins selon le sens descendant du texte contrairement à l'opération d'affectation qui procède plutôt dans le sens contraire.

#### **a-2- « L'opération d'affectation »**

Ce processus est similaire au précédent dans son fonctionnement, d'un point de vue global à la seule différence que, cette fois, le terme qui concentre en lui les caractéristiques du décrit se retrouve, après une sorte de démonstration, au bas de la séquence descriptive. L'on donne en amont toutes les caractéristiques ou parties de l'objet décrit avant de le nommer en fin de texte. Le déroulement de ces caractéristiques confirme soit les connaissances du destinataire soit les infirme et les complète par la même occasion. Jean-Michel Adam dit à ce propos que :

« La représentation descriptive apparaît ou bien comme une confirmation (connu, familier, etc.) ou bien comme une modification (nouveau) des savoirs mobilisés et/ou mobilisables » (Jean- Michel Adam et *al.*, 2006 : 116)

Nous pouvons le remarquer dans l'extrait qu'il tire de *Germinal* pour illustrer ses propos :

(83) Mais, au ras du sol, un autre spectacle venait de l'arrêter. C'était **une masse lourde** (aspect 1), **un tas écrasé de constructions** (aspect 2), d'où se dressait **la silhouette d'une cheminée d'usine** (aspect 3), **de rares lueurs sortaient des fenêtres encrassées** (aspect 4), **cinq ou six lanternes tristes étaient pendues dehors** (aspect 5) à des charpentes dont les bois noircis alignaient vaguement des profils de tréteaux gigantesques : et, de cette apparition fantastique, noyée de nuit et de fumée, une seule voix montait, la respiration grosse et longue d'un échappement de vapeur qu'on ne voyait pas. Alors l'homme reconnut **une fosse** (thème-titre). (Emile Zola, cité par Jean Michel Adam, 2006 : 115)

Au-delà de « l'opération d'ancrage » qui se concentre sur des « thèmes-titres » se trouve une autre qui, elle, s'appuie sur l'analogie que l'on pourrait établir entre les traits des choses décrites avec d'autres (Il s'agit d'une sorte de description par comparaison) et l'implantation d'un décor du descriptif qui peut être temporel comme spatial. Ces deux branches dans la structure descriptive renvoient à l'opération de « mise en relation ».

## **b- « L'opération de mise en relation »<sup>10</sup>**

La mise en relation « donne lieu soit aux assimilations [...], soit à une mise en situation qui ouvre, elle aussi, l'objet du discours sur un ensemble plus vaste » (Jean- Michel Adam et *al.*, 2006 : 134)

### **b-1- La description par « assimilation »**

Il s'agit, ici, d'une dynamique de transfert de sens dans laquelle le sujet locuteur s'engage. Il entend rapprocher les traits difficilement cernables d'une réalité à décrire à ceux beaucoup plus accessibles que développe une autre réalité plus connue ou familière. La description par « assimilation » met à contribution des figures comme la comparaison ou la métaphore.

Dans le premier cas, le rapprochement se fait au moyen d'un outil linguistique (comme, au même titre que, tel (le), pareil(le) à, semblable à, etc.) et regroupe les deux termes mis en comparaison (le comparé et le comparant) dans l'instance discursive, en témoigne cet exemple :

(84) Ton récit touchera son cœur et nuit après nuits, tu lui voleras ta vie et la vie de toutes celles qu'il (comparé) guette encore **comme** un guépard (comparant) ! Va. Il se fait tard. (*La Termitière*, p. 23)

Le regard du prince Shariar est assimilé à celui d'un guépard tant sa méchanceté est manifeste. C'est donc pour rendre cet état des choses que le recours est fait à l'assimilation de son image à celle d'une autre réalité (comparant) plus connue de par son trait (féroce et sans pitié) que l'on voudra rapprocher à celui du prince. Si une comparaison en bonne et due forme exprime explicitement un terme linguistique de comparaison (comme), dans une métaphore, le rapport sera indiqué de façon implicite comme c'est le cas dans cet exemple :

(85) Croyez-moi, il faut vraiment être [ Ø ] un fils de chien pour ne pas se sentir la puissance du fauve lorsqu'il se déchaîne et fond sur les légions ennemies. (*Les Sofas*, p. 25)

L'assimilation est plus directe, et cela accroît la force de la comparaison. L'esprit fait le lien, de façon directe, entre le comparé (un être humain) et le comparant (un chien, un animal).

---

<sup>10</sup> Nous empruntons ce titre à Jean-Michel Adam *et al.*, 2006

Outre l'intégration des figures d'analogie, l'opération d'assimilation se révèle aussi dans les reformulations d'un « thème-titre » (confère « l'opération d'ancrage par thème-titre »).

Toute la procédure descriptive textuelle intègre une « mise en situation » qui dégage le cadre du discursif descriptif en favorisant son intégration dans une trame narrative, puisque l'une et l'autre (description/récit) s'imbriquent constamment.

## **b-2- « La mise en situation »**

« La mise en situation » concerne l'indication du cadre du descriptif, c'est-à-dire l'espace-temps. Elle fait ressortir la fonction « mimésique » de la description. Cette disposition rentre dans le cadre d'une « narrativisation » du descriptif (Jean Michel Adam et *al.*, 2006 : 152), puisqu'il faut indiquer le lieu et le temps de la réalisation de la description :

**(86) Au cœur de la forêt vierge**, une clairière. Les femmes arrivent les premières sur ce champ de batailles. Elles dansent leur marche. Parmi elles, Zouzou. Il tient un cor parleur. Chacune se cache derrière **un buisson** et se dissimile sous son bouclier. Mahié et une autre guerrière encadrent Zouzou. Tous trois sont adossés à la forêt. Toute **la clairière** est ainsi cernée, sauf **l'espace du sentier d'accès**. Les hommes arrivent. Ils dansent leur marche. Les voilà pris dans l'étau. Un cri de Mahié, un ordre lancé par le cor et la mêlée commence. Des blessés de part et d'autre. Un homme isolé qu'encerclent les femmes assistées de Mahié elle-même. Il s'écroule. Malheureusement, Zouzou a été un moment à découvert. Il est grièvement blessé. Ce que voyant, Mahié donne l'ordre de battre en retraite. (*La Guerre des femmes*, p. 39)

L'on procède, dans ce cas, à « l'ancrage par thème-titre » en développant les parties ou aspects d'un élément. Il ne s'agit pas de donner, comme nous pouvons le constater, les caractéristiques particulières de cet élément, mais plutôt d'indiquer des espaces utilisés par les actants de la séquence descriptive.

En définitive, retenons que la description possède une structure, qui se trouve être le lieu, comme nous venons de le voir, où se dépose un point de vue du fait de l'intégration dans sa structure de modificateurs ou encore de « subjectivèmes » (Kerbrat Orecchioni, 2006 : 36). En décrivant un fait par un adjectif qualificatif, un complément de nom, un adverbe ou même une relative, l'on ne fait que donner les traits ou aspects de ce fait selon une sensibilité propre. C'est en cela que Pierre Larousse affirme que :

« [...] la description littéraire ... est la nature vue par un esprit particulier sous un jour propre à ses idées et à ses sentiments, la nature reproduite avec exactitude dans ses

lignes principales, mais modifiée dans ses détails selon l'âme du poète et le sentiment qui le domine au moment où il la voit ». (Pierre Larousse, cité par Jean Michel Adam et al., 2008 : 8)

Comme nous le voyons, si la subjectivité paraît inhérente à l'acte descriptif, elle l'est moins avec l'hypotypose. Voyons à présent les caractéristiques du discours hypotypotique.

### **II-A-1-2-3- Caractéristiques du descriptif hypotypotique**

Pour distinguer l'hypotypose des descriptions ordinaires, Bernard Lamy affirmait :

« Elles sont appelées hypotyposes, parce qu'elles figurent les choses, et en forment une image qui tient lieu des choses elles mêmes ; c'est ce que signifie ce nom grec hypotypose » ((1675-1741), 1998 : 223)

L'hypotypose doit se présenter comme « spectacle qui laisse la place à l'objet du regard » (Yves Le Bozec, 2002 : 5). La tradition rhétorique fait le parallèle avec le songe pour amener à mieux comprendre son fonctionnement.

Lorsque l'esprit reçoit un songe, il n'a le pouvoir de toucher à son fonctionnement. Il assiste, passif, à sa réalisation. Telle doit également se manifester l'hypotypose. Le destinataire, par la virtuosité linguistique du sujet locuteur, voit la scène se dérouler sous ses yeux. C'est pourquoi, le discours hypotypotique se doit de rejeter à ses alentours tout ce qui pourrait relever du sujet locuteur comme son point de vue ou ses analyses que peuvent traduire les « subjectivèmes » dans le discours, en témoigne l'exemple (81).

L'Initié assiste à la métamorphose de la vieille femme en termitière et la description qu'il en fait est plus que réaliste, mieux elle est hypotypotique. Ici, l'ambition n'est plus à la description qui suspend son objet dans le temps pour en donner ses traits. L'on se contente plutôt de procéder à une description d'actions (Valery Combet, 1995 : 497).

Pour éviter d'imprimer son point de vue à l'hypotypose, il faudra récuser, d'une part, les modificateurs, car il ne s'agit plus de représenter un fait selon sa propre perception, mais de le représenter selon sa modalité de présentation intrinsèque comme nous pouvons le constater dans l'exemple de la métamorphose.

D'autre part, l'effet de surprise, caractéristique de la figure, commande qu'elle recourt à une modalité de connexion intra ou interpropositionnelle spécifique. L'on préférera la parataxe, les faits de reprise « endophoriques » ou « exophoriques » aux connexions qui procèdent par la « segmentation » temporelle (d'abord, ensuite, puis, enfin, etc.) ou spatiale (à

gauche, à droite, derrière, devant, etc.). Ces connexions annihilent cet effet de surprise, car nous saurions à l'avance ce qui va se passer, puisqu'elles agissent comme des « colocations », la mention de l'une appelant automatiquement la mention de l'autre, comme pourrait nous le présenter (81) paraphrasé au moyen du couple « d'abord ... ensuite » :

Je vois d'**abord** ta main... mais... ce n'est plus une main ! **C'est un cône de latérite.** Je vois **ensuite** tes jambes... mais... ce ne sont plus des jambes mais **un socle de terre rouge**. Et ton corps... si beau, si fluet, si rayonnant de charmes à l'instant même... mais ce n'est plus un corps de femme couleur d'olive ! **C'est une masse de terre rouge tendue de toutes ses forces vers les horizons solaires.** Mais... femme... tu es devenue... - et je te vois. Et je te caresse. Et je ... (*La Termitière*, p. 100)

L'effet de sidération disparaît et le caractère hypotypotique de cet exemple aussi.

L'hypotypose combine un ensemble de sources variées pour engendrer l'illusion du réel. Et elle se différencie de la description ordinaire en ce sens que la première récuse ce qui fait la force de la seconde (le recours aux modificateurs, l'inscription du point de vue, la « segmentation »). Le discursif hypotypotique met en avant le syntagmatique au travers de propositions paratactiques, de fais de reprise, mais aussi du présent de l'indicatif et du présent dit de narration.

Intéressons nous à présent au récit, autre modalité discursive qui se confond, bien de fois, avec l'hypotypose.

## II-A-2- Le récit comme la narration d'une énonciation passée

Parler de récit revient à s'intéresser nécessairement à la notion de représentation, du moins, à celle de *mimèsis* de façon générale, mais aussi à reconsidérer la notion même de récit d'un point de vue global. Cette notion paraît si complexe que l'on a tendance à la confondre avec les notions caractéristiques d'histoire et de narration. Toutefois, nous le verrons, elles sont toutes différentes l'une de l'autre, mais entretiennent tout de même des interactions.

En tant que représentation d'événements passés, présents ou prédiction de ceux à venir, le récit intègre, nous l'avons souligné, la *mimèsis* qui, aux dires de Platon, constitue une médiation à partir de laquelle l'on recréerait la réalité. Si l'auteur de *La République* s'inscrit dans cette logique, il imprime cependant divers degrés à la notion de représentation aboutissant ainsi à sa bipartition en représentation directe (qu'il appelle *mimèsis*) et indirecte (qu'il appelle *diégésis*) (Alexandre Gefen, 2003 : 23) C'est justement à la dernière modalité qu'il rattache le récit, objet de notre analyse.

Dans un cas comme dans l'autre cependant, la modalité de représentation choisie est transitive, c'est-à-dire qu'elle représente un référent, la description d'un objet ou la transcription directe d'un discours ou la narration d'événements. Dès lors, étudier le récit commande que nous nous intéressons aux notions de narration, d'histoire et de récit. Que recèlent-elles pour qu'on les tienne séparées l'une de l'autre sans toutefois les dissocier dans le fond ? Quels sont les faits linguistiques qu'elles engagent ?

### **II-A-2-1- La *diégésis* comme modèle discursif pour la représentation**

« Dès l'enfance les hommes ont, inscrit dans leur nature, à la fois une tendance à représenter – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver du plaisir aux représentations » (Aristote, cité par Alexandre Gefen, 2003 : 18)

Aristote révèle ainsi l'un des aspects intrinsèques de l'homme, sa tendance non pas à créer, mais à recréer, à représenter ou à copier les faits (déjà existants) qui tombent sous le coup de ses sens. Cette tendance est mise en avant par la théorie de la représentation en général qui tire ses origines de la tradition grecque. Elle renvoie « aux mimes, saynètes rythmées, chantées et dansées de la Grèce du Ve siècle [...] » (Alexandre Gefen, 2003 : 23)

Il s'agit alors, dans « l'activité mimétique », d'une dynamique de récréation qui se modèle sur les domaines relatifs à la vie quotidienne que l'on s'engage à montrer sur scène dans une perspective littéraire. Elle devient directe et prend, *a priori*, des allures de scènes dramatiques. Dans ce sens, l'on note selon Alexandre Gefen une double coïncidence qui apparaît d'abord entre la scène rapportée et sa perception par le public et la fusion entre les interprètes et les personnages qu'ils campent.

A contrario, se trouve le récit, objet de notre étude. Bien qu'étant une « représentation indirecte » en ce sens qu'il procède à une retranscription différée, excluant toute coïncidence entre le moment d'énonciation et celui des événements racontés, entre le narrateur et ses personnages, et enfin entre le lieu de l'action et celui de la narration, le récit trouve plus de grâce aux yeux des puristes, notamment Aristote qui soutient qu' :

« Il ressort de tout cela que le poète doit être poète d'histoires plutôt que de mètres, puisque c'est en raison de la représentation qu'il est poète, et que ce qu'il représente, ce sont des actions ». (Aristote, *Poétique*, livre IX)

Le primat du récit, pour cet auteur, sur la *mimésis* est à mettre à l'actif du temps qu'il exploite.

Alors que la *mimésis*, dans une assertion plus générale de la représentation, suspend dans le temps et dans l'espace un objet pour le représenter, la *diégésis*, quand à elle, ambitionne de structurer le temps et l'espace suivant une progression qu'elle articule autour d'une intrigue finement montée dans sa trame. Cette démarche révèle la proximité de la *diégèse* à son objet, c'est-à-dire la représentation d'événements (ou d'actions) et devient, par conséquent, plus dynamique. Paul Ricœur, que cite Alexandre Gefen, reconnaît lui aussi l'importance de la *diégésis* en ce sens qu'elle établit une

« double élaboration de notre identité individuelle (la rétrospection du souvenir permet de construire notre existence biographique) et de notre identité collective (par l'entremise des discours de l'histoire) » (Paul Ricœur, *Temps et récit* (Texte VI)

En axant sa démarche sur le fil temporel, la *diégésis* structure l'intrigue qu'elle met en avant selon que la relation d'événements se fasse dans le passé, le présent comme l'avenir. La *diégésis*, nous l'avons signifié, est transitive ; en d'autres termes, elle porte sur un objet. Mais bien plus, elle recouvre un ensemble de notions qu'on a bien souvent tendance à confondre. Les notions de narration, d'histoire et de récit demeurent chacune bien spécifiques.

## **II-A-2-2- Narration, récit, histoire : de l'autonomie à l'inter dépendance notionnelle**

La *diégésis* couvre les notions de narration, d'histoire et de récit et est prise en charge, en tant que procédé discursif, par un sujet énonciateur. Souvenons-nous que Benveniste définit l'énonciation comme la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation (Benveniste, 1970 : 12). L'auteur d'une énonciation, qui s'inscrit dans une perspective diégétique, fait ce que Gérard Genette appelle une « narration ». La narration concerne « l'acte narratif et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place » (Gérard Genette, 2007 : 15)

Entendue comme l'action de narrer, elle consistera à entreprendre une action discursive. Le récit serait alors considéré comme la manifestation concrète ou externe d'une telle activité, c'est ce qui fait dire encore à Gérard Genette que le récit, c'est le « signifiant, énoncé, discours ou texte narratif ». (*Idem*)

Etudier la narration implique, outre la prise en compte du produit fini qu'est le récit, la considération des conditions pragmatiques de son élaboration.

L'énoncé diégétique (le récit) présente, d'un point de vue externe, une monture bien structurée. Il peut intégrer un récit à intrigue (récit fictif) comme un récit purement et simplement historique (relation de l'histoire d'un peuple).

Ces récits comportent chacun une organisation interne, du point de vue des temps verbaux employés, des personnes, et de la focalisation utilisés. Il faut aussi noter que cette typologie n'est rendue possible que par l'entremise de la nature de l'histoire racontée. L'histoire entendue comme contenu narratif.

L'autonomie de ces notions se manifeste donc clairement, puisqu'*a priori*, elles connaissent chacune une structure interne. Mais nous les entendrons dans la dynamique de leur dépendance. Car, si entreprendre une étude sur la *diégèse* ne nous offre comme matériel d'analyse que le texte narratif, c'est-à-dire le récit, qui demeure d'ailleurs le seul qui s'offre à l'analyse textuelle, ses autres composantes s'avèreront indispensables toutefois dans sa compréhension effective.

### **II-A-2-3- Les fondamentaux du récit**

Le récit se présente comme une modalité discursive en ce sens qu'il émane d'un sujet d'énonciation. Ce discursif narratif possède une structure propre lui conférant le statut de récit. Ses caractéristiques se révèlent dans une série d'oppositions que nous mettrons en relief dans les trois articulations de ce travail.

#### **II-A-2-3-1- Les actants du récit**

Les actants du récit se présentent, d'un point de vue général, comme les acteurs ou participants au récit. Ils se distinguent en deux grands groupes selon qu'ils soient « extra diégétiques » ou « intra diégétiques » (Roland Barthes). Nous entendons mettre en relief les différentes oppositions qu'ils entretiennent.

##### **a- Distinction auteur/narrateur**

En tant que procédé énonciatif, le récit émane d'un sujet discuteur « je », auteur des faits relatés. Mais la question d'auteur doit être relativisée en ce sens que le « je » énonciateur dans un texte narratif ne dénote pas forcément son auteur, c'est-à-dire le sujet d'énonciation que l'on pourrait opposer à un autre énonciateur, témoin invisible, mais présumé par la

narration à qui le premier énonciateur (l'auteur) donne le pouvoir de conter les faits. La différence entre ces deux notions peut se situer à deux niveaux.

D'abord, le premier est extérieur au récit ou est « extradiégétique », c'est l'énonciateur réel contrairement au second, appelé aussi « narrateur » ou « actant intradiégétique » qui, lui, est fictif. C'est sur ce second locuteur que se développe la notion de « focalisation », notion que l'on doit entendre comme « restriction de champ » (Roland Barthes, 2007 : 194) de visualisation, point de vue ou endroit à partir duquel se déroule le récit. Cette entreprise révèle les relations qu'entretient le narrateur avec les personnages, actants principaux. Il est appelé à dérouler le narratif suivant les différentes situations de la focalisation. Gérard Genette en détermine trois qui intègrent également les « niveaux diégétiques » :

- La narration peut être à focalisation zéro ou « non focalisé ». Le récit est déroulé par le narrateur lui-même qui possède plus d'informations pour ce faire. Il est absent comme personnage de l'histoire qu'il raconte. Mais son regard sur cette dernière frise celui d'un divin en ce sens qu'il sait tout de la psychologie et des sentiments de ses personnages. Le récit prend alors l'appellation de narration « hétérodiégétique » et se laisse mener par le pronom de la troisième personne, le narrateur est dit « extradiégétique », du point de vue cette fois du « niveau diégétique ».

L'on pourrait convoquer l'exemple des récits des *Mille et Unes nuits*, repris par Bernard Zadi Zaourou dans *La Guerre des femmes*, où la narratrice, Shéhérazade, ne prend pas part à l'histoire, mais déroule sa narration de cette fable comme une narratrice qui sait tout d'avance.

- La deuxième focalisation est qualifiée d'externe. Dans ce cas, comme dans le premier d'ailleurs, le narrateur ne prend pas part à l'histoire. Nous avons donc une narration de type « hétérodiégétique » menée aussi par le pronom de la troisième personne. Là encore, le narrateur est dit « extradiégétique », car il reste en dehors de l'histoire et la déroule dans une certaine mesure avec beaucoup de suspens, car le héros agit devant nous sans que nous soyons admis à connaître la moindre de ses pensées. Ici, contrairement au cas précédent, le narrateur ne sait rien de ses personnages s'agissant de leurs psychologies ou sentiments. Le lecteur n'a que les impressions que laissent découvrir leurs visages pour tenter de comprendre la situation dans laquelle ils se trouvent. Nous retrouvons ce type de focalisation dans le récit balzacien dont nous proposons un extrait :

(87) « Comme il faisait une chaleur de tente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert. Plus bas le canal Saint-Martin, fermé par les deux écluses étalait en ligne droite son eau couleur d'ancre. Il y avait au milieu, un bateau plein de bois, et sur la berge deux rangs de barriques. Au delà du canal, entre les maisons que séparent des chantiers le grand ciel pur se découpait en plaques d'outremer, et sous la réverbération du soleil, les façades blanches, les toits d'ardoises, les quais de granit éblouissaient. Une rumeur confuse montait du loin dans l'atmosphère tiède ; et tout semblait engourdi par le désœuvrement du dimanche et la tristesse des jours d'été. Deux hommes parurent. L'un venait de la Bastille, l'autre du Jardin des Plantes. Le plus grand, vêtu de toile, marchait le chapeau en arrière, le gilet déboutonné et sa cravate à la main. Le plus petit, dont le corps disparaissait dans une redingote marron, baissait la tête sous une casquette à visière pointue. Quand ils furent arrivés au milieu du boulevard, ils s'assirent à la même minute, sur le même banc. Pour s'essuyer le front, ils retirèrent leurs coiffures, que chacun posa près de soi ; et le petit homme aperçut écrit dans le chapeau de son voisin : Bouvard ; pendant que celui-ci distinguait aisément dans la casquette du particulier en redingote le mot : Pécuchet. » [...] (Flaubert, 1881 : *Bouvard et Pécuchet*,)

- La narration peut être, enfin, à « focalisation interne ». Dans ce cas, le narrateur ne dit que ce que sait le personnage. C'est par lui que se traduisent les sentiments des autres personnages, leurs psychologies, les descriptions également qui ont cours dans le narratif. La charge de la conduite narrative lui incombe, en somme. L'on note, donc, une confusion entre narrateur et personnage dans ce type de narration. Une telle structure narrative débouche parfois, lorsque l'œuvre narrative tout entière est bâtie sur ce modèle, sur les œuvres autobiographiques. Le narrateur est présent dans l'histoire et est matérialisé grammaticalement par la première personne « je ». Cette structure narrative débouche sur les récits « homodiégétiques ».

Le narrateur relate, ainsi, des événements dont il a été témoin, mais là encore cette relation prend deux dimensions parce qu'en plus d'être témoin d'un événement qu'il raconte, jouant ainsi un rôle second, il peut rapporter sa propre histoire dans laquelle il se trouve être le héros. Dans ce dernier cas, il est beaucoup actif, plus présent dans la trame narrative, c'est en somme l'agent actif. Ce type de récit est dit « autodiégétique », en témoigne *Les confessions* de Jean-Jacques Rousseau.

En somme, tout récit révèle une relation particulière entre le narrateur et l'histoire qu'il relate. Cette relation a, certes, permis de mettre en relief deux types de récit selon ce critère relationnel, à savoir qu'un récit est soit « hétéro ou homodiégétique », mais si nous voulons mener une approche plus restreinte de la chose narrative, nous en arriverons au résultat que tout récit est par définition « extradiégétique », puisque l'histoire se situe à un moment de l'axe temporel qui se distingue du nôtre. C'est à une reconstitution de faits ou d'événements, dont le narrateur a pu prendre part ou non, à laquelle il nous convie. L'énoncé

discursif, nous l'avons montré, a une genèse, mais il a aussi un destinataire ou nous dirons des destinataires.

## **b- Distinction lecteur/narrataire**

Le récit a plusieurs destinataires, ils se regroupent selon qu'ils soient réels ou virtuels. Les premiers sont les lecteurs, extérieurs à l'histoire, ils sont dits « extradiégétiques » et sont « linguistiquement virtuels » tandis que les seconds, eux, appartiennent à la trame narrative et sont linguistiquement marqués comme réels. Ils sont appelés « narrataires » (Gérard Genette, 2007 : 272). Le destinataire du récit, d'un point de vue général, se modèle sur le niveau diégétique (qui narre l'histoire ?). C'est ce qui fait dire à Genette que « Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique » (*Idem*)

Dans un récit comme celui que fait Shéhérazade au prince Shariar, où le narrateur est « extradiégétique » parce qu'elle narre l'histoire des femmes, le narrataire n'est personne d'autre que le prince Shariar, représenté linguistiquement par les pronoms de deuxième personne comme en témoigne cet extrait :

(83) « Quoi ? **Tu** veux qu'il trahisse ? **Tu** encourages de tels comportements, toi, le Sultan ? » (*La Guerre des femmes*, p. 44)

Le « tu » ici ne saurait se référer aux lecteurs de *La Guerre des femmes*, lecteurs virtuels, mais il réfère à un destinataire « intradiégétique ». Il en est de même dans les œuvres épistolaires où les destinataires demeurent ceux à qui sont destinées les lettres.

En face de ce type de destinataire, s'oppose celui de l'œuvre d'Honoré de Balzac *Le Père Goriot* que nous propose Gérard Genette. Ce destinataire, lui, est « extradiégétique » tout comme le narrateur (qui se confond donc à l'auteur). Lorsqu'en effet le narrateur, Balzac, écrit ceci :

(88) « **Vous** qui tenez ce livre d'une main blanche, **vous** qui **vous** enfoncez dans un moelleux fauteuil en **vous** disant : peut être ceci va-t-il m'intéresser »

il s'adresse légitimement au lecteur que je suis, puisque je peux « objecter » sur le fait qu'il m'attribue des qualificatifs pas tout à fait corrects. Je n'ai pas les mains blanches, elles sont noires. Mais l'on pourrait soutenir que l'œuvre ne s'adresse pas aux noirs, soit ; tous les

blancs également n'ont pas les mains, comme le dit Genette si blanches ou de fauteuil aussi moelleux comme le signifie Honoré de Balzac (Gérard Genette, 2007 : 402).

Comme le laisse penser ce qui précède, le récit révèle une série de notions caractéristiques de son aspect et qui dévoile chacune la structure narrative mobilisée pour aboutir au produit fini qu'est le discours narratif. Si l'étude de ses actants nous a permis de parvenir à ce résultat, force est de reconnaître cependant qu'un autre aspect, non moins important, mérite également d'être étudié, à savoir les temps verbaux.

### **II-A-2-3-2- Les temps du récit**

Parler de temps du récit s'avère assez complexe en ce sens qu'il se manifeste à deux niveaux temporels : d'une part, se dégagent les temps de la narration entendu comme les temps verbaux utilisés dans le récit et qui permettent, par la même occasion, de distinguer les typologies de récit, d'autre part, le temps de l'histoire raconté entendu comme celui des personnages qui se manifeste en termes de jours, de mois et d'années.

Si le texte narratif présente une certaine chronologie des « signifiants textuels », il faut cependant souligner que ces derniers ne se modèlent pas forcément sur la chronologie des faits narrés, c'est-à-dire la chronologie de l'histoire narrée. L'on note, donc, quelquefois un décalage entre ces deux temporalités dont la cohabitation est plus que jamais nécessaire pour le texte narratif. Ce pan de notre travail s'articulera autour de trois points pour tenter de faire ressortir ces différents aspects temporels dans le récit : le temps de la narration, le temps de l'histoire et le décalage temporel dans le récit.

#### **a- Les temps de la narration**

L'énoncé narratif intègre divers systèmes temporels verbaux le distinguant de ceux du discours. Le discours se distingue du récit par le fait que son système temporel s'ancre dans le temps de référence relatif au moment d'énonciation contrairement à celui du récit qui ne possède pas d'ancrage temporel, *a priori*. On s'explique alors que le temps du discours soit le présent, accompagné surtout du passé composé, de l'imparfait et du futur simple ou périphrastique (Je vais vous raconter comment...); nous pouvons y trouver tous les autres temps sauf le passé simple. Le discours ne perd jamais le contact avec le temps de référence que constitue le temps de l'énonciation, il s'ancre dans son environnement temporel, en témoigne ceci :

**Passé** (énonciation antérieure à l'acte d'énonciation) → **Présent** (contemporain à l'acte d'énonciation : Discours) → **Futur** (postérieur à l'acte d'énonciation)

Si, d'un point de vue classique, l'on a jusque là ancré le récit dans le temps antérieur au temps de l'énonciation, des études contradictoires sur le discursif narratif, comme celles de Gérard Genette, semblent démontrer le contraire. Pour lui, le récit ne s'ancre pas nécessairement dans le passé. Prenant toujours le présent comme temps de référence de l'acte d'énonciation, cet auteur souligne que :

« Il faudrait donc distinguer, du simple point de vue de la position temporelle, quatre types de narration : *ultérieure* (position classique du récit au passé, sans doute de très loin la plus fréquente), *antérieure* (récit prédictif, généralement au futur, mais que rien n'interdit de conduire au présent), *simultanée* (récit au présent contemporain de l'action) et *intercalée* (entre les moments de l'action) » (Gérard Genette, 2007 : 224-225)

Cette distinction se justifie d'autant plus qu'il est possible d'avoir des récits prédictifs (sous forme prophétique, apocalyptique, astrologique, etc.), mais aussi des récits au présent. Analysons à présent les typologies de récit en fonction de leur ancrage sur l'axe temporel.

### **a-1- Le récit au passé**

Il se construit, *a priori*, sur le couple de base passé simple / imparfait, mais le système temporel du récit autorise quatre autres temps principaux de l'indicatif : le plus-que-parfait, le passé antérieur, le conditionnel présent, le conditionnel passé ; l'on ne saurait considérer le conditionnel comme un mode bien entendu. Nous pourrions ajouter toutefois, à cette liste, les temps du subjonctif comme quelquefois le passé composé et l'aoriste. Observons toutefois le passé composé dans cet exemple :

(89) Tenez ! Juste une semaine avant mon départ de Paris, le ministre de la guerre **a tenu** à effectuer en mon honneur une parade militaire. Djéli Mory, c'est à vous fêler le timbre ! **J'ai vu** mille et une gammes de fusils, par centaines et par milliers. **J'ai vu** des bouches de feu, par centaines de milliers. Je ne sais quel obstacle résisterait à un seul des boulets que crachent ces monstres formidables. Car **j'ai vu** des troncs d'arbre broyés, des rochers sauter et voler en poussière. **J'ai vu** le sol s'ébranler puis se couvrir de cratères béants. Oui ! **J'ai vu** des légions multiples défilier sous mon regard étonné. (*Les Sofas*, p. 33)

La particularité du passé composé mis en avant ici envisage le procès comme accompli par rapport au moment de l'énonciation de l'acte discursif tout en établissant un lien entre le récit et la situation d'énonciation.

Lorsqu'il est employé, le passé composé signifie clairement que le fait évoqué est toujours d'actualité. C'est tout le sens de son emploi dans cette tirade du prince Karamoko qui entend prouver à son peuple que la puissance militaire de l'adversaire du jour, la France, est supérieure et que cette puissance reste d'actualité.

Au nombre des temps verbaux constitutifs du système temporel du narratif se trouvent des temps dits principaux qui conduisent les événements considérés comme principaux dans la trame narrative. Ils se modèlent sur l'ordre de déroulement de ces derniers et font donc avancer l'histoire. Ce sont le passé simple, le passé composé ou le présent historique.

Les actions ou situations secondaires qui constituent le décor sont conduites chacune dans un temps dit secondaire qui met en évidence leur relation temporelle (simultanéité-antériorité - postériorité) avec l'événement principal les précédant immédiatement. Ce qui est sûr c'est que la conjugaison harmonieuse de ces temps verbaux confère à l'énoncé narratif le statut de récit.

#### **a-2- Le récit au présent (Gérard Genette, 2007 : 226-227)**

Lorsque le récit est au présent, l'on parle de « narration simultanée » ; le narrateur raconte, alors, les événements tels qu'il les perçoit au moment où il écrit. Il y a dans ce cas, une coïncidence entre histoire et narration. Mais si cette coïncidence élimine toute interférence temporelle, elle revêt tout de même une dimension ambivalente selon que l'accent soit mis sur l'une ou l'autre de ces instances.

Lorsque l'on se focalise carrément sur l'histoire, une histoire de type événementiel, nous constatons que sa narration intègre une bonne dose d'objectivité, du point de vue de sa vraisemblance, puisqu'il faut le rappeler, si le discursif émane toujours d'un sujet locuteur, il conserve une certaine subjectivité parfois implicite. Le narrateur traduit, alors, directement ce qu'il voit ou perçoit, il y a une sorte de « transitivité » de l'écrit qui laisse transparaître son objet. C'est donc l'histoire, telle qu'elle s'est présentée, qui se narre. Cette démarche est assez proche de la narration hypotypotique. Nous la remarquons dans cet exemple :

**(90) Il contemple** longuement ce petit trésor, gravement et sereinement, s'en **détourne**, **durcit** son regard, **s'empare** du coq blanc, **se lève**, **marche** solennellement

et **s'immobilise** devant Esmel. Il **ouvre** en le forçant quelque peu, le bec du coq, y **plonge** l'index droit dont il **marque** le front d'Esmel. Il **prélève** ensuite une pincée de duvet, juste au-dessus de la crête de l'oiseau, et le **colle** sur le front d'Esmel, à l'endroit qu'il marqué de son doigt humecté de la bave du gallinacé. (*La Tignasse*, p.26)

A contrario, lorsque l'accent est mis sur le discours narratif lui-même, écrit au présent, l'on remarque un éloignement de l'objectivité, puisque le sujet locuteur y laisse de nombreuses traces. En témoignent les monologues intérieurs ou dans des énoncés descriptifs « narrativisés » :

(91) J'ai rencontré des êtres **bizarres**. Ce sont des êtres humains ... je ne sais pas comment vous expliquer ... ils sont tous **infirmes**. Ils ont tous la poitrine **enflée**. Enfin, ils sont bossus mais leur bosse à eux, ils l'ont plutôt devant que derrière. Un seul d'entre eux nous ressemble. (*La Guerre des femmes*, p. 31)

### a-3- Le récit au futur

Lorsque le récit est au futur, la narration est dite antérieure aux faits qui devront se dérouler. Le narrateur anticipe donc ce qui pourrait se produire. L'on le retrouve, le plus souvent, dans les prophéties, les prédictions. En tant que tel, l'on recourt au futur comme temps de conjugaison de ses actions, mais rien ne l'interdit toutefois de recourir au présent à valeur de futur.

(92) Ecoute bien : Nous **repartirons** notre armée en trois phalanges. La première **sera** la mieux équipée de toutes. Elle seule **aura** droit aux fusils à tir rapide. Jamais elle ne **devra** accepter la déroute, quoi qu'il advienne. Sa mission ? Freiner le plus possible l'avance de l'ennemi. Elle **devra** par sa résistance farouche couvrir l'exode de nos populations ; de toutes nos populations. Même les malades **seront** évacués. Tout ce monde **sera** confié à la deuxième phalange dont certains détachements voleront de temps en temps au secours de la première en cas de besoin. Quant à la troisième, elle **marchera** loin devant nous. Elle **aura** pour tâche de conquérir des territoires nouveaux, de les organiser, d'y préparer notre arrivée. Direction de marche : l'Est. Telle est ma tactique. Si nos capitaines l'appliquent correctement, je mets les français au défi de nous vaincre. Seulement, voilà : pour mettre en pratique une telle tactique, il faut des chefs intelligents et courageux. Et c'est bien ce à quoi je te demande de réfléchir mon enfant. (*Les Sofas* : 38)

Les temps de la narration paraissent externes au temps dans le lequel évoluent les personnages qui constitue le temps de l'histoire.

## b- Les temps de l'histoire ou le temps des personnages

Contrairement aux temps que peut utiliser un narrateur pour transmettre un récit, les temps de l'histoire concernent ceux dans lesquels évoluent les personnages de ce récit. Ils sont internes et peuvent se répartir en trois catégories distinctes :

- Les indicateurs internes (le lendemain, deux jours avant, demain, hier, dans une semaine, ensuite, après, avant, etc.) ;

(93) **L'année dernière**, des révoltes ont éclaté un peu partout dans ton empire. Sais-tu qui nourrissait les foyers d'insurrection ? Archinard. (*Les Sofas*, p. 31)

- les indicateurs externes, indépendants de l'histoire racontée, se présentant comme des indicateurs notoires (les dates qui contextualisent les événements dans l'histoire, les événements historiques) (confère les pages 15 à 17 de *Les sofas* où une revue historique figurent des dates assez importantes qui situent l'œuvre dans son contexte) ;
- les indicateurs internes-externes (le temps qui passe, l'âge, les mois, les jours, etc.)

(94) Mystère ... (3 fois)  
Où donc était passée la belle Shéhérazade ?  
Les jours passaient  
Les mois aussi.  
Depuis longtemps déjà, [...] (*La Guerre des femmes*, p. 22)

La notion de temporalité est assez complexe du fait de sa non fixation, du moins de son caractère hétérogène. Elle concerne aussi bien la narration, les temps de la conjugaison qui participent à sa confection que les temps internes à l'histoire narrée elle-même. Cette histoire, quelquefois, assez large, du moins infinie, engendre un déphasage entre le temps de la narration (c'est-à-dire l'espace textuel à l'écrit et le temps imparti pour l'exposé narratif à l'oral) et le temps de l'histoire (temps effectivement mis pour se dérouler). C'est donc pour contenir ce dernier et pouvoir relater son essence que le récit met des limites dans son élaboration. C'est tout le sens de ce dernier point de notre travail.

### **c- Rapports entre le temps de la narration et le temps de l'histoire**

Le temps de la narration doit s'entendre ici, non pas comme celui de la conjugaison, mais plutôt comme celui qui est utilisé pour la relation de l'histoire (qui peut se résumer dans le nombre de pages ou de lignes que nécessite un récit), à l'oral comme à l'écrit. Le temps de l'histoire, lui a trait à la durée de réalisation des actions des personnages. Parler donc de rapports entre ces deux instances narratives revient à mettre en parallèle deux temporalités dont l'une, la première est finie et la seconde infinie. Le récit développe des stratégies pour palier ces déphasages.

Il peut procéder par « discrimination sélective du contenu du narré », autrement choisir d'hierarchiser l'histoire selon les contenus essentiels à l'évolution « rapide » de la *diégèse* et recourir à la « prolepse » (anticipation de ce qui va arriver) ou à « l'analepse » ou « au flash back » (retour en arrière) pour réduire l'histoire lorsqu'elle s'étend sur un temps relativement long (confère *La Tignasse* et *Kitanmandjo*).

En définitive, il faut retenir que la notion de récit apparaît plus complexe qu'elle ne le laisse croire. Elle engage nombre de notions qui couvent, à leur tour, une complexité caractéristique. En partant des actants aux temps du récit, tout mérite d'être précisé. L'actant pouvant être « intra ou extra diégétique », le temps pouvant être d'une part, celui du récit ou de l'histoire, d'autre part, se présenter comme temps principal comme temps secondaire. Dans un cas comme dans l'autre toutefois, il ne saurait s'agir d'une distinction dans le sens d'une autonomisation absolue de ses notions, du moment où elles interagissent et créent, par là même occasion, la dynamique du récit. Une dynamique qui se manifeste dans une structure bien définie.

#### **II-A-2-4- Présentation de la super structure narrative**

##### **II-A-2-4-1- Des unités fonctionnelles dans le récit**

Nous proposons de débiter ce point par une question relative à la structure du discursif narratif. Une structure que nous pensons différente de celle du discursif hypotypotique. Cette différence apparaît tant dans sa forme qu'au sein de ses éléments constitutifs. Ce que nous voudrions révéler ici, c'est qu'elle se modèle sur une toile de fond qui flirte avec l'essence même du discursif narratif, c'est-à-dire « la consécution, la logique et la complication » (Roland Barthes, 1997). Mais avant de parler de superstructure, pourrait-on définir une

structure propre au narratif lui-même ? Une structure qui reflète le fonctionnement de l'ensemble des récits ?

Si « nul ne peut combiner (produire) un récit, sans se référer à un système implicite d'unités et de règles » (Roland Barthes, 1977 : 9), c'est que le récit possède une structure qui, malgré sa diversité, intègre un fondement à partir duquel il prend forme. Les recherches de Roland Barthes sur le narratif aboutissent à la mise en avant de ce qu'il appelle « niveau de description ». Ces niveaux se présentent comme des éléments constitutifs du structuralisme de façon générale. Ils permettent d'identifier des « niveaux de description » (Roland Barthes, 1997 : 13) que l'on voudra communs à tout récit. Ces derniers s'enchaînent les uns à la suite des autres, ce sont les niveaux des « fonctions », des « actions », et de « narration » (*Ibidem* : 15).

Nous nous attarderons sur le niveau des « fonctions » en ce sens qu'il est représentatif de la structure même du narratif, de façon globale, du fait de sa mise en avant des « unités fonctionnelles » caractéristiques du récit.

Revenons à la notion de « fonction » ou de sens dans le narratif, elle a trait à la sémantique des unités constitutives d'un récit. Rappelons que tout récit se découpe en unités sémantiques qui peuvent s'inscrire dans une « corrélation ». Roland Barthes dit à cet effet que :

« L'âme de toute fonction, c'est, si l'on peut dire, son germe, ce qui lui permet d'ensemencer le récit d'un élément qui mûrira plus tard, sur le même niveau, ou ailleurs, sur un autre niveau » (Roland Barthes, 1977 : 16)

Mais il faut souligner que la notion de « fonction » pose le postulat de la signification dans une perspective double. Roland Barthes détermine une première perspective qui a trait à la récupération du sens dans une dynamique dans laquelle les « unités » sont de nature « distributionnelle ou intégrative ».

## **II-A-2-4-2- Typologie des unités fonctionnelles**

### **a- Les « unités fonctionnelles de nature distributionnelle »**

Roland Barthes souligne que les premières unités narratives fonctionnelles sont de nature distributionnelle. Ces unités posent le postulat que tout élément qui apparaît dans un récit joue un rôle quelconque. En fait, rien ne saurait y être mentionné de façon gratuite. Et les éléments qui apparaissent, dans le fil du narratif, trouvent leur présence justifiée dans la suite

de l'histoire lorsque nous nous engageons dans une dynamique d'interprétation sémantique. Les unités fonctionnelles, au sein des récits, révèlent deux classes bien distinctes. Elles peuvent être de nature distributionnelle en s'inscrivant, alors, dans une perspective de « corrélation » ; elles revêtent dans ce cas une dimension « syntagmatique » aux dires de Roland Barthes. Il parlera de « sanction syntagmatique » en ce sens que la récupération sémantique est d'ordre horizontal. Il suffira de progresser un peu plus loin dans le récit pour comprendre la signification de telle ou telle unité fonctionnelle mentionnée en amont.

Nous pouvons retrouver ces unités fonctionnelles dans *Kitanmandjo* où la suite de l'histoire nous permet de comprendre les circonstances qui ont contribué à la présence, seul, au milieu de la forêt, du fils d'un chasseur (*Kitanmandjo*, p. 95).

La dynamique des « unités fonctionnelles » a trait à l'enchaînement de ses unités narratives dans une dynamique de « consécution » d'une part, ou de leur arrêt dans le sens d'une rupture de cette trame, en permettant son ralentissement d'autre part. Partant de là, nous pourrions donc distinguer :

- Les unités qui font avancer l'histoire sont appelées « fonction charnière » ou « fonction cardinale ou noyau ». Pour qu'une fonction soit cardinale :

« il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne, ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure ou conclue une incertitude [...] » (Roland Barthes, 1997 : 21)

Les unités narratives qui revêtent la fonction « cardinale » investissent les éléments caractéristiques de l'intrigue d'une histoire, puisque de son nouement à son dénouement, s'enchaîneront différentes étapes ou paliers nécessaires à la consécration de l'histoire elle-même en tant qu'entité finie ;

- la seconde classe d'unité a trait, quant à elle, à « l'espace narratif qui sépare les fonctions-charnières ». Il s'agit, là, de ce que Roland Barthes appelle « catalyses ». Ici, l'on s'intéresse alors au narratif en s'engageant, non plus dans une perspective de consécution ou de succession d'éléments, mais plutôt dans une dynamique de description qui use de l'aspect duratif du temps. Les « catalyses » dans un récit permettent la notation d'éléments descriptifs que l'on pourrait qualifier de non essentiels parce que ne favorisant pas l'évolution de la trame narrative, mais elles jouent un rôle tout aussi important que les fonctions « cardinales ».

Roland Barthes soutiendra, en somme, qu'autant on ne peut supprimer un « noyau » sans altérer l'histoire autant on ne peut supprimer une « catalyse » sans altérer le discours (Roland Barthes, 1977 : 23).

En accélérant, retardant ou relançant le discours, ces unités assument une fonction phatique en ce sens qu'elles « réveillent sans cesse la tension sémantique du discours » (*Idem*) en cherchant à maintenir le contact avec le narrataire.

### **b- Les « unités fonctionnelles de nature intégrative »**

Elles présentent des caractéristiques opposées à celles que nous venons de voir en ce sens que la récupération sémantique se fait plutôt sur l'axe paradigmatique. Ces unités fonctionnelles sont relatives à tout ce qui pourrait constituer des « indices » dans un texte narratif. L'« indice », rappelons-le, devra être entendu comme tout ce qui est révélateur d'une signification que le narrateur voudra camoufler de façon volontaire emmenant ainsi le narrataire ou le lecteur à la retrouver. La récupération sémantique, dans ce cas, ne se situera pas dans une corrélation, mais plutôt dans une dynamique d'interprétation qui intégrera, tout naturellement, une dimension fortement subjective. Ces éléments ou unités fonctionnelles revêtent, donc, une dimension purement connotative. Elles sont portées, dans un récit, par des unités linguistiques dont l'importance demeure relative. Il peut s'agir d'« unités supérieures à la phrase (groupes de phrases de tailles diverses, jusqu'à l'œuvre dans son entier), tantôt inférieures (le syntagme, le mot, et même dans le mot, seulement certains éléments littéraires) » (Roland Barthes, 1977 : 18).

Nous retrouvons cette unité dans *L'Oeil* de Zadi Zaourou. Le titre de cette œuvre révèle une symbolique dont la sémantique demeure interprétative. Si, à la lecture de cette pièce, nous comprenons que c'est l'œil d'un des personnages qui est en jeu, une attention plus poussée permettra de savoir, en fait, qu'à travers cet organe de vue, Zadi Zaourou traduit l'inconscience des africains qui bradent tous leurs acquis, même ce qui apparaît comme indispensable à l'homme (à la société) de s'orienter.

Les unités fonctionnelles de nature intégratives ou encore les indices apparaissent, en somme, comme essentielles à la compréhension de l'histoire (confère la symbolique de *La Termitière* : 136-142).

Il apparaît clairement que la notion de « fonction » reste indissociable à tout récit. Le structuralisme ayant inspiré les critiques sur la recherche d'une structure au texte narratif, il ressort que son modèle d'analyse ait permis de structurer le récit en unités narratives

fonctionnelles. Les éléments constitutifs du récit, que nous passons en revue, s'enchaînent tous les uns à la suite des autres.

Si, tout élément évoqué se justifie, du moins intègre une fonction, il faut bien que cette fonction prenne « place dans l'action générale d'un actant » (Roland Barthes, 1977 : 16). Tous ces éléments participent à l'homogénéité du texte narratif en présentant les unités fonctionnelles constitutives de tout récit.

Rapprochée à l'hypotypose, la structure du narratif partage avec elle quelques aspects, mais pas toutes, en ce sens que si tout récit peut devenir hypotypose le contraire ne se vérifie pas systématiquement.

### **II-A-2-5- Propriétés du discours narratif hypotypotique**

Tout comme au niveau du discours narratif, le discours narratif hypotypotique revêt, lui aussi, des unités « narratives fonctionnelles ». D'un point de vue formel, ils possèdent des structures similaires. Rappelons, à toute fin utile, que le récit demeure une « grande phrase » lorsqu'il est long et qu'il pourrait constituer, dans le cas contraire, une petite phrase (Roland Barthes, 1977 : 12).

Autrement dit, l'on voudra faire ressortir la relativité de l'espace textuel du discours narratif comme celui du discours hypotypotique, puisqu'elle aussi peut être brève comme longue (Patrick Bacry, 1992 : 247). Mais ce qui distingue le narratif hypotypotique est qu'il consacre, en tant que morceau discursif, les unités fonctionnelles appelées « noyaux ou cardinales ».

Ces unités confient, dans ce sens, la progression à un lexique et une syntaxe expressifs. Le premier comporte des prédicats fonctionnels qui favorisent la réalisation du procès dans le temps *in posse*. Le second fait fi des connexions classiques dans la progression textuelle en consacrant plutôt les faits de parataxe.

Dans un autre sens, l'hypotypose narrative se départit des narrations classiques avec leur logique narrative. L'hypotypose exclut la logique en ce sens qu'elle prône plutôt l'effet de surprise. Yves Le Bozec soulignait qu'elle doit :

« précipiter l'émotion de l'allocutaire, induire en lui un effet de sidération, qui le met, comme bouche bée, devant une représentation si forte qu'elle s'impose à lui, au-delà (en deçà) de la narration, comme la seule réalité, une réalité à laquelle il assiste passivement, en spectateur impuissant mais fasciné » (2002 : 5)

Elle ne saurait, dans ce sens, se consacrer dans une structure classique (situation initiale calme → perturbation → péripéties → situation finale).

A contrario, elle (l'hypotypose narrative) intègre une structure qui lui est propre. Une structure qui ne nécessite pas la prise en compte de la structure globale de l'histoire. Le discours narratif hypotypotique concerne un thème précis sur lequel l'on porte une attention pour le développer, bien sûr, dans une perspective narrative :

(95) De ses mains elle se masque le visage et pleure toutes les larmes de son corps. Mais, seul l'Océan lui répond du sifflement lugubre de ses vents. Désespérée, elle se lève et marche, tête baissée, bras à l'abandon, convaincue que bientôt, les gardes du Sultan viendront s'emparer d'elle pour la livrer à nouveau à l'ogre du palais. A ce moment précis, Mamie Wata surgit de l'eau. Epouvantée, Shéhérazade pousse un hurlement et tente de s'enfuir. Mais ses pieds restent rivés au sol comme si elle s'était prise au piège de sables mouvants. Et pendant qu'elle se débat vainement... (*La Guerre des femmes*, p. 18)

Dans cet exemple, Zadi Zaourou fait un développement sur la fugue de Shéhérazade.

Contrairement à notre corpus où les exemples apparaissent comme des micro-récits dont l'entièreté constitue l'hypotypose, se trouvent d'autres récits qui mettent en exergue la « loi du contraste » dont a fait cas Henri Morier (1975 :497), c'est-à-dire que le narratif hypotypotique, logé dans un discours narratif, parvient à se faire remarquer de part ses contours naturelles. Observons cela dans cet exemple que nous empruntons à Patrick Bacry qui cite un extrait de *Quatre vingt treize* de Victor Hugo :

(96) Une des caronades de la batterie, une pièce de vingt-quatre, s'était détachée. Ceci est le plus redoutable peut être des événements de mer. Rien de plus terrible ne peut arriver à un navire de guerre au large et en pleine marche. Un canon qui casse son amarre devient brusquement on le sait quelle bête surnaturelle. C'est une machine qui se transforme en un monstre. **[Ici commence l'hypotypose]** Cette masse court sur ses roues, à des mouvements de bille de billard, penche avec le roulis, plonge avec le tangage, va, vient, s'arrête, paraît méditer, reprend sa course, traverse comme pêche le navire d'un bout à l'autre, pirouette, se dérobe, s'évade, se cabre, heurte, ébrèche, tue, extermine. C'est un bélier qui bat à sa fantaisie une muraille. Ajouter ceci : Le bélier est de fer, la muraille est de bois. [...] Ce bloc forcené a les sauts de la panthère, la lourdeur de l'éléphant, l'agilité de la souris, l'opiniâtreté de la cognée, l'inattendu de la houle, les coups de coude de l'éclair, la surdité du sépulcre. Il pèse dix mille, et il ricoche comme une balle d'enfant. Ce sont des tournolements brusquement coupés d'angles droits. Et que faire ? Comment en venir ? [...] Vous ne pouvez pas le tuer, il est mort ; et en même temps, il vit. Il vit d'une vie sinistre qui lui vient de l'infini. [...] Il est remué par le navire, qui est remué par la mer, qui est remué par les vents. [...] On a affaire à un projectile qui se ravise, qui a l'air d'avoir des idées, qui change à chaque instant de direction. Comment arrêter ce qu'il faut éviter ? L'horrible canon se démène, avance, recule, frappe à droite, frappe à gauche, fuit, passe, déconcerte l'attente, broie l'obstacle, écrase les hommes comme des mouches.

[...] [**Fin de l'hypotypose**]. Le canon allait et venait dans l'entre- pont. On eût dit le chariot vivant de l'Apocalypse. Le falot de marine, oscillant sous l'étrave de la batterie, ajoutait à cette vision un vertigineux balancement d'ombre et de lumière. La forme du canon s'effaçait dans la violence de sa course, et il apparaissait, tantôt noir dans la clarté, tantôt reflétant de vagues blancheurs dans l'obscurité. [...] *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo, cité par Bacry, 1992 : 248-249)

Cet exemple est l'illustration parfaite de la double narration. C'est Valéry Combet qui développe cette notion en présentant l'hypotypose comme un second récit dans un récit (1995 : 501).

Il convient de retenir, à la fin de cette étude, que l'ensemble des modalités discursives visitées (la description et le récit) s'ancrent toutes dans le processus énonciatif. Ce sont des énonciations qui sont tenues par un sujet locuteur. Ce qui les différencie, toutefois, demeure le temps qu'elles mettent en avant dans leur manifestation. Elles peuvent se réaliser dans le passé comme dans le futur, mais aussi à certains moments, dans le présent. L'on parle, quelquefois, du présent de narration. Le temps devient l'élément central et commun à ces modalités discursives qui favorise leur interaction. En tant que narration de faits passés, le récit peut intégrer la description tout comme le discours. Nous parlerons alors respectivement de récit descriptif ou de récit dialogué. Ces configurations discursives hybrides consacrent les déictiques.

## **II-B- La deixis : Une unité linguistique propriété fondamentale de l'énonciation**

### **II-B-1- Présentation**

L'objet de la communication tend, dans la plupart des cas, à référer à une réalité extralinguistique. Et les participants du discours usent, pour ce faire, de bien d'unités linguistiques à même d'assurer cette fonction de référence, la référence entendue comme :

« le processus de mise en relation de l'énoncé au référent, c'est-à-dire l'ensemble des mécanismes qui font correspondre à certaines unités linguistiques certains éléments de la réalité extralinguistique ». (Orecchioni, 2006 : 39)

Ces unités linguistiques se voient confier des tâches bien définies selon la visée argumentative des uns et des autres. Elles permettent de montrer ou de désigner un référent à divers degrés divers. Ces mécanismes référentiels peuvent être absolus :

(97) Excellence, avant toute chose, je dois réparer l'offense que je vous ai faite en vous obligeant à venir jusqu'à **Sigui**. (*Les Sofas*, p. 42)

comme relatifs à la situation de communication comme en (100) et (101)

(98) Regarde bien **cet homme**. Il est seul parmi les femmes. (*La Guerre des femmes*, p. 28)

(99) Oui, bienheureux Shariar. Regarde. C'est **aujourd'hui**. Le jour est venu. Souviens-toi. (*La Guerre des femmes*, p. 28)

De (97) à (99), divers procédés de référence sont sollicités. Mais en (99) l'unité linguistique bénéficie d'une certaine autonomie référentielle, puisque « Sigui », nom propre de ville, jouit d'une certaine notoriété dans la mémoire collective des habitants du mandingue.

A contrario, les exemples (98) et (99) identifient des référents bien balisés par des unités linguistiques appelées déictiques. Leur compréhension dépend du contexte d'énonciation. En partant du déterminant démonstratif (**cet**) à l'adverbe temporel (**aujourd'hui**), nous constatons que ces unités linguistiques sortent les référents désignés de leur statut en langue pour leur imprimer un autre, qu'elles acquièrent cette fois, en parole.

Dans ce processus, ce qui varie avec la situation, c'est le référent de l'unité déictique. Nous nous retrouvons dans une sorte d'actualisation qui prend appuie sur ce que Bühler (1934), que cite Marie Jeanne Barberis (2009), a appelé « *origo* ».

L'« *origo* » se présente comme un repère qu'il définit par trois coordonnées : « je, ici, maintenant », dont l'on tiendra désormais compte dans la compréhension des déictiques. Ces derniers se manifestent dans la réalisation de la langue en parole. Il s'agit donc de comprendre ici un phénomène d'appropriation de la langue par le sujet locuteur qui organise son discours relativement à certains points de référence qu'il ramène incontestablement à lui ; d'où le caractère « égocentrique » de la parole. Benveniste le signifie en ces termes :

« En tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir, par rapport à la langue, comme un procès d'appropriation. Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques [...] » (1970 : 12-18 : 14).

Ces indices abondent dans les productions discursives, et leurs « points de référence » peuvent se déduire soit du cotexte (référence cotextuelle), soit coïncider avec l'instance énonciative (référence déictique).

Dans un cas comme dans l'autre, ils apparaissent comme dépourvus d'autonomie référentielle (un déictique ne se réfère jamais au même référent). L'axe ternaire « je, ici, maintenant » que développe Bühler consacre les typologies de déictique. Ce sont les déictiques de personne (je), les déictiques spatiaux (ici), et les déictiques temporels (maintenant).

## **II-B-2- Typologie des déictiques**

Le processus discursif intègre des acteurs qu'incarnent les pronoms personnels. Etant centralisé sur le locuteur, ce processus prend sa source sur le « je » qui l'organise et l'anime avec l'aide des autres acteurs du discursif.

Il est indéniable que les pronoms personnels possèdent déjà des saturations sémantiques concédées par la lexicographie ; le « je » est locuteur, donc émetteur, il peut devenir récepteur lorsque le « tu », allocutaire et récepteur, devient émetteur.

Dans un sens comme dans l'autre, l'objet de la communication est centré sur un référent, d'où la fonction référentielle reconnue au langage et matérialisée par le pronom « il ». Ces trois premières personnes, qui impriment une dimension « ternaire » à l'axe des participants au discours, fédèrent la catégorie des pronoms personnels déictiques, puisque les trois autres personnes, du pluriel, s'obtiennent, par une flexion de celles-là.

### **II-B-2-1- Les déictiques de personne**

#### **II-B-2-1-1- Les déictiques de première personne**

##### **a- Les déictiques de première personne du singulier pleinement déictique**

Au singulier, les pronoms personnels déictiques se réfèrent au « je » et à ses variantes. Référons-nous à ces exemples pour nous en convaincre :

(100) Bon ! Venez ! Venez ! Voilà ! : Vous savez que ma nuit, moi **je** l'ai passée avec cette femme qui porte un soleil à son bras. Et **je** vous dis, elle m'a révélé le mystère que cachent les femmes. C'est indescriptible ! D'abord, elle m'a dépouillé de tout ce que je portais sur moi. Elle m'a serré contre sa poitrine Mais, je vous dis, ces deux bosses sur leur poitrine, C'est un foyer ardent. J'en ai ressenti une telle douceur...

(101) Ouiiii... un bas chemin. Elle m'a passé la jambe par-dessus et **je** l'ai explorée, moi ce bas-chemin ! (*La Guerre des femmes* : 56)

Les unités déictiques mises en relief dans ces exemples désignent des référents de façon précise de sorte que, dans la réplique de Babelé, l'emploi du « je » (101), première personne du singulier, ne se réfère à personne d'autre qu'à lui. Ce « je » imprime son caractère déictique à tous ses corollaires, en partant des pronoms personnels compléments (m' dans « elle m'a ») au déterminant possessif (**ma** dans « **ma** nuit »).

Dans un cas comme dans l'autre, l'on note l'omniprésence du « je ». Observons la paraphrase du premier exemple pour nous en convaincre :

(102) Ma nuit (la nuit de **moi**/ un « moi » qui renvoie au sujet-locuteur, donc au « je » émetteur), moi je l'ai passée avec cette femme qui porte un soleil à son bras.

Par cette même transformation, nous parvenons à faire ressortir le « je » avec les pronoms personnels compléments :

(103) Elle m'a passé la jambe par-dessus et je l'ai explorée, moi ce bas-chemin ! → Elle a passé la jambe **de moi** par-dessus et je l'ai explorée, moi ce bas-chemin !

Nous avons, là aussi, le « m' » qui renvoie incontestablement au « moi » (au sujet-locuteur).

Ces pronoms (personnels sujet comme compléments) subissent des flexions en rapport avec le référent exprimé pour donner la première personne du pluriel « nous ». Avec cette personne, ce sera la réunion de plusieurs « je » auquel peut s'ajouter un participant au discours qui n'est ni locuteur ni allocutaire, c'est-à-dire un « il ». Mais ce signifiant lexical (« nous » première personne du pluriel) a aussi l'avantage d'intégrer un double aspect : Il peut être partiellement ou pleinement déictique.

## **b- Les déictiques de première personne du pluriel**

### **b-1- Le déictique de première personne du pluriel partiellement déictique**

Dans ce cas, il se modèle sur la structure suivante :

Nous → Je +  $\emptyset$  (Le cas des Nous singuliers)

(104) **Nous nous** sommes aussi intéressé, dans cette thèse, au fonctionnement pragma-sémantique des traits linguistiques de l'hypotypose. (Phrase inédite)

Le « nous », ici, est singulier et renvoie au sujet-locuteur, doctorant. C'est ce qui justifie le fait que l'accord n'est pas fait au niveau du participé passé « intéressé ». Le signifiant lexical, pluriel « nous », ne commande pas l'accord du participe passé en genre et en nombre comme il se devrait. Il s'agit donc d'un « nous » à valeur neutre.

Nous notons, donc, un déphasage entre le signifiant « nous » et le référent extralinguistique « doctorant » contrairement au cas où le pronom personnel pluriel revêt une valeur pleinement déictique.

## **b-2- Le déictique de première personne du pluriel pleinement déictique**

Il se modèle sous la structure :

Nous → Je + Tu (singulier ou pluriel)

Contrairement au premier cas, dans celui-ci, le « nous » se présente comme la conjugaison d'au moins deux personnes. Il est alors pleinement déictique car renvoyant à une entité extralinguistique qui se modèle parfaitement sur le signifiant lexical (relativement au nombre notamment), le « nous » qui se trouve être sujet-locuteur comme dans ces exemples :

(105) Soyons courageux, **nous** (le fils du chasseur et celui de l'ogre) sommes orphelins et il nous faut survivre par nous-mêmes. (*Kitanmandjo*, p. 98)

Ce pronom personnel devient englobant en engageant d'autres acteurs discursifs, des « tu » ou des « il/elle » appelés aussi « délocutifs », en témoigne ceci :

Nous → Je + Il ou elle (singulier ou pluriel)

(106) Le pays tout entier est sur le pied de guerre. **Nous** (le locuteur Samory, le griot et le peuple sans le prince à qui il s'adresse) l'y avons préparé consciemment, parce que nous n'avions plus la moindre confiance en nos interlocuteurs français. (*Les Sofas*, p. 27)

Le « nous » ici intègre un ou d'autres sujets pouvant être absents ou présents dans la situation de communication. Il s'adresse, dans ce cas, à un interlocuteur, « tu », qui lui participe à la dynamique communicative. Mais, il peut arriver des cas où tous participent à la dynamique communicative, comme c'est le cas dans cet autre schéma :

Je + Tu+ Il ou elle (singulier ou pluriel)

(107) Mais père, **nous** (il s'agit du sujet locuteur le prince qui s'adresse à ses interlocuteurs, son père, le griot et son peuple) et courons au suicide collectif ! (*Les Sofas*, p. 33)

Le « nous », première personne du pluriel intègre un double aspect. Il est tantôt déictique comme en (105), (106), et (107) où la réalité extralinguistique se modèle aisément sur le signifiant lexical, tantôt partiellement déictique en ce sens qu'on note un décalage sémantique entre le référent extralinguistique et le signifiant lexical comme en (104). Le « nous » dans ce cas est appelé « nous » de majesté.

L'omniprésence du « nous », pluriel du « je », se manifeste aussi au niveau des déterminants possessifs tels : **notre**, **nos** et du pronom possessif **nôtre**.

Observons ces exemples :

(108) Que pourront **nos** fusils à pistons ou nos chassepots et même **nos** quelques armes à tir rapide contre l'arsenal militaire de la France. (Les fusils à pistons de nous\*)

(109) **Notre** cuisine est toute neuve (La cuisine de **nous** est toute neuve\*) (exemple inédit) (Phrase inédite)

(110) La **nôtre** aussi vient d'être rénovée par mon grand-père ! (La cuisine de **nous** vient d'être rénovée par mon grand-père !\*) (Phrase inédite)

Avec ces autres éléments, l'on comprend que le déictique regroupe plusieurs personnes parmi lesquelles figure un « je » locuteur qui s'adresse nécessairement à un « tu » dont les traits se matérialisent par les déictiques de deuxième personne.

## II-B-2-1-2- Les déictiques de deuxième personne

La deuxième personne connaît aussi, comme la première personne, deux nombres. Elle peut être au singulier comme au pluriel.

### a- Les déictiques de deuxième personne du singulier pleinement déictique

La deuxième personne du singulier « tu » revêt aussi un caractère déictique comme l'on le remarque dans cet exemple :

(111) Comment t'appelles-tu ... petite fille ? (*La Guerre des femmes*, p. 16)

Ces propos sont du Prince Shariar qui s'adresse à Shéhérazade. Les reprenant au cours d'une séance de lecture où devra intervenir un dialogue, le pronom personnel « tu » désignant « petite fille » ici, que prononcera un acteur dans le rôle de Shariar, ne se référera qu'inévitablement à Shéhérazade, représentée par l'actrice campant ainsi son rôle.

Tout comme au niveau de la première personne, les corollaires du « tu » intègreront le déictique de deuxième personne du singulier, en témoignent ces exemples :

(112) Je veux **te** parler. (Je veux parler **à toi**\*) (Phrase inédite)

(113) As-tu finis **tes** devoirs ? (As-tu finis les devoirs **de toi** ?\*) (Phrase inédite)

Le pronom personnel complément (**toi**) ainsi que le déterminant possessif (**tes**) intègrent le « tu », deuxième personne essentielle à la tenue de toute communication dont le référent, là aussi, reste contextuel.

Le « **vous** », deuxième personne du pluriel, comme le « **nous** », revêt un aspect double.

## **b- Le déictique de deuxième personne du pluriel**

Il peut se présenter comme un « vous » de politesse ou assembler plusieurs « tu » auquel peut s'ajouter un « il », délocutif. Dans un cas comme dans l'autre, il apparaît respectivement comme partiellement et pleinement déictique.

### **b-1- Le déictique de deuxième personne du pluriel partiellement déictique**

Il se consacre sous la formule :

Vous → Tu + ø

(114) Voyez-**vous**, excellence, **vous** me reprochiez tout à l'heure d'avoir, par mon comportement, desservi la cause de la paix. En un sens, c'est vrai. Mais ce qu'on ne vous a pas dit, ce qu'on ne pouvait pas vous dire, c'est que je n'ai été amené à cette extrémité que par la force des choses. Pendant les six premiers mois de mon arrivée ici, j'ai multiplié les contacts avec l'empereur votre père. J'ai tout dit, tout fat, tout

essayé pour que ce transforme le climat de suspicion qui régnait entre nous. J'ai essuyé échec sur échec. Telle est la vérité. Toute la vérité. [...] (*Les Sofas*, p. 44)

Le « vous », dans ce cas, incarne une seule personne, à qui l'on voue un grand respect, ce peut être un supérieur hiérarchique, un administrateur, un monsieur qu'on ne connaît pas, à qui l'on montre des signes de politesse.

Mais quelquefois, la personne est nommée avec un titre de noblesse comme en (115). Dans ce cas, le signifiant lexical ne se modèle pas sur la réalité extralinguistique.

Cette réplique d'Archinard s'adresse au Prince Karamoko. L'on y note le même déphasage sémantique avec le « vous ». La deuxième personne du pluriel, est aussi parfois partiellement déictique. Cet aspect se confirme également avec les déterminants et adjectifs possessifs :

(115) Reprenez donc **vos** esprits, Monseigneur et qu'on vous la fasse venir. Qui sait si sa version des choses ne ramènerait pas la paix en **votre** (déterminant possessif) cœur ! (*La Guerre des femmes*, p. 14)

Le recours à une transformation suffirait à faire ressortir la valeur déictique du « vous », mais que nous confinerons dans le « vous » de politesse vue son référent :

(115') Reprenez donc les esprits de **vous**, Monseigneur et qu'on vous la fasse venir. Qui sait si sa version des choses ne ramènerait pas la paix en le cœur de **vous** !\*

Nous avons la présence du pronom personnel de la deuxième personne dont le référent dans l'extra-discursif reste un singulier, une personne (le prince Shariar) à qui l'on montre du respect du fait de son rang social.

A contrario, se trouve une autre phase où il remplit véritablement ses charges sémantiques.

## **b-2- Le déictique de deuxième personne du pluriel pleinement déictique**

Constatons-le dans les structures suivantes :

Vous → Tu + Tu

(116) **Vous** là ! **Vous** allez **vous** taire ou quoi ? (*La Tignasse*, p. 20)

Ici, la communication frise un rapport de force entre participants du discursif. Un sujet dominant exerce son autorité sur d'autres sujets. Dans ce cas, les dominés sont tous présents dans la situation de communication et le signifiant lexical se modèle pleinement sur le référent extralinguistique. Il est au pluriel tout comme le référent l'est aussi.

Par ailleurs, il peut arriver qu'à la somme des « tu », s'ajoute le « il », autre acteur du discursif que l'on peut responsabiliser au même titre que le « tu », le dernier cité peut ne pas être présent dans la situation de communication, en témoigne la structure suivante :

Vous → Tu + Tu + Il (singulier ou pluriel)

(117) Excellence, je dois avant toute chose réparer l'offense que je vous ai faite en vous obligeant à venir jusqu'à Sigüiri. D'abord parce que cette ville était **vôtre** et que nous l'avons arrachée de manière un peu brutale, je l'avoue ... ensuite parce qu'il est contraire aux usages, chez nous en France, de voir un simple officier subalterne déplacer un ambassadeur. (*Les Sofas*, p. 42)

De (117) ressortent plusieurs aspects du « vous ». Si le premier est partiellement déictique, le second qui s'exprime au moyen du pronom possessif « votre » l'est pleinement. En l'utilisant, Archinard fait référence à son interlocutoire (tu → le prince), mais aussi à d'autres « tu » et « il » (Samory, le peuple).

L'on note, ici, une exclusion du « je » comme dans le « je », une exclusion du « tu ». Dans la deuxième personne déictique, au singulier comme au pluriel, s'observent quelquefois des tournures au mode impératif que traduit la troisième personne. Mais avant d'y arriver, analysons la troisième personne qui peut être aussi déictique.

### **II-B-2-1-3- La troisième personne déictique**

Le statut de la troisième personne est resté, quelque peu, mitigé avant sa fixation par la linguistique de l'énonciation. Emile Benveniste, qui annonçait déjà cette linguistique, l'entendait comme une « non- personne » : « il » est sous-jacent à « je » et « tu », comme à tout ce qui peut devenir objet de parole. A ce titre, peut-elle devenir locutrice dans la dynamique communicative ? Sur la question les avis sont partagés.

Cette personne est, à la fois, déictique et pronom personnel représentant ou anaphorique. En tant que représentant (ou anaphorique), elle se substitue à une autre personne dans l'instance discursive et a besoin d'être actualisée par des déterminations cotextuelles

dont le « je » et le « tu » peuvent faire l'économie, aux dires de Kerbrat Orecchioni (2006 : 45), ce que nous approuvons.

Dans un autre sens, le « il » acquiert son caractère déictique lorsqu'il est simplement actant de l'instance discursive en tant que personne passive (qui ne possède par encore la parole). Il possède dans ce sens une fonction « d'exophorique », et sa référence est hors texte.

Dans un cas (référence cotextuelle) comme dans l'autre (référence « exophorique », pure déictique), le pronom personnel de la troisième personne consacre la fonction référentielle ou dénotative. Cette fonction peut être assurée tant par des pronoms personnels (il/elle) que par des groupes nominaux chapotés par des déterminants démonstratifs :

(118) Monsieur Le Président (du tribunal), **mon client** est innocent. **Il** (représentant ou anaphorique) était bien présent chez lui le jour du meurtre et son épouse que voici pourra le justifier. (Au cours d'une audience, par exemple)

(119) **Ils** (fonction exophorique) sont venus ce soir. (Titre de l'un des poèmes de Léon Gontran Damas dans *Pigment*)

(120) Ah ! Ah ! Tu t'y connaîtrais par hasard en astrologie, toi, à ton âge ? (Un temps). **Ces ravisseurs** (qu'on pourrait remplacer par ils) que tu refuses obstinément de dénoncer, Shéhérazade, t'auraient-ils initiée à quelque savoir secret ? Tant de lunes se sont écoulées depuis ton évasion. (*La Guerre des femmes*, p. 27)

Le référent, ici, peut être une donnée matérielle et présente dans la situation d'énonciation (118) ou se présenter comme une réalité non présente mais matérielle et enregistrée dans la mémoire discursive (119) et (120). Il est caractérisé, dans ce cas, et indique une réalité particulière.

De façon explicite et visible, seul (118) possède un référent déjà annoncé dans le cotexte gauche (anaphore). Si le déictique s'exprime clairement comme une entité linguistique auprès du verbe formant avec celui-ci un couple, force est de constater que bien de fois, il s'y encastre au point de ne pas pouvoir l'identifier comme une unité linguistique autonome. Cette nouvelle configuration du déictique s'observe dans le mode impératif.

## II-B-2-1-4- Le pronom personnel déictique et le mode impératif

### a- Présentation

Le mode impératif, comme tous les modes, exploite les personnes de la conjugaison. Mais la deuxième personne est la plus utilisée dans ce mode, tant au singulier qu'au pluriel, c'est-à-dire le « tu » et le « vous ». Ces personnes renvoient à la fonction conative dans la dynamique des fonctions de la communication. Le locuteur « veut agir sur l'interlocuteur pour obtenir de lui un certain comportement ». (Martin Riegel, 2008) Il s'adresse, donc, directement à lui, et cette adresse revêt certaines allures ou valeurs selon la situation de communication.

### b- Les différentes valeurs de l'impératif

Le mode impératif libère, dans son expression, une injonction, puisqu'il fait ressortir un antagonisme entre deux personnes. Cette injonction exprime diverses nuances :

#### b-1- Un ordre strict

Observons ces exemples inédits :

(121) Mange ! (Phrase inédite)

(122) Sortez de cette salle ! (Phrase inédite)

Ces deux injonctions, au singulier pour la première avec le verbe manger (**mange !**) et au pluriel pour la seconde avec le verbe sortir (**sortez !**), s'adressent respectivement à un « non je » donc à un « tu » et à un « vous ». Transformées, elles donnent les phrases déclaratives suivantes :

(121') Il faut que **tu** manges.

(122') Il faut que **vous** sortiez.

Ces personnes sont enfouies, implicitement, dans des propos injonctifs pour faire ressortir justement leur aspect d'ordre ; et leur aspect déictique se perçoit toujours en ayant recours à l'univers de communication. L'injonction peut être formulée sous forme de défense.

## **b-2- Une défense**

(123) Ne sortez **pas** ce soir !

La négation que fait ressortir la locution adverbiale « ne ... pas » est une traduction implicite de l'injonction (ordre strict) que nous venons de traiter ; il s'agit ici d'une interdiction. Mais la pression du sujet locuteur sur son ou ses interlocuteur(s) reste de mise.

Dans (121) et (122), nous avons des phrases affirmatives véhiculant un ordre or en (125), c'est une phrase négative qui exprime toujours une injonction sous forme de défense, d'interdiction. Avec la défense, l'injonction est plus corsée.

Au-delà de ces valeurs de l'impératif se trouvent d'autres valeurs comme la prière, le souhait et elles sont obtenues par transformation des premiers exemples, en témoignent ces exemples :

(121) Mange ! → (121') Il faut que tu manges. (Expression de la prière)

(122) Sortez de cette salle ! → (122') Il faut que vous sortiez.  
(Expression de la prière)

Outre les déictiques de personne dont la compréhension référentielle requiert la prise en compte de la situation d'énonciation, se trouvent d'autres unités linguistiques se référant, quant à elles, à l'espace occupé par le « je » dans son élan discursif ainsi qu'au temps dans lequel il réalise son énonciation.

### **II-B-2-2- Les déictiques spatio-temporels**

#### **II-B-2-2-1- Les déictiques spatiaux**

A ce niveau, le principe est le même, c'est-à-dire que les espaces désignés par les adverbes ou locutions adverbiales doivent s'apprécier en tenant compte de la position du locuteur. Et les déictiques justement ne prennent sens que dans l'univers discursif du « je », d'où la résurgence des notions de point de vue et « d'empathie ». Les indicateurs spatiaux ou locatifs sont mis en avant par les adverbes de lieu et les déterminants démonstratifs.

#### **a- Les adverbes de lieu**

Prenant toujours pour repère l'espace du « je » énonciateur, ils revêtent un aspect ternaire (Ici, là, là-bas) qui s'inscrit dans la dynamique proximité vs éloignement :

(124) J'ai perdu mon père. Nous devons nous retrouver au petit jour à quelque distance d'**ici**. (*Kitanmandjo*, p. 95)

(125) Tu vois pas tout ce monde **là** ? Tu crois que nous deux on va faire tribunal d'abord ? (*La Tignasse*, p. 21)

(126) C'est un richard de la Capitale comme il y en a tant par **là-bas** ! (*La Tignasse*, p. 25)

Ces adverbess de lieu se réfèrent à des endroits spécifiques. L'adverbe « ici » est toujours déictique. Il indique une proximité qui se confond à l'espace du sujet locuteur. Dans des cas, il se mue en « là » lorsqu'il intègre un discours indirect. Il indique alors une distance relativement longue se référant à la position du sujet locuteur. L'adverbe « là » revêt ainsi un double aspect, il est tantôt déictique tantôt anaphorique.

Il est déictique comme en (124) lorsque « *l'origo* » considérée dans la détection du référent est celui du personnage réel. C'est-à-dire que des trois éléments fédérateurs des déictiques (je, ici, maintenant), c'est celui qui localise le personnage, auteur réel de l'expression déictique qui est pris en compte. Dans ce cas, le lecteur abandonne sa propre « *origo* » et se transporte dans le monde raconté. Identifiant ainsi son centre déictique sur celui du personnage (Jeanne-Marie Barberis 2009 : 1).

Le contenu référentiel du « là » peut dépendre quelquefois de déterminations cotextuelles. Il apparaît, dans ce cas, comme une reprise anaphorique ou un représentant. Il reprendra, alors, un lieu déjà évoqué par l'adverbe « ici ». L'on pourrait le remarquer par la paraphrase de (124) :

(124') J'ai perdu mon père. Nous devons nous retrouver au petit jour à quelque distance d'**ici**. Lorsque je suis arrivé **là**, je ne l'ai pas vu.

Sa dépendance référentielle, qui reste toujours d'actualité, dépend de l'adverbe « ici ».

Le mécanisme référentiel devient, dans tous les cas, entièrement contextuel, car lié à des déterminismes qui sont toujours rattachés au sujet locuteur. Le déictique spatial peut aussi être porté par le démonstratif.

## **b- Le déterminant démonstratif déictique de lieu**

Il intègre, en même temps qu'une fonction de représentant textuel, une fonction de déictique. Il appelle alors à une orientation commune vers un foyer d'attention, un regard porté sur le monde à partir d'une « *origo* » partagée.

Cette double valeur est partagée tant par le déterminant démonstratif que par le pronom démonstratif.

### **b-1- Le déterminant démonstratif déictique de lieu**

Le déterminant est un mot qui accompagne un nom en vue de l'actualiser. Sa présence auprès de ce dernier le sort du lot des références en langue pour lui en attribuer d'autres plus pragmatiques, c'est-à-dire contextuelles. Mais quant il s'agit de déterminant démonstratif, le caractère précis de l'objet désigné n'est plus mis en doute. Il apparaît précis et concis. :

(100) Regarde bien **cet homme**. Il est tout seul parmi les femmes. (*La Guerre des femmes*, p. 28)

L'homme en question ici est celui qui apparaît sur scène, sous les yeux de Shéhérazade et du prince Shariar. Outre la vue qui permet, grâce à un balayage visuel, de percevoir son environnement discursif, il y a le gestuel ou l'ostentation qui permet une identification référentielle réussie. Cela dit, l'unité déictique revêt ici une valeur « exophorique », c'est-à-dire que son référent est hors texte. Il est contextuel. Son identification appelle à une certaine complicité des acteurs discursifs qui ont déjà eu à emmagasiner une somme de mémoire discursive.

L'ensemble des déterminants démonstratifs joue ce rôle de déictique lorsqu'ils sont en fonction « exophorique ». Et l'ostentation détermine le lieu de convergence du regard pour repérer le référent déictique. Le déictique de lieu peut aussi être le fait du pronom démonstratif.

### **b-2- Le pronom démonstratif déictique de lieu**

Le pronom démonstratif s'inscrit dans la conception générale du pronom entendu comme une unité linguistique qui prend la place d'un nom, et ce afin d'éviter d'éventuelles

répétitions. Si cet aspect ne saurait lui être dénié, il importe néanmoins de préciser les circonstances, à son honneur, lui permettant d'intégrer les indices déictiques de lieu :

(125) Je préfère **ces** gâteaux-**là**. (Phrase inédite)

(126) Vous voulez me servir une boisson ? Eh bien, servez-moi **celle-ci**. (Phrase inédite)

Les formes composées des déterminants démonstratifs sont celles qui intègrent une valeur de déictique. Elles se réfèrent à des éléments qui sont présents dans la situation de communication (125) ou qui partagent le même système spatial que celui du sujet locuteur (126). Cette dynamique se révèle par l'usage des particules « ci » et « là » qui traduisent respectivement la proximité et l'éloignement du lieu du sujet locuteur. Si l'énonciation se déroule dans un lieu, force est de constater qu'elle s'ancre également dans un temps que l'on perçoit au travers des déictiques temporels.

## **II-B-2-2-2- Les déictiques temporels**

Parler de déictique temporel revient à s'intéresser à la notion de temps, en général, et à celle du temps d'énonciation en particulier. Exprimer le temps, signale Kerbrat Orecchioni, c'est « localiser un évènement sur l'axe de la durée, par rapport à un moment T pris comme référence [...] » (Kerbrat Orecchioni, 2006 : 51). C'est cet axe temporel, qui voit la pensée en action de langage, que Gustave Guillaume appellera « temps chronogénétique » (1993). Le temps déictique se caractérise par le fait qu'il est mis en relation avec l'instance discursive. La localisation temporelle s'effectue essentiellement par les formes temporelles déictiques, les adverbes temporels et les locutions adverbiales.

### **a- Les formes temporelles déictiques**

#### **a-1- Le présent, temps dénonciation, forme temporelle déictique à valeur directe**

Il indique le temps qui voit la réalisation de l'énoncé. Dans ce sens, il a une valeur de déictique, puisque la référence temporelle coïncide avec le temps d'énonciation. Observons pour nous en convaincre :

(100) **Regarde** bien cet homme. Il est tout seul parmi les femmes. (*La Guerre des femmes*, p. 28)

(127) **Voyez** Shéhérazade qui **s'avance** et **marche** vers une mort certaine. **Admirez** sa grâce. (*La Guerre des femmes*, p. 15)

L'on note ici un déroulement de l'action *in actu* dans ces deux cas. Ce sont des faits qui se passent au moment où leur énonciateur s'exprime. Il y a donc une coïncidence entre le temps d'énonciation du sujet locuteur et le temps de déroulement de l'action.

Il peut arriver, des fois, qu'il y ait décalage entre ces deux temporalités. Elles ne partageront pas la même « unité temporelle » (Kerbrat Orecchioni, 2006 : 54). On parlera alors de déictique à valeur indirecte.

## **a-2- Les formes temporelles déictiques indirectes : le passé et le futur, temps décalés de T<sub>0</sub>, valeur déictique indirecte**

Rappelons qu'il s'agit des temps passés absolus auquel nous ajoutons le passé composé (Kerbrat Orecchioni, 2006 : 52), et la question est de savoir comment ces derniers parviennent-ils à intégrer la catégorie des déictiques ?

Pour le comprendre, il faudra se référer aux notions de temps et d'aspect des verbes. Si le premier envisage le temps verbal dans sa situation sur l'axe chronologique (faits antérieurs, concomitants, ou postérieurs à l'instance discursive), le second par contre considère que le verbe peut refléter, lui-même, le déroulement de son procès (du point de vue de la durée de sa réalisation).

C'est donc l'aspect qui nous situera sur la durée de déroulement d'une action (aspect accompli ou non accompli) et sélectionnera les formes temporelles déictiques à valeur indirecte. Plusieurs cas de formes temporelles se présentent. Nous pourrions avoir :

### **a-2-1- Le cas du passé simple**

Le passé simple exprime une action passée, d'aucuns diront dépassée en ce sens qu'il n'appartient pas/plus à l'instance discursive. Il revêt donc un aspect accompli, c'est-à-dire que la réalisation de son procès est antérieure à T<sub>0</sub> (temps de l'énonciation). Cela dit, le passé simple devient temps déictique lorsque le temps du « contenu propositionnel » (T) appartient à (T<sub>0</sub>), c'est-à-dire lorsque (T) partage le « même système temporel » que T<sub>0</sub> (même jour, même semaine, même mois, même année). Dans ce cas, le recours au contexte paraît

nécessaire pour trancher. Ce contexte peut apparaître dans la phrase et être « intraphrastique » :

(128) Il **passa** la fête de travail **dernier** (contexte) à Abidjan.

comme « extraphrastique » :

(129) Il **passa** la fête de travail à Abidjan.

Dans le premier exemple, il s'agit de la fête de travail de l'année en cours, année qui voit la réalisation de l'énoncé. Dans ce cas, l'on parlera du passé simple comme étant en emploi de déictique à valeur indirecte.

Pour le second exemple, nous aurons la même valeur de déictique à condition que le temps du « contenu propositionnel (T) » partage le même « système temporel » que le temps de l'énonciation. A contrario, s'il se présente un énoncé comme celui-ci:

(130) **Autrefois**, mes grands parents firent la guerre de la France.

Le caractère déictique à valeur indirecte du passé simple disparaît, parce que le temps du « contenu propositionnel » n'intègrent pas le même système temporel que celui du sujet énonciateur. L'on le perçoit grâce à l'adverbe temporel « autrefois » qui exprime une action très éloignée.

### **a-2-2- Le cas du passé composé**

Nous convenons avec Kerbrat Orecchioni que le passé composé est un temps déictique (2006 : 52). La tripartition du temps, en effet, sur l'axe temporel révèle divers positionnements temporels qui se déterminent tous relativement au temps d'énonciation. S'il est évident que le passé et le futur rompent avec le présent, il est sûr que certains procès (passés comme à venir) connaissent des rapprochements très étroits avec le temps de l'instance discursive. Il suffit pour, s'en convaincre, de faire appel à des énoncés passés qu'expriment :

- les semi-auxiliaires :

(131) Je **viens de** déjeuner. (Phrase inédite)

(132) Le film **vient de** se terminer. (Phrase inédite)

- des expressions temporelles comme : juste de, tout- à- l'heure, à l'instant,

(131') Je viens **juste de** déjeuner. (Phrase inédite)

(132') Je viens **à l'instant** même de déjeuner. (Phrase inédite)

Ces énoncés sont, certes, passés mais se rapprochent fortement de To (moment d'énonciation) en ce sens qu'ils partagent le même « système temporel ».

Si nous les envisageons alors au passé composé au regard du contexte discursif, nous aurons :

(131') J'**ai fini** de déjeuner. (Phrase inédite)

(132') Le film **est terminé**. (Phrase inédite)

Le caractère déictique à valeur indirecte ressort clairement du fait non seulement de l'appartenance au « même système temporel », mais aussi du fait du rapprochement de ces faits à l'instance discursive que nous révèle le contexte discursif.

Par ailleurs, il est à noter que le passé composé fait partie des temps du discours, une modalité d'expression qui s'ancre foncièrement dans le temps d'énonciation. Du coup, même si l'on fait usage des temps passés comme le passé composé et l'imparfait, c'est pour faire référence à leur aspect de faits s'étant déroulés dans un passé proche ou des faits en cours de réalisation dont les limites temporelles ne sont pas indiquées (imparfait). La même question de « système temporelle » ressurgit également avec le futur, forme temporelle déictique à valeur indirecte.

### a-2-3- Le cas du futur

L'expression des faits à venir est certes donnée par la forme temporelle qu'est le futur, mais également par des adverbes temporels (demain, prochainement, etc.) et des prépositions temporelles.

Pour intégrer les déictiques, une chose est sûre, c'est que le temps des contenus propositionnels devra intégrer le « même système temporel » que celui du sujet locuteur. Observons pour nous en convaincre :

(133) Je viendrai **demain**.

L'action de venir n'intègre pas le présent, mais elle se réalisera dans le même « système temporel » que celui du locuteur de (133) ; ici dans la même semaine.

Si la forme temporelle (le futur) exprime le déictique, les prépositions temporelles l'expriment aussi, en témoignent ces exemples :

(134) **À partir de** maintenant, plus de sortie après 22 heures.

(Vous ne **sortirez** plus après 22 heures).

Cependant, le futur perd sa valeur de déictique indirecte lorsque l'on note que (T) et (To) ne partagent plus la même unité annuelle comme en (135)

(135) Je **passerai** la fête de travail **prochaine** à Abidjan.

Le futur est bien exprimé dans l'exemple (135) tant avec l'affixation de **-rai**, forme canonique de cette forme temporelle au radical du verbe (passer) qu'avec l'adjectif temporel (prochaine) ; mais ce futur (135) n'intégrera pas les déictiques temporels en ce sens que la fête de travail prochaine a lieu en 2011, année postérieure à celle qui voit la réalisation de cet énoncé.

Pour nous résumer sur le déictique temporel par les formes temporelles de la conjugaison, il faut faire la remarque que le présent, forme temporelle qui correspond au moment d'énonciation, se présente comme pleinement déictique. Il se confond à l'instance discursive (**T = To**) contrairement aux formes temporelles du passé ou l'on note un décalage entre (**T**) et (**To**). Ces formes temporelles déictiques se réalisent sous les formules suivantes :

(T) < (To) pour l'expression du passé ;

(To) < (T) pour l'expression du futur.

Après des formes temporelles de la conjugaison, se trouvent les adverbes et locutions adverbiales.

### **b- Les adverbes et locutions adverbiales temporels déictiques à valeur indirecte.**

Ici, il faut que (T) et (To) partagent incontestablement encore le même « système temporelle ». L'expression temporelle prendra, dans ce cas, une forme double.

D'abord, l'on constatera que ces adverbes ou locutions adverbiales pourront se confondre avec le moment de l'énonciation (T = To) (et qui demeurent foncièrement déictiques).

Ensuite, qu'ils pourraient revêtir le statut de déictique en recourant à déterminismes « cotextuels ».

Dans le dernier cas, la référence est dite « cotextuelle » et elle prend forme dans les discours au style indirect où certaines transformations sont nécessaires. En témoignent les adverbes comme : à ce moment-là (en ce moment ou maintenant), la veille (hier), le lendemain (demain), un autre jour (aujourd'hui) (Orecchioni, 2006 : 53). Observons :

(136) Je suis arrivé **la veille**. → Je suis arrivé **hier**.

De ces adverbes temporels, seul le second (hier) est déictique. D'abord, parce qu'il ancre son procès dans un passé qui partage le même « système temporel » que le temps de l'énonciation. Ensuite, parce qu'il bénéficie d'une autonomie référentielle par rapport à le complément circonstanciel de temps « la veille ».

Au total, il faut retenir que le déictique est une unité linguistique qui ne bénéficie d'aucune autonomie référentielle en ce sens que ses référents varient au gré de ses apparitions.

Il faut souligner, dans un autre sens, que cette unité linguistique participe à l'élaboration des modalités discursives (récit, description, discours). Si ces dernières comportent des dynamismes qui participent à leur distinction, force est de reconnaître que le déictique peut les intégrer et entacher, par conséquent, leur « pureté ». Cela s'observe particulièrement avec le récit et la description et non le discours qui s'ancre, *a priori*, dans le moment de l'énonciation. La dynamique énonciative favorise l'élaboration de discursifs

hybrides dans lesquels l'on peut voir se manifester l'hypotypose, comme c'est le cas dans les œuvres de Zadi Zaourou que nous étudions. L'hypotypose n'y apparaît pas comme un récit pur, une description ordinaire ou simplement un discours. La configuration qu'elle prend est toute particulière, et cela est dû à son caractère hybride que nous nous engageons d'analyser dans la deuxième partie de notre travail.

**DEUXIEME PARTIE :**  
**FONCTIONNEMENT DE**  
**L'HYPOTYPOSE DANS LE**  
**THEATRE DE ZADI**  
**ZAOUROU**

Se voulant descriptive, cette deuxième partie se chargera d'analyser le fonctionnement des faits d'hypotypose chez Zadi Zaourou. En tant que fait d'expression qui doit laisser le fait décrit se produire tel un spectacle qui s'offre à l'objet du regard, l'hypotypose commande que soit mise en avant la contribution tant du syntagmatique que du paradigmatique. L'un permettant de cerner la vivacité et l'animation au moyen d'une modalité de connexion « intra » comme « interpropositionnelle » et l'autre de saisir la visualisation caractéristique de cette figure au travers d'un lexique de l'image (les introducteurs de l'hypotypose), mais aussi d'une enallage temporelle avec le présent dit de narration. Nous nous emploierons, à travers une description minutieuse, de révéler la syntaxe de l'ensemble de ces signaux de l'hypotypose afin de comprendre comment ceux-ci la consacrent pour que soit établie la différence entre leur apparition dans un énoncé, que nous qualifierons de basique, et celle qui donnerait droit à une hypotypose. Mais déjà, il est à noter que toute cette entreprise de description se modèlera, d'abord sur les formules d'introduction hypotypotiques dans le discours des personnages, ensuite sur la modalité de connexion « intra/interpropositionnelle » et enfin sur la dynamique temporelle dans le processus hypotypotique.

## **CHAPITRE I : DES DEICTIQUES DE PERSONNES AUX FORMULES D'INTRODUCTION HYPOTYPOTIQUE DANS LE DISCOURS DES PERSONNAGES**

En tant que procédé discursif, l'hypotypose s'ancre dans le discours des personnages. Toutefois, dans leur élan discursif, ceux-ci côtoient diverses modalités discursives (le discours lui-même, le récit comme la description) à travers lesquelles ils la consacrent. Mais comme cette figure possède ses propres marques de démarcation, elle apparaît comme une entité autonome qui intègre toute production discursive en justifiant sa place. L'homogénéité qu'elle crée, ainsi, devient possible grâce à certains éléments annonceurs de la figure. La tradition rhétorique les appelle « formules d'introduction » hypotypotiques. Ces dernières ouvrent la voie à l'expression de la deixis dans le discursif de l'hypotypose. Son analyse, dans le discours des personnages, révèle une hypotypose narrative ou *in absentia* et une hypotypose non fictionnelle dite *in praesentia*.

### **I-A-Les introducteurs d'une hypotypose narrative ou hypotypose *in absentia***

L'hypotypose narrative ou *in absentia* développe un objet qui n'appartient plus au temps de son énonciation. Le déroulement de cet objet peut s'être passé en présence du sujet énonciateur ou lui être postérieur comme antérieur. Cette hypotypose met en exergue deux typologies d'énonciations hypotypotiques : une première typologie regroupe des faits auxquels le sujet locuteur a assisté et une deuxième qui présente, cette fois, des faits auxquels il n'a pas assisté.

#### **I-A-1-Les introducteurs d'une hypotypose *in absentia* reprenant des faits auxquels le sujet locuteur a assisté**

L'hypotypose développe une illusion dont la perception met à contribution, d'une part, les sens (la vue et l'ouïe), d'autre part l'imagination (la capacité de l'esprit à se projeter dans la saisie d'un fait) qui se manifeste dans la remémoration d'un souvenir.

##### **I-A-1-1- Le cas des témoignages visuels**

Dans ce cas, tel que cela se présente dans notre corpus, les faits rapportés sont passés et n'appartiennent plus à l'instance discursive (T du SL  $\neq$  T de l'hypotypose). Mais ils se présentent comme des faits auxquels le sujet locuteur a assisté. Ce sont des faits qu'il a donc vus. D'où l'utilisation, dans ces formules d'introduction, du déictique de première personne « je » qu'accompagne harmonieusement un lexique de visualisation de type « voir ». Ces éléments encadrent l'hypotypose et, en tant que tel, peuvent avoir un mode d'apparition linguistique divers.

#### **I-A-1-1-1- L'introducteur est post posé à l'hypotypose**

L'introducteur peut se retrouver à la fin du discursif hypotypotytique et présente la SDH comme une énumération d'arguments donnée en amont. L'on déroule, alors, le discursif sous forme descriptif que vient conclure l'introducteur qui se comporte comme une reprise « résumante ». Observons pour nous en convaincre :

(137) [**Début de l'hypotypose**] Et puis, toute la terre du Mandingue n'est-elle pas à feu et à sang par la faute de l'envahisseur blanc ? Le djoliba ne charrie plus que des eaux vermeilles, le sang de notre peuple. Partout ils brûlent et pillent. Mamadou Lamine, le roi des Sarakollé : mort ! Son fils Souaibou, un adolescent de dix-huit ans : mort ! mort, fusillé sans jugement. Mort aussi des milliers de simples gens réduits au travail forcé. Qui saurait se souvenir de tous leurs crimes si ma mémoire n'y parvient, moi le maître des griots ? [**fin de l'hypotypose**] Tout cela, tu le sais et c'est nous que tu accuses de bellicisme. Tout cela, tu le sais, et tu trouves absurde que nous préparions notre peuple à la résistance ? Tout cela, tu le sais, prince, et tu te ravales jusqu'à ramper aux pieds d'Archinard pour négocier avec lui on ne sait quelle paix nouvelle ? Dignité, honneur, amour du pays et du peuple, tout cela ne compte plus pour toi, Karamoko. Et tu nous reviens de France, truqué. **Le voilà** ton crime. (*Les Sofas*, p. 55-56)

Ici, l'introducteur « le voilà » est la forme combinée du verbe « voir » et du déictique spatial « là » qui exprime l'éloignement relativement au lieu du sujet locuteur. Mais sa position, en fin d'une SD, témoigne du fait qu'il reprend ou conclue un raisonnement, du moins une énonciation qui la précède, d'où son statut d'anaphorique. Toutefois, il pourrait aussi acquérir le statut de « cataphorique » si, cette fois au verbe « voir », l'on associait l'adverbe « ci ». Nous aurons, dans ce cas, un introducteur antéposé à la SDH. Paraphrasée, l'accusation de Mory Fin d'jan donnerait ceci :

(137') Karamoko, **voici** ton crime : Tu nous reviens de France truqué car dignité, honneur, amour du pays et du peuple, tout cela ne compte plus pour toi. [**Début de l'hypotypose**] Toute la terre du Mandingue n'est-elle pas à feu et à sang par la faute de l'envahisseur blanc ? Le djoliba ne charrie plus que des eaux vermeilles, le sang de notre peuple. Partout ils brûlent et pillent. Mamadou Lamine, le roi des Sarakollé : mort ! Son fils Souaibou, un adolescent de dix-huit ans : mort ! mort, fusillé sans jugement. Mort aussi des milliers de simples gens réduits au travail forcé. Qui saurait se souvenir de tous leurs crimes si ma mémoire n'y parvient, moi le maître des griots ? [**fin de l'hypotypose**] Tout cela, tu le sais et c'est nous que tu accuses de bellicisme. Tout cela, tu le sais, et tu trouves absurde que nous préparions notre peuple à la résistance ? Tout cela, tu le sais, prince, et tu te ravales jusqu'à ramper aux pieds d'Archinard pour négocier avec lui on ne sait quelle paix nouvelle ?

En antéposition, l'introducteur initial « voilà » change de morphologie et devient « voici ». Ce jeu de position dépend indubitablement des particules adverbiales « ci » et « là » pas dans leur statut de déictique, mais plutôt dans celui d'élément annonciateur d'un fait dont on va parler (voici) ou d'un fait qu'on conclue (voilà).

L'introducteur, de natures différentes, intègre différentes syntaxes dans notre corpus. Outre la postposition, il peut paraître en incise récurrente dans une SDH.

#### **I-A-1-1-2- L'introducteur est en incise récurrente**

Comme une preuve d'accréditation, l'introducteur ici est le résultat de la combinaison du déictique de première personne « je », sujet locuteur de l'hypotypose, et du verbe « voir » (J'ai vu). Il s'inscrit, de façon récurrente, dans la SDH :

(138) Quel malheur... Mais père, nous courons au suicide collectif ! Que pourront nos fusils à pistons ou nos chassepots et même nos quelques armes à tir rapide contre l'arsenal militaire de la France ? Vous ne vous rendez pas compte de ce que peut représenter leur machine de guerre ! Il faut avoir vu tout cela de ses propres yeux. Nom d'Allah ! J'en tremble encore ! [**Ici commence l'hypotypose**]  
Tenez ! Juste une semaine avant mon départ de Paris, le ministre de la guerre a tenu à effectuer en mon honneur une parade militaire. Djéli Mory, c'est à vous fêler le timbre ! **J'ai vu** (1) mille et une gammes de fusils, par centaines et par milliers. **J'ai vu** (2) des bouches de feu, par centaines de milliers [...]. Je ne sais quel obstacle résisterait à un seul des boulets que crachent ces monstres formidables. Car **j'ai vu** (3) des troncs d'arbre broyés, des rochers sauter et voler en poussière. **J'ai vu** (4) le sol s'ébranler puis se couvrir de cratères béants. Oui ! **J'ai vu** (5) des légions multiples défiler sous mon regard étonné. Nos sofas sont d'un nombre presque ridicule face à cette marée humaine. Et ce n'est pas assez de ces armes et de ces hommes. **J'ai vu** (6) des édifices entiers spécialement conçus pour fabriquer ces engins de guerre et leurs munitions. [**Fin de l'hypotypose**] Djéli Mory, et toi aussi mon père, je tiens à vous le dire sans détour : si vous aimez assez ce pays et notre peuple, épargnez leur un sacrifice inutile ; sauvez-les d'un suicide certain. (*Les Sofas*, p. 33)

Les déictiques de personne qui investissent cet extrait (« j' », « nous ») dévoilent les acteurs d'une situation de communication, on ne peut plus complexe, car tendue. Souhaitant convaincre ses interlocuteurs, le prince Karamoko s'avance dans une véritable démonstration pour laquelle son discours doit, le plus que possible, « ouvrir sur un ailleurs » qui se présente dès lors comme le siège de ses arguments. Et cet ailleurs, telle une fenêtre, présente ce qu'il a vu de la démonstration militaire de l'armée française. Le prince présente ainsi ce qu'il conçoit comme « une parade militaire » (qui se trouve être plutôt une illusion) au cours de laquelle il montre à son peuple différents moments qui constituent différentes fenêtres que structure l'introducteur « j'ai vu ». La fréquence de ce dernier traduit en conséquence autant de descriptions que lorsqu'il apparaît. Des six apparitions de l'introducteur « j'ai vu », nous pourrions déduire six descriptions.

Ici, l'introducteur ne saurait être postposé au discursif hypotypotique. Contrairement à « voilà », celui que nous étudions (« j'ai vu ») comporte le sujet locuteur de l'hypotypose. Même si la postposition reste possible suivant des aménagements, il est clair que l'effet d'hypotypose (la propension à « mettre sous les yeux », à « faire comme si ») disparaîtrait. Nous pourrions nous en rendre compte dans la paraphrase de quelques extraits de l'exemple précédent :

(138') [...] Mille et une gammes de fusils, par centaines et par milliers **j'ai vu** (1). Des bouches de feu, par centaines de milliers **j'ai vu** (2).

De toute évidence, ces introducteurs ne produiraient pas les mêmes effets que s'ils sont antéposés. C'est aussi le cas lorsque l'introducteur se place en position médiane avec l'intégration du pronom adverbial (en) :

(138'') [...] Mille et une gammes de fusils, j'**en** ai vu (1) par centaines et par milliers. Des bouches de feu, j'**en** ai vu (2) par centaines de milliers.

La perte de l'antéposition éloignerait toute « sidération », car en se plaçant en première ligne, le sujet locuteur agit comme « agent accréditeur » de la teneur du discursif qu'il s'apprête à dérouler. Rappelons toutefois que ce qui confère le statut d'hypotypose, c'est bien l'introducteur « j'ai vu ». Sa présence agit comme un passeur de « sidération », aux dires de Le Bozec (2002 : 5). Outre la vue, l'hypotypose peut se percevoir aussi par l'ouïe.

### I-A-1-2- Le cas des témoignages sonores

Le sujet locuteur rend son témoignage à travers les sons qu'il entend. Le primat est mis ici sur l'auditif au détriment de la vue :

(139) Non. Je ne peux pas. Tous ces yeux, Gondo. Tous ces regards qui me mitraillent... Non. Non ! Je ne parlerai pas ! Je ne veux plus guérir, Gondo. Laisse-moi m'en aller. [Début de l'hypotypose] **J'entends** des cris et des pleurs ..., les hurlements d'une foule en furie. Non ... On ... On !!! ... [Fin de l'hypotypose] (*La Tignasse*, p. 52)

Ce témoignage sonore prend l'allure d'une illusion véritable dans la mesure où la perception n'est pas *in actu*. Rappelons que nous nous retrouvons en face d'un « Karamoko » perfide qui passa son temps à berner ses patients quoique ces derniers aient placé leurs espoirs en lui (*La Tignasse* : 36-37). Le destin l'ayant sanctionné par une terrible maladie (la paraplégie) (*La Tignasse* : 52), il se voit dans l'obligation, devant un guérisseur, de confesser ses torts.

L'on se rend compte alors que les cris entendus sont ceux de ses anciens patients grugés qui réclament tous justice. Cette justice, c'est la confession à laquelle il doit s'adonner. L'hypotypose se consacre en outre ici par le recours à une ponctuation assez évocatrice. Les points d'exclamation et de suspension laissent le soin au destinataire de s'imaginer la suite de la scène décrite. Tout comme dans le cas précédent, l'énonciation hypotypotique perdrait de son effet si l'introducteur se déplace en position finale du discursif :

(139') Des cris et des pleurs ..., les hurlements d'une foule en furie **Je les entends.**  
Non ... On ... On !!!

En antéposition, le destinataire réussit la connexion avec l'« empathie » du locuteur dans la mesure où il découvre, à l'entame de l'énonciation, le sens qu'il devra disposer pour rentrer dans l'illusion que l'on lui dresse ; ce qui ne saurait être le cas lorsque l'introducteur se retrouve en fin de phrase comme en (141').

Dans cette typologie (le cas des témoignages sonores), se dégage une coïncidence entre deux temporalités (celle de l'énonciation et celle de la réalisation du fait hypotypotique dans l'esprit du sujet locuteur uniquement) contrairement aux témoignages de type remémoration où il y a plutôt une divergence.

### **I-A-1-3- Le cas des témoignages de type remémoration**

Ce type d'hypotypose s'étale moins dans le discursif en ce sens qu'il concentre tout l'objet de l'illusion dans un thème que l'imagination se devra de disséquer pour s'en représenter les composantes. Il s'agit d'un témoignage qu'un acteur du discursif voudrait, par exemple, recevoir de son interlocuteur avec qui il a vécu la scène. Cela est manifeste dans cet exemple :

(140) **Souviens-toi**, prince ; cette nuit d'orage qui précéda ton voyage au delà des mers : toutes les luttes que nous avons dû mener avant d'arracher le fameux traité de Kéniéba. [...] **Souviens- toi**. (*Les Sofas*, p. 29)

Le sujet locuteur, dans ce cas, joue sur la mémoire discursive qu'il partage avec l'allocutaire pour faire l'économie d'une narration complète. Il énonce, pour cela, le thème à disséquer qu'on retrouve ici entre les deux introducteurs d'hypotypose (souviens-toi ... souviens-toi). Le prince, qui partage donc sa mémoire discursive, revoit toutes les actions sous forme de remémoration et nous, lecteurs, dans le même temps, campons notre « empathie » sur la sienne en tentant de nous reconstituer la scène. Une entreprise qui nous permet donc de voir, à travers les yeux du prince, la scène en question à partir du thème évoqué.

Si l'illusion se consacre dans le rapport d'un fait auquel le sujet locuteur a assisté, elle devient grandissante lorsque celui-ci rapporte des faits auxquels il n'a pas assisté.

### **I-A-2- Les introducteurs d'une hypotypose narrative ou *in absentia* reprenant des faits auxquels le sujet locuteur n'a pas assisté**

Ces hypotyposes se déclinent toutes en vision ou en hallucination, mais ce qui varie entre elles, ce sont leurs introducteurs.

### **I-A-2-1- Les introducteurs d'une hypotypose narrative ou *in absentia* de type « je vois » en incise récurrente**

Ce cas nous permet de visiter les hypotyposes de type vision où tel dans un songe, le sujet locuteur se voit transposer « sous les yeux » un « ailleurs » qu'il se doit de « montrer » à son allocataire :

(4) L'année dernière, tu as enceinté une jeune femme. Elle était mariée. A cause de cela, tu as eu de gros ennuis. **[Début de l'hypotypose]** Je te vois encore, debout entre deux torrents et sous l'orage. Je vois des flammes. Je vois ... **[Fin de l'hypotypose]** oh, j'oubliais qu'il faut à ce petit un langage clair. [...] Tes ennemis t'ont avec les armes secrètes que nous sommes seuls à connaître, nous autres les maîtres de la divination. (*La Tignasse*, p. 35)

Nous assistons, ici, à la restitution de la vie antérieure d'Esmel, ce jeune étudiant en proie aux forces du mal. Le sujet locuteur, tel un devin, sait tout de ce personnage de qui il parle et à qui il s'adresse. Nous nous retrouvons certes en face d'une narration, mais c'est une narration hypotypotique parce qu'elle intègre et le déictique « je » qui est inclus dans la *diégésis* et le présent dit de narration, comme pour bouler de la dynamique de l'hypotypose les récits purs. Ce récit devient alors « hétérodiégétique » et est à focalisation zéro ou non focalisé.

Ce déictique (« je »), rappelons-le, agit toujours comme un passeur de « sidération » dans la mesure où il « accrédite une scène » à laquelle celui qui rapporte n'a pas assisté. Et c'est l'illusion qui prend, de plus en plus, de l'ampleur, puisqu'interviennent des stratégies discursives comme la répétition anaphorique de la formule « j'ai vu » ainsi que l'apparition de la ponctuation caractérisée ici par le point de suspension qui traduit une sensation d'inachevée. Ces stratégies permettent à l'allocataire de s'imaginer tout ce qui pourrait être dévoilé par la suite. Comme l'on le constate ici l'introducteur est en incise récurrente contrairement à l'introducteur de « type imaginez ».

### **I-A-2-2- Les introducteurs d'une hypotypose *in absentia* de type « imaginez »**

Là aussi, le procédé est le même que le précédent. L'on n'assiste plus à la juxtaposition de phrases descriptives, à la narration, mais à la sollicitation de l'imagination. Le pouvoir est donné au lecteur qui invite son destinataire à se représenter l'image d'une scène à partir d'un thème :

(141) Est ce que vous vous **imaginez** un seul instant une horde de fauves lâchés à la légère dans l'une quelconque de nos cités ? (*La Guerre des femmes*, p. 12)

Il est vrai que lorsque nous restituons le contexte de cette séquence textuelle, l'on comprend que « fauves » renvoient aux femmes. Mais l'hypotypose, se limitant à ce que nous avons sous les yeux, crée une illusion que l'introducteur « imaginez » consacre. Ce dernier nous autorise à végéter aux confins de l'imagination afin de construire notre représentation de l'expression « une horde de fauves lâchés à la légère dans l'une quelconque de nos cités ».

En guise de conclusion, il faut retenir que les hypotyposes que nous venons de voir se présentent toutes soit comme imaginaires soit comme narratives. Mais la narration en question ici, rappelons le, n'est nullement une « narration pure » même si elle est postérieure au moment de l'énonciation. Se situant donc dans le passé, ces hypotyposes prennent quelquefois des allures de fiction, d'hallucination. Mais dans un autre sens, il existe d'autres hypotyposes qui s'ancrent dans le présent discursif. Elles présentent des faits qui continuent de se passer au moment de leur énonciation.

### **I-B-Les introducteurs d'une hypotypose non fictionnelle dite *in praesentia***

Ces hypotyposes développent un objet qui appartient à la situation d'énonciation. Elles mettent en relief les déictiques de première comme de deuxième personne.

#### **I-B-1- Les introducteurs d'une hypotypose non fictionnelle reposant sur des déictiques de première personne**

L'on pourrait voir se réaliser une hypotypose non fictionnelle dans la réplique de l'Initié qui assiste à la métamorphose de la jeune fille en termitière dans *La Termitière* :

(142) **Je vois** ta main... mais... ce n'est plus une main ! C'est un cône de latérite. **Je vois** tes jambes... mais... ce ne sont plus des jambes mais un socle de terre rouge. Et ton corps... si beau, si fluide, si rayonnant de charmes à l'instant même... mais ce n'est plus un corps de femme couleur d'olive ! C'est une masse de terre rouge tendue de toutes ses forces vers les horizons solaires. Mais... femme... tu es devenue... - **et je te vois**. Et je te caresse. Et je ... (*La Termitière*, p. 100)

L'Initié perçoit la métamorphose de *visu* et *in actu*. Chacun des introducteurs, ici en incise récurrente, développe une représentation. En premier, nous avons la représentation de « la main », ensuite « des jambes » et de la personne dans son entièreté. Toutefois, ces introducteurs ne sauraient se postposer à ces représentations sans vraisemblablement réduire l'effet d'hypotypose. S'il est clair que l'introducteur s'ancre dans la première personne, force est de reconnaître qu'il peut également s'ancrer dans la deuxième personne.

### **I-B-2- Les introducteurs d'une hypotypose non fictionnelle reposant sur des déictiques de deuxième personne**

Ici, l'introducteur fonctionne comme une formule interpellatrice ou injonctive qui invite à voir se dérouler quelque chose qui se déroule au moment de l'énonciation. Cette typologie consacre pleinement les déictiques et s'ancrent dans le discours des personnages comme cela apparaît au sein de l'impératif pluriel :

(143) **Voyez** Shéhérazade qui s'avance et marche vers une mort certaine. **Admirez** sa grâce. Mais que pourra son génie si frêle encore contre cette haine des femmes qui aveugle le Sultan Shariar ? (*La Guerre des femmes*, p. 15)

Lorsque le diseur, dans *La Guerre des femmes*, présente Shéhérazade, il le fait alors qu'elle se trouve devant lui dans la situation d'énonciation. Mais cette fois, au lieu de se mettre dans une dynamique d'accréditation de la scène, le sujet locuteur lance plutôt une invitation à la voir se dérouler. Toutefois, il faudra retenir que la deuxième personne de l'impératif ne traduit pas toujours des faits auxquels le sujet locuteur a assisté (confère *supra* « introducteur de type « imaginez »).

Au terme de ce premier chapitre, il convient de rappeler que l'objectif a été de révéler l'existence de formules « consacrées » qui donnent droit au développement du discours hypotypotique. Nous avons pu voir que diverses syntaxes découlent de l'emploi de ces introducteurs. Mais le charme de la chose hypotypotique demeure le fait qu'elle conjugue des moyens « extrêmement *variés* » (Patrick Bacry, 1992 : 21). A ces introducteurs, pourra s'ajouter une modalité particulière de connexion des unités lexicales dans la constitution de séquences descriptives hypotypotiques.

## **CHAPITRE II- DE LA CONNEXION DES PROPOSITIONS DANS LES SEQUENCES HYPOTYPOTIQUES**

L'un des enjeux de l'hypotypose demeure « l'effet » qu'elle doit produire sur le lecteur, aux dires de Patrick Bacry (1992 : 21) et d'Yves Le Bozec (2002 : 5). Et nombre de voies ou de démarches se prêtent aux usagers de la langue pour produire des hypotyposes. Toutefois, l'une des voies privilégiées s'axe sur la modalité de connexion des constituants « intra ou interphrastiques » dans la formation des séquences descriptives hypotypotiques (SDH). Dans notre corpus, les connexions qui consacrent le fait d'hypotypose s'observent dans les phénomènes de reprise et les faits de parataxes.

### **II-A- Les « phénomènes de reprise » comme modalité de connexion dans la dynamique de l'hypotypose**

En tant que phénomènes de dépendance interprétative, qui reposent sur la substitution, les « phénomènes de reprise » (Magloire Kouassi Koffi, 2004) investissent le texte et y instaurent une homogénéité du point de vue de la connexion de ses unités constitutives. En tant tel, ils peuvent apparaître soit comme des reprises diaphoriques (anaphore et « cataphores » parce que développant simultanément la reprise et l'élément repris dans l'univers discursif) soit comme des reprises « exophoriques » (qui laissent uniquement apparaître la reprise dans l'univers discursif). L'élément repris se situant, cette fois, dans la situation de communication.

Dans un cas comme dans l'autre toutefois, ces reprises participent toutes à la mise « sous les yeux » du fait de leur aspect descriptif. Mais ce qui nous conduit à les analyser en tant que fait d'hypotypose demeure le fait qu'elles intègrent des SDH. Observons, à présent, l'emploi qu'en fait Zadi Zaourou dans son œuvre.

## II-A-1- La reprise anaphorique ou « la reprise par progression » (*forwards pronominalization*)

Les générativistes parlent de « *forwards pronominalization* », (Marek Kesik, 1989 : 27), c'est-à-dire reprise par progression pour définir l'anaphore. Cette position sur l'anaphore, qui consacre la reprise, acquiert l'adhésion de Jacqueline Pinchon qui disait à ce propos : « Il paraît normal que le représenté précède le représentant [...] » (Jacqueline Pinchon, 1986 : 63). Syntactiquement, la reprise est dite anaphorique lorsqu'un élément linguistique renvoie à un autre dans l'environnement textuel (Martin Riegel et *al.*, (2008 : 610), en témoigne cet exemple :

(100) Regarde bien **cet homme**. **Il** est tout seul parmi les femmes. Les femmes lui vouaient un amour que jamais n'entachait le commerce de la chair. (*La Tignasse*, p. 28)

Comme nous le voyons ici, le SN plein admet un adjectif démonstratif (*cet*). Ce dernier acquiert une valeur spécifique, voire même ostentatoire, puisqu'il montre quelque chose dans la situation d'énonciation. Mais, nous situant dans la dynamique de l'anaphore, nous nous intéresserons, pour l'instant, au fait que ce SN plein « *cet homme* » projette son image dans la suite du discursif que matérialise le pronom personnel « *il* ».

Si dans ce cas, l'élément repris (« *cet homme* ») et la reprise « *il* » se distinguent de par leurs morphologies, force est de reconnaître qu'il arrive des fois que l'un et l'autre partagent la même identité morphologique :

(144) [...] J'ai vu *Kitanmandjo* déposer le gigot droit du sanglier qu'il venait de tuer, à l'entrée d'**une grotte**. **Une grotte** fabuleuse. (*Kitanmandjo*, p. 122)

Ces deux modalités morphologiques de la reprise scellent la typologie des reprises que consacrent Zadi Zaourou dans son œuvre. Elles peuvent être d'une part, sous forme « symétrique » (identité morphologique), « coréférentielle » (identité référentielle dans l'extradiscursif, Michel Arrivé et *al.*, 1986 : 198) mais « non endophorique<sup>11</sup> ». D'autre part, elles peuvent être « asymétrique » donc « endophorique » (pas d'identité référentielle), mais « coréférentielle » (identité référentielle).

---

<sup>11</sup> Nous empruntons ce terme à Georges Kleiber, 1994 : 44

## II-A-1-1- La reprise anaphorique sous « forme symétrique » non « endophorique »

Sous cette forme, la reprise regroupe des éléments linguistiques qui expriment une identité lexicale dans la désignation d'un même référent extralinguistique. Schématiquement, elle se consacre dans la structure [A1-X-A2] où [A1] et [A2] sont respectivement l'élément repris (l'anaphorisé) et la reprise (l'anaphorisant). [X] se présentant alors comme la variante. (Magloire Kouassi Koffi : 2004-277). Cette structure bien homogène connaît une stabilité relative toutefois en ce sens que [A2] présente quelquefois une irrégularité que l'on pourrait situer uniquement au niveau du déterminant qui l'accompagne. Mais, observons d'abord le cas où il y a une identité parfaite entre les constituants de [A1] et [A2].

### II-A-1-1-1- Répétition de syntagmes identiques [A1] = [A2]

Le phénomène anaphorique, dans ce cas, reprend textuellement l'antécédent. Nous avons une identité parfaite tant au niveau du déterminant que du SN plein :

(145) Mon ombre vit dans cette eau qui coule. Je suis **ce marigot** et **ce marigot** c'est moi-même. Est-ce que tu as peu de ta propre personne, toi ? (*La Tignasse*, p. 16)

Ici, nous le constatons, Zadi Zaourou enfreint à la norme grammaticale qui commande de procéder d'abord à la présentation du SN plein qui apparaît la première fois dans le texte avant de le reprendre ensuite par un déterminant défini. Mais le dramaturge procéda ainsi parce que le SN plein « marigot », désigné par le démonstratif « ce », se retrouve dans la situation d'énonciation.

Georges Kleiber avait remarqué ce procédé discursif qui ne situe pas l'antécédent de la reprise dans le texte. La recherche du référent devient dans ce cas contextuelle. Il parle, dans ce cas, de « référent saisi dans une situation saillante » (Georges Kleiber, 1994 : 82).

Mais il est à noter aussi que le démonstratif, tout en se référant à une situation immédiate, commande que la désignation s'accompagne d'un geste, gage d'insistance (Maurice Grévisse et al. : 794).

La répétition anaphorique peut procéder, par ailleurs, par une variation au niveau du déterminant au sein de la structure de [A2].

## II-A-1-1-2- Répétition symétrique avec changement de déterminants

Le principe demeure le même, c'est-à-dire que nous assistons à la reprise d'un antécédent qui se différencie seulement de l'élément repris par la variation de son déterminant :

(146) Il y a tout de même là quelque chose que je n'arrive pas à comprendre. Ecoute, Gondo ... **L'ombre** de ton père mort ... est ce que tu la vois, **cette ombre** ? Tu l'entends ? Est-ce qu'elle te parle ? (*La Tignasse*, p. 17)

La reprise, dans ce sens, se fait de manière démonstrative. Nous partons d'un article défini certes, mais son caractère défini, que renforce déjà le complément de nom (de ton père), se voit renforcer davantage par le démonstratif « cette ». Il arrive des fois que la première caractérisation, comme la précédente établie par le complément de nom, se consacre par un adjectif qualificatif :

(147) J'ai en effet suivi *Kitanmandjo* et ce que j'ai vu est indescriptible. J'ai vu *Kitanmandjo* déposer le gigot droit du sanglier qu'il venait de tuer, à l'entrée d'une grotte. **Une grotte fabuleuse**. Un rêve, **cette grotte** ! J'ai tremblé de tout mon cœur en la découvrant. (*Kitanmandjo*, p. 122)

Cet exemple offre une caractérisation qui procède différemment.

Si dans l'exemple précédent celui-ci, la première caractérisation (l'ombre de ton père) n'a mis à contribution que des éléments définis, c'est-à-dire un article défini (l') et un complément de nom (de ton père), avant de se voir surdéterminer par le démonstratif « cette », l'exemple ci-dessus procède dans la première caractérisation par un article indéfini (une). Ce procédé, nous l'avons souligné, demeure normatif en ce sens qu'en présentant d'abord le SN plein « grotte fabuleuse », le lecteur s'en habitue de sorte qu'en utilisant le démonstratif (qui a une valeur de défini), il soit à même de retrouver son référent. Mais comme la tendance est à « faire image », le sujet locuteur fait usage de l'adjectif qualificatif « fabuleuse » avant de faire intervenir le démonstratif « cette » pour renvoyer à la réalité décrite précédemment (une grotte fabuleuse), donc à l'élément repris. Ce procédé linguistique consacre une surdétermination qui laisse entrevoir, à son tour, une emphase. La reprise anaphorique peut se présenter aussi sous « forme asymétrique ».

## **II-A-1-2- La reprise anaphorique sous forme asymétrique « endophorique »**

La forme asymétrique de l'anaphore, dite « endophorique » et « coréférentielle », s'observe dans la structure [A-X-B] (Magloire Kouassi Koffi, 2004 : 152). L'élément repris [A] s'observe sous une forme différente dans la reprise [B]. Ils renvoient certes à la même réalité, mais se différencient par leurs signifiants lexicaux.

Ainsi [A] apparaîtra foncièrement différent de [B] contrairement à sa configuration dans la structure symétrique, en témoigne cet exemple :

(148) Il contemple longuement **ce petit trésor** [A], gravement et sereinement, s'**en** [B] détourne, durcit son regard, s'empare du coq blanc, se lève, marche solennellement et s'immobilise devant Esmel. (*La Tignasse*, p. 26)

[B], en tant que substitut de [A], se décline en divers éléments. Il peut être sous forme pronominale ou se présenter sous forme lexicale ou la progression anaphorique se fait, cette fois, par modification progressive du référent que la reprise ne se charge pas uniquement de reprendre.

### **II-A-1-2-1- La répétition est assurée par un pronom**

Le pronom fait partie des éléments les plus usuels dans la dynamique substitutive. Zadi Zaourou ne manque pas d'en faire usage dans son écriture de l'hypotypotique dans la mesure où, le pronom, surtout celui à dominance déterminative, contribue au renforcement de la « mise sous les yeux ». Les pronoms à valeur représentative peuvent s'observer sous deux formes chez ce dramaturge. Nous avons, d'une part, les pronoms « uniformes », d'autre part, les pronoms « multiformes », termes que nous empruntons à Kouassi Koffi Magloire (2004 : 464-465) et auxquels nous donnerons une sémantique particulière.

#### **a- « Les pronoms uniformes » dans la dynamique anaphorique**

Contrairement à Magloire Kouassi Koffi qui les entend comme des pronoms qui « jouissent d'un statut particulier en ce sens qu'ils posent le problème d'emploi spécifique dans la langue française » (2004 : 464-465), nous appellerons ces pronoms « uniformes » parce qu'ils ne subissent pas les variations en genre et en nombre de leurs antécédents. Les pronoms « uniformes » se rapportent, dans notre corpus, aux formes simples des pronoms

relatifs. Ce sont : qui, que, quoi, dont, où. Ils sont invariables et possèdent un antécédent dans le cotexte gauche de l'environnement discursif dans lequel ils apparaissent :

(149) Mon ombre vit dans **cette eau/qui** coule. (*La Tignasse*, p. 16)

Le statut de pronom (comme élément qui prend la place du nom) de cette relative se justifie clairement si nous paraphrasons ce même énoncé. Nous aurons ceci :

(149') Mon ombre vit dans **cette eau**. **Cette eau** coule.

Le pronom « qui » reste invariable dans n'importe quel emploi malgré le fait qu'il soit subordonné à son antécédent qui, lui, peut subir une variation en genre et en nombre. L'on le constate si dans l'exemple suivant, nous remplaçons le SN plein « cette eau » au singulier par un autre SN plein pluriel « ces eaux » :

(149'') Mon ombre vit dans **ces eaux**. **Ces eaux** coulent.  
→ Mon ombre vit dans ces eaux **qui** coulent.

Si le pronom relatif reste insensible aux variations de son antécédent, il est à souligner qu'il peut connaître différentes formes en fonction non pas de la variation morphologique de son antécédent, mais en fonction, cette fois, de son mode d'apparition linguistique. Ce qui nous permet d'analyser le second pronom « uniforme » « qui ». Observons pour nous en convaincre :

(150) Elles parlent, **ces plantes/que** tu vois là. (*La Tignasse*, p. 17)

En structure de surface, cet énoncé donnera ceci :

(150') Elles parlent, **ces plantes**. Je vois là **des plantes**.

L'on remarque que le pronom relatif « que » diffère morphologiquement du précédent « qui ». Cette différence résulte de ce que dans le premier cas, l'antécédent soit en position de sujet dans l'énoncé contrairement au second cas, avec « que », où il se trouve en position de complément.

Dans un autre sens, il faut le souligner, le pronom relatif peut prendre la place d'un SN prépositionnel. Il change systématiquement de forme, comme en témoigne cet exemple :

(151) Oui, je vois. Je vois les lumières, toutes les lumières jaillies de ta voix. Je vois chaque étincelle surgie des racines de la terre (et) **dont** l'éclat embrase les frondaisons qui chatoient. (*La Termitière*, p. 100)

La paraphrase de cet énoncé permet de nous rendre compte de la nature de l'élément repris :

(151') Oui, je vois. Je vois les lumières, toutes les lumières jaillies de ta voix. Je vois chaque étincelle surgie des **(de + les) racines de la terre**. L'éclat des **(de + les) racines** de la terre embrase les frondaisons qui chatoient.

Il est vrai que la relative demeure invariable, mais elle se modèle sur le mode d'apparition linguistique de son antécédent. Celui-ci pouvant être un SN qui se lie directement à sa reprise comme nous venons de le voir. Mais il arrive souvent dans la langue française et particulièrement dans notre corpus que l'emploi de la relative relève d'un fait d'appropriation. Elle apparaît dans de nouveaux emplois que consacre Zadi Zaourou :

**- en interposant une préposition entre l'antécédent et la relative :**

(152) Le fils de l'ogre découvre l'affreux spectacle. Horrifié, il semble intérieurement agité par une colère sourde. [**Commence l'hypotypose**] Il revient sur ses pas, franchit à nouveau la passerelle et rejoint **son compagnon** (antécédent) **à** (préposition) **qui** (relative) il fait signe de le suivre. Ils à la grotte. Le fils de l'ogre s'empare nerveusement de la lance, et, des deux mains enfonce le fer dans le cœur du dormeur qui pousse un hurlement terrible. (*Kitanmandjo*, p. 97)

**- en antéposant des pronoms démonstratifs ou relatifs comme antécédents :**

(153) Hé ! Vous là ! Vous allez vous taire ou quoi ? Attention à vous hein ! Si ça continue comme ça, moi je m'en vais. Et vous allez vous soigner vous-mêmes. Et puis **celui** (pronom démonstratif) **qui** (pronom relatif) n'est pas content, il n'a qu'à aller trouver le docteur lui-même ; il n'est pas loin ; voici la porte de son bureau. (*La Tignasse*, p. 21)

(154) Sous l'emprise de **la voix** (antécédent) **qui** (pronom relatif1) le nomme et le nomme **Qui** (pronom relatif2) l'attire et l'éclaire [...] (*La termitière*, pp. 88-89)

**- ou même en opérant l'ellipse du pronom relatif, en le factorisant en quelque sorte :**

(155) Les hommes nous tueront comme des mouches car, que pourrons-nous sans le cor parleur qui diffuse mes ordres, [Ø] prévoit les manœuvres de l'ennemi et [Ø] regroupe nos légions quand telle ou telle colonne menace de craquer ? (*La Guerre des femmes*, p. 47)

Le pronom relatif, comme nous venons de le voir, fonctionne habilement comme un fait de reprise et doit se ranger, de fait, parmi les faits de reprise au même titre que les pronoms multiformes qui se révèlent à travers les pronoms préverbaux, les pronoms personnels, les pronoms démonstratifs, et les adjectifs possessifs dont l'analyse des structures profonde nous révélera la progression textuelle par « anticipation » (ou par progression) qu'ils assurent.

## **b- Les pronoms « multiformes » dans la dynamique de la progression anaphorique**

Ils subissent, contrairement aux précédents, les variations que peuvent connaître leurs antécédents. Ce sont :

### **b-1- Les pronoms préverbaux**

Ils sont dits préverbaux parce qu'ils précèdent le verbe qui les actualisent. Mais ils se distinguent en deux groupes selon que le sujet pronominalisé par le pronom préverbal réalise une action au bénéfice de lui-même, comme nous pourrions le remarquer dans cet exemple :

(156) Donc, je m'installe. On m'a dit dans mon petit livre qu'il faut que je respire profondément. Comme ça. Surtout, ne **nous excitons** (le verbe ici, c'est **s'exciter**) pas. On m'a dit également dans mon petit livre qu'il faut que je repère là bas, sur le mur, au fond de la salle, un point précis et que j'évite le regard des gens. (*La Guerre des femmes*, p. 11)

ou que ce même verbe soit tributaire de deux sujets qui se « renvoient mutuellement les effets ou les conséquences de cette action » :

(157) Les deux camps (la présidence et l'opposition) **se sont parlé** hier en présence du médiateur. (Phrase inédite)

Qu'ils soient réfléchis (dans le premier exemple) ou réciproques (dans le second) (Martin Riegel et al., 2008 : 256-257), les pronoms préverbaux « coréfèrent » en tous points et avec leur antécédent et avec la réalité référentielle à laquelle ils renvoient. C'est ce qui justifie leur variation morphologique :

### - selon le genre et le nombre du groupe antécédent

(158) C'est vrai, il se fait tard. N'est-ce pas à cette heure-ci que **les ombres** (antécédent féminin pluriel) **se** (pronom préverbal) **promènent** sur les sentiers ? (*La Tignasse*, p. 19)

Le pronom « se » étant la reprise de son antécédent « les ombres », féminin pluriel, change lorsque l'antécédent se présente sous un nouveau jour :

(158') C'est vrai, il se fait tard. N'est-ce pas à cette heure-ci que **vous** (antécédent) **vous** (pronom préverbal) promeniez sur les sentiers ?

### - selon l'orthographe du verbe qu'il précède :

(159) De ses mains elle se masque le visage et pleure toutes les larmes de son corps. Mais, seul l'Océan lui répond du sifflement lugubre de ses vents. Désespérée, elle se lève et marche, tête baissée, bras à l'abandon, convaincue que bientôt, les gardes du Sultan viendront **s'**(forme élidée du pronom préverbal) emparer d'elle pour la livrer à nouveau à l'ogre du palais. (*La Guerre des femmes*, p. 18)

L'on note, de ces changements morphologiques, que les pronoms préverbaux s'identifient aux pronoms personnels. Mais aussi que la transformation du « se » à la troisième personne du singulier en « s' » est la résultante d'une élision orchestrée par la première lettre du verbe qui le postpose (159).

Toujours est-il que, que nous soyons en face de pronoms réfléchis ou réciproques, les pronoms préverbaux instaurent une sorte d'emphase caractéristique que consacrent les prédicats fonctionnels avec lesquels ils forment une structure syntagmatique forte dans la dynamique hypotypotique.

La reprise s'observe aussi à travers l'élément le plus usuel dans les phénomènes de substitution à savoir le pronom personnel

### **b-2- Les pronoms personnels**

Le pronom personnel peut renvoyer à l'une des personnes de la conjugaison. Dans ce cas, cette personne se retrouve dans la situation d'énonciation. Mais cela n'est pas encore l'objet de notre étude. Pour l'heure, nous l'analyserons en sa qualité de substitut d'un groupe dans la phrase avec lequel il « coréfère » ; c'est donc le pronom personnel de la troisième

personne qui captivera notre attention. Ainsi, le pronom peut se retrouver à divers mode d'apparition linguistique dans une phrase ou dans un texte.

### **b-2-1- Le pronom personnel en tête de phrase**

A cette position, il restitue toute la quintessence des reprises « endophrastiques » dans la mesure où, en favorisant la progression thématique, il orchestre une fluidité langagière :

(160) [...] **La horde** reprend sa marche sous le tonnerre et les vents. **Elle** gagne bientôt la jungle et disparaît. (*La Guerre des femmes*, p. 28)

Le pronom personnel « elle » est le substitut du SN plein « la horde » qui se trouve en début de phrase tout comme c'est le cas de la reprise. A cette syntaxe, nous dirons d'elle qu'elle est « interphrastique »<sup>12</sup> dans le sens où elle relie deux phrases différentes.

A contrario, se trouve le pronom qui orchestre la progression « par anticipation » dans un même syntagme. Il est dit alors « intraphrastique » :

(161) Oui, je vibre aux **lumières du monde** et toutes, **elles** rayonnent en moi comme la joie de vivre au plus beau jour de l'enfance. [...] (*La Termitière*, p. 100)

Dans un cas comme dans l'autre toutefois, il est à noter que la reprise pronominale reçoit les contraintes que lui imprime son antécédent. Elle porte les marques de son genre et de son nombre comme nous pouvons le remarquer dans ces couples *endophrastiques* :

[La horde (féminin, singulier)/ elle (féminin singulier)]

[Les lumières du monde (féminin, pluriel/ elles (féminin pluriel)]

Dans un autre sens, si ce couplage révèle l'identité syntaxique entre l'élément repris et la reprise dans le cadre de sa position phrastique frontale, force est de constater par contre qu'elle connaît une distribution syntaxique diverse :

- tantôt, nous nous retrouvons en face d'un cas comme [Syntaxe de [A] ≠ [Syntaxe de [RP. Pers ou de B]]. La reprise, en tête de phrase, se trouve être le substitut d'un antécédent qui, lui, est complément :

---

<sup>12</sup> Nous empruntons ce terme ainsi que celui-ci : intraphrastique, à Kouassi Koffi Magloire.

(162) Regarde bien **cet homme** (complément d'objet direct). **Il** (sujet) est tout seul parmi les femmes. Les femmes lui vouaient un amour que jamais n'entachait le commerce de la chair. (*La Guerre des femmes*, p. 28)

- tantôt, nous observons que la reprise intègre la progression thématique en adoptant une reprise (le pronom de la troisième personne) qui devient constante tout le long du texte :

(163) La prison.

**Sôgôman Sangui** (thème-titre) est assis, la tête entre les mains. **Il** soupire, lève le front, étouffe dans sa gorge un rire amer et se lève. D'un regard circulaire, lentement, **il** dénombre la misère des lieux. Quel vide ! **Il** remue la tête, soupire et lâche un juron. **Il** marche, très lentement, les bras au dos, le front bas. [**Fin de l'hypotypose**] On ne sait ce que voudrait exprimer son visage complexe : Le mépris ? La haine ? La nostalgie ? Il se fige tout soudain : hagard. (*L'Oeil*, p. 114)

Dans leur ensemble, ces reprises sont « interphrastiques ». Nous dirons même qu'elles le sont toutes dans cet exemple, puisque la seule qui déroge à cette typologie, la deuxième de l'exemple, revêt son caractère « intraphrastique » par le jeu du style de l'auteur. Une paraphrase permettra de remettre chaque élément à sa place et donnera la position frontale à cette reprise :

(163') La prison.

**Sôgôman Sangui** est assis, la tête entre les mains. **Il** soupire, lève le front, étouffe dans sa gorge un rire amer et se lève. **Il** dénombre lentement la misère des lieux, d'un regard circulaire. Quel vide ! **Il** remue la tête, soupire et lâche un juron. **Il** marche, très lentement, les bras au dos, le front bas. [**Fin de l'hypotypose**] On ne sait ce que voudrait exprimer son visage complexe : Le mépris ? La haine ? La nostalgie ? Il se fige tout soudain : hagard. (*L'Oeil*, p. 114)

Cet usage de la reprise par le pronom personnel, assez récurrent chez Zadi Zaourou, s'inscrit dans la visée diégétique qu'il imprime à la didascalie de son théâtre. Une telle entreprise crée une focalisation que l'on imprime à un élément qu'on voudra maintenir comme l'objet du regard.

La troisième personne du pronom personnel peut apparaître comme étant la reprise d'un complément.

### b-2-2- Le pronom personnel comme la reprise d'un complément

Tout comme la reprise pronominale en position de sujet, celle qui intègre la fonction de complément subit également des contraintes de genre et de nombre que lui impose son antécédent. Les variations morphologiques que l'on observe ici peuvent se situer à deux niveaux :

- la variation morphologique peut être due au genre et au nombre de l'antécédent. Dans ce cas, la coréférence est parfaite entre l'antécédent et sa reprise :

(164) Il y a tout de même là quelque chose que je n'arrive pas à comprendre. Ecoute, Gondo ... **L'ombre de ton père mort** ... est ce que tu **la** vois, cette ombre ? Tu l'entends ? Est-ce qu'elle te parle ? (*La Tignasse*, p. 17)

(165) L'homme-à-la-tignasse recule, horrifié, sans quitter du regard les deux hommes. Il recule, recule, recule jusqu'à disparaître dans la pénombre où se tient Esmel. Les deux hommes **le** poursuivent de leurs rires. (*La Tignasse*, p. 77)

L'on peut conclure ici que les reprises « la » et « le », qui se rapprochent morphologiquement mais pas syntaxiquement des articles définis, se substituent respectivement aux SN pleins « l'ombre de ton père mort » (féminin, singulier) et Esmel (nom propre désignant ici un masculin, singulier) ;

- la variation morphologique peut aussi résulter de l'orthographe du verbe qui postpose le pronom personnel. Lorsque les verbes que précèdent les reprises commencent par une voyelle, l'on note une modification morphologique du pronom personnel :

(166) Il trépigne et court dans tous les sens. Il dégaine son épée et la pointe vers son Vizir épouvantée sur une musique très évocatrice, Mamie Wata et Shéhérazade émergent de l'eau, chantant. **Shéhérazade** quitte Mamie Wata et prend la route du palais. Des gardes **l'aperçoivent**, la reconnaissent, s'emparent d'elle et, triomphants, la livrent au grand Vizir qui la livre au sultan Shariar. Au château. (Exemple reconstitué) (*La Guerre des femmes*, p. 23)

Bien qu'elle soit la reprise d'un nom propre féminin, la reprise sous la forme « l' » ne traduit pas, *a priori*, son genre, même si concernant le nombre la difficulté ne se pose pas, car si l'élément repris était au pluriel, cela se saurait dans la reprise quand bien qu'elle précéderait

un verbe qui commence par une voyelle. Une paraphrase de l'exemple ci-dessus nous permettra de mieux comprendre ce fait :

(166') Il trépigne et court dans tous les sens. Il dégaine son épée et la pointe vers son Vizir épouvantée sur une musique très évocatrice, Mamie Wata et Shéhérazade émergent de l'eau, chantant. **Shéhérazade et ses dames de compagnies** quittent Mamie Wata et prennent la route du palais. Des gardes **les aperçoivent**, les reconnaissent, s'emparent d'elles et, triomphants, les livrent au grand Vizir qui les livre au sultan Shariar. Au château.

Si le nombre apparaît clairement dans la variation morphologique de la reprise due à l'orthographe du verbe, comme c'est le cas avec « l' » et « les », ce qui ressort difficilement par contre si l'on ne fait recourt au contexte discursif, c'est son genre. Cette difficulté de récupération du genre apparaît aussi dans ce que l'on pourrait appeler anaphore ou « endophore pronominale résumante », expression que nous empruntons à Kouassi Koffi Magloire :

(167) Et puis, toute la terre du Mandingue n'est-elle pas à feu et à sang par la faute de l'envahisseur blanc ? Le djoliba ne charrie plus que des eaux vermeilles, le sang de notre peuple. Partout ils brûlent et pillent. Mamadou Lamine, le roi des Sarakollé : mort ! Son fils Souaibou, un adolescent de dix-huit ans : mort ! mort, fusillé sans jugement. Mort aussi des milliers de simples gens réduits au travail forcé. Qui saurait se souvenir de tous leurs crimes si ma mémoire n'y parvient, moi le maître des griots ? Tout **cela** (pronom démonstratif reprenant une série d'argument énoncée en amont), tu **le** (la reprise de **cela**) sais et c'est nous que tu accuses de bellicisme. Tout cela, tu le sais, et tu trouves absurde que nous préparions notre peuple à la résistance ? Tout cela, tu le sais, prince, et tu te ravales jusqu'à ramper aux pieds d'Archinard pour négocier avec lui on ne sait quelle paix nouvelle ? (*Les Sofas*, pp. 55-56)

Le pronom personnel « le » ici, remplace le pronom démonstratif « cela » qui lui-même se trouve être une reprise qui se substitue à un ensemble de propositions qui le précède, du moins à une idée qui y est résumée. En tant tel, le pronom personnel « le » particulièrement, puisque c'est lui que nous étudions, se pose comme l'élément qui concentre en lui toute l'idée que résument les propositions qui les précèdent. Le pronom personnel complément est toujours « intraphrastique » et ne saurait débiter une phrase contrairement au pronom démonstratif.

### **b-2-3- Le pronom démonstratif dans la dynamique de l'anaphore**

Le pronom démonstratif, à la différence du déterminant démonstratif, est « endophorique ». Autrement, il agit comme une reprise qui se substitue à un antécédent différent morphologiquement de sa reprise, d'où son caractère pronominal. S'il est vrai qu'il

répond aux exigences d'une norme syntaxique, nous ne saurions nier tout de même les emplois particuliers que l'on en fait dans le langage courant et particulièrement chez des auteurs comme Zadi Zaourou. A la limite, tout porte à croire que la syntaxe que cet auteur imprime à la reprise démonstrative relève d'un fait d'appropriation caractéristique.

Dans notre corpus, son utilisation révèle qu'il est exclusivement employé sous la forme composée. Une forme composée qui se décline toutefois, d'une part, comme étant une forme composée neutre donc invariable, d'autre part, comme étant une forme composée variable (Martin Riegel, 2008 : 206)

### **- Le pronom démonstratif sous forme composée neutre**

Ce sont : ceci, cela et ça. Si le caractère composé des deux premiers ne pose aucun problème parce qu'étant la conjugaison de la forme simple et neutre du pronom démonstratif « ce » élargie aux adverbes de lieu « ci », pour indiquer le rapprochement et « là » pour signifier l'éloignement, le « ça » dans sa configuration fait penser à une forme simple.

Mais, il faut le souligner, il intègre bien les formes composées, puisque Martin Riegel le signifiera, il « est issu de cela et se comporte comme une forme composée » (2008 : 206). « Ça » ou « cela » apparaissent dans notre corpus comme résumant respectivement l'idée d'une proposition ou celle d'un ensemble de propositions. D'où leur appellation d'anaphore ou « d'endophrase résumante », expression que nous empruntons à Kouassi Koffi Magloire :

(158) Donc, je m'installe. On m'a dit dans mon petit livre qu'il faut que je respire profondément. Comme ça. Surtout, ne nous excitons pas. On m'a dit également dans mon petit livre qu'il faut que je repère là bas, sur le mur, au fond de la salle, un point précis et que j'évite le regard des gens. (*La Guerre des femmes*, p. 11)

(168) Et puis, toute la terre du Mandingue n'est-elle pas à feu et à sang par la faute de l'envahisseur blanc ? Le djoliba ne charrie plus que des eaux vermeilles, le sang de notre peuple. Partout ils brûlent et pillent. Mamadou Lamine, le roi des Sarakollé : mort ! Son fils Souaibou, un adolescent de dix-huit ans : mort ! mort, fusillé sans jugement. Mort aussi des milliers de simples gens réduits au travail forcé. Qui saurait se souvenir de tous leurs crimes si ma mémoire n'y parvient, moi le maître des griots ? Tout cela, tu le sais et c'est nous que tu accuses de bellicisme. Tout cela, tu le sais, et tu trouves absurde que nous préparions notre peuple à la résistance ? Tout cela, tu le sais, prince, et tu te ravales jusqu'à ramper aux pieds d'Archinard pour négocier avec lui on ne sait quelle paix nouvelle ? (*Les Sofas*, pp. 55-56)

Le premier exemple met en avant « ça » qui reprend la proposition « respire profondément » et « cela », toutes les propositions qui la précèdent et qui peignent la désolation installée par l'homme blanc sur le territoire mandingue.

Relevons toutefois qu'en préférant « ça » dans le premier exemple à « cela », Zadi Zaourou fait le *distinguo* entre le fait que le premier est coréférentielle à double titre. Il renvoie à un antécédent linguistiquement marqué (la proposition qui le précède), mais il renvoie également à un référent présent dans la situation de communication, d'où son caractère déictique. Le sujet locuteur « je » dans le premier exemple réalise l'action développée dans la proposition que reprend le pronom démonstratif « ça ». Cet aspect de déictique facilite dans une certaine mesure la connotation que l'on imprime à cette reprise. Elle sert à « décatégoriser péjorativement un référent en lui refusant sa dénomination usuelle », (2008 : 206) comme nous pouvons le constater dans cet exemple :

(169) Tais-toi, **imbécile** ! Vous appelez **ça** un gouverneur ? Gouverneur de quartier ! Les étudiants manifestent et le peuple est mécontent. L'anarchie triomphe dans la rue... dans la ville... et qui sait ? Peut-être demain dans tout le pays ! Voilà ce que vous savez faire, toi et tes semblables. Voilà ! Gouverneur de quartier ! Et c'est ton quartier qui se fait champion de la destruction. Parlez donc, Monsieur le gouverneur. C'est bien votre chef-d'œuvre, n'est-ce pas ? (*L'œil*, p. 111)

« Ça » est la reprise du SN plein « imbécile » qui lui-même désigne un référent présent dans la situation d'énonciation. Contrairement à « cela » dans le deuxième exemple, sous le pronom démonstratif « ça » se révèle une double valeur : une valeur déictique et une valeur anaphorique ou « endophorique » comme c'est le cas avec le pronom démonstratif variable sous forme composée.

### - Le pronom démonstratif variable sous forme composée

Son double aspect (de déictique) et d'anaphorique s'explique, d'une part, par le fait que le pronom démonstratif intègre les particules « ci » et « là » qui désignent l'éloignement ou le rapprochement d'un objet désigné par un sujet locuteur. L'indication de cet objet va donc intégrer le même système spatial que celui du sujet locuteur et son identification se modèlera, du coup, sur l'empathie de ce dernier.

D'autre part, il apparaît comme anaphorique dans la mesure où, il reprend son antécédent en indiquant « un ou plusieurs référents sur l'ensemble dénoté par le GN

antécédent » ou désigne « de nouveaux référents à partir du contenu notionnel d'un nom antécédent » (Martin Riegel et *al.*, 2008 : 206).

Dans ces manifestations, le pronom démonstratif partage les mêmes caractéristiques que le déterminant démonstratif (du fait de leur aspect de déictique) et l'on pourrait même faire recours au gestuel dans la désignation référentielle :

(170) La cité des femmes. Mahié tient conseil. Toutes les femmes sont présentes. Mahié prend le chemin de l'exil, laissant pantoise l'assemblée **des femmes**. **Celles-ci** se libèrent soudain et discutent pêle-mêle. Elles sortent en dansant, sous le regard de Gôbo, la confidente de Mahié. Pendant que dans le lointain, se poursuit la marche de Mahié sur le chemin de l'exil. [...] (*La Guerre des femmes*, pp. 50-52)

Une paraphrase nous permettra, comme dans les cas précédant, de faire ressortir la similitude entre l'élément repris et la reprise :

(170') La cité des femmes. Mahié tient conseil. Toutes les femmes sont présentes. Mahié prend le chemin de l'exil, laissant pantoise l'assemblée **des femmes**. **Ces femmes** se libèrent soudain et discutent pêle-mêle. Elles sortent en dansant, sous le regard de Gôbo, la confidente de Mahié. Pendant que dans le lointain, se poursuit la marche de Mahié sur le chemin de l'exil. [...] (*La Guerre des femmes*, pp. 50-52)

Dans cet exemple, nous avons une gradation ascendante dans la caractérisation, puisque nous partons d'une caractérisation faible avec l'indéfini pluriel (des) à une caractérisation forte avec le démonstratif qui balise notre champ de vision du terme qu'il actualise. Ici, par exemple, les femmes dont parle le dramaturge ne sont aucune autres que celles qui sont désignées par le cotexte gauche de l'environ discursif. Le pronom démonstratif, plutôt que de désigner un ou plusieurs référents, comme le stipule Martin Riegel, renvoie ici à une totalité. Il désigne la totalité et non une entité piquée de l'élément repris dans le cotexte gauche. C'est à cet emploi que le destine Zadi Zaourou. Il incite à la visualisation au moyen du discursif, ici, avec le pronom démonstratif, mais cela est aussi possible avec les adjectifs (ou déterminants) possessifs.

#### **b-2-4- Les déterminants possessifs dans la dynamique anaphorique**

Le déterminant possessif comme fait anaphorique se perçoit dans l'analyse de sa structure profonde :

(171) Mahié initiant **ses** filles ! (*La Guerre des femmes*, p. 37)

Il se présente comme un déterminant qui accompagne un nom pour l'actualiser en se modelant sur le genre et le nombre de celui-ci (Martin Riegel et *al.*, :157). Mais le possessif entretient un lien privilégié avec ce nom, car il établit un lien d'appartenance avec le sujet de la phrase. Martin Riegel signale que « Le déterminant possessif est l'équivalent de le [...] de moi, le [...] de toi, etc. » (2008 : 158). Cette réflexion permet de faire ressortir la dimension « endophorique » du déterminant possessif si nous paraphrasons l'exemple précédent :

(171') Mahié initiant les filles de Mahié !\*

Même si la langue française n'admet pas cette forme, qui est tout de même grammaticale, mais simplement non acceptable, elle apparaît de fait comme le lieu où l'on comprend aisément que le déterminant possessif intègre la dimension anaphorique ou « endophorique ». « Ses » intègre « Mahié » et se présente comme l'élément repris. Ce même phénomène s'observe également au niveau du déterminant possessif pluriel :

(172) Elles parlent, ces plantes que tu vois là. Tous ces arbres qui nous entourent disent leur propre nom et ce à quoi servent **leur** écorce, **leurs** racines, **leurs** feuilles.  
(*La Tignasse*, p. 17)

Le déterminant possessif « leur » est la reprise du syntagme nominal plein « ces arbres ». Il suffit simplement de paraphraser cet énoncé pour s'en rendre compte :

(172') Elles parlent, ces plantes que tu vois là. Tous **ces arbres** qui nous entourent disent leur propre nom et ce à quoi servent l'écorce de **ces arbres**, les racines de **ces arbres**, les feuilles de **ces arbres**.

Cet énoncé, comme nous le voyons, dévoile le jeu de l'anaphore pronominale qui cache l'élément repris sous une forme réduite, donc pronominale (184). Cette démarche, loin d'être fortuite, favorise la fluidité langagière en y instaurant une homogénéité certaine.

Toujours dans la répétition « asymétrique », nous observons une anaphore qui procède par synonymie ou par le lexique.

## **II-A-1-2-2- La répétition est assurée par le lexique**

Cette forme de représentation met en avant le lexique, mais elle se différencie tout de même des reprises symétriques qui, elles aussi, mobilisent le lexique dans la progression

textuelle. Ici, le caractère asymétrique de la reprise s'observe à deux niveaux : il y a dissemblance tant dans les signifiants lexicaux engagés qu'au niveau de leur saturation sémantique, mais elles sont « coréférentielle » tout de même.

L'anaphore synonymique se consacre donc dans la structure [SN1-X-SN2] où un deuxième SN plein reprend un premier SN plein. L'anaphore synonymique s'observe dans les phénomènes d'hypéronymie et d'hyponymie, mais nous la percevons également par attribution, et enfin dans l'anaphore « résumante ».

### **a- La progression lexicale sous le principe de l'hypéronymie et de l'hyponymie**

L'hypéronymie est un terme générique qui joue sur la sémantique des notions en ce sens que leur extension permet de déboucher sur les sous classes de ces notions qu'on appelle hyponymes. Ce phénomène de substitution intègre le procédé anaphorique, puisqu'il projette l'image du thème de la phrase dans le reste du texte afin d'y asseoir une progression thématique, gage de la fluidité langagière dû au style du locuteur. Zadi Zaourou joue sur le double aspect de son théâtre, tantôt mimétique, tantôt diégétique, pour asseoir également son aisance stylistique, en témoigne cet énoncé :

(173) Mon ombre vit dans **cette eau** (hypéronyme) qui coule. Je suis **ce marigot** (hyponyme) et ce marigot c'est moi-même. Est-ce que tu as peu de ta propre personne, toi ? (*La Tignasse*, p. 16)

Ici, l'on procède par l'expression d'un terme générique avant d'en arriver à ses démembrements. L'eau étant l'hypéronyme, nous pourrions avoir plusieurs sortes d'eaux dont le marigot, la rivière, le lac, le fleuve, la mer, etc. Mais cette structure hypéronymique se voit inversée par Zadi Zaourou qui antépose l'hyponyme en postposant l'hypéronyme :

(174) Nous allons donc nous dire ce que nous cachons en nous. Au plus secret de nous mêmes. Nos scrupules, noyons-les dans **le marigot** que voici. Notre amour propre, noyons-le dans **cette eau** qui coule à nos pieds. Et de toutes nos fioritures, n'oublions aucune. (*La Tignasse*, p. 50)

Cette instabilité dans la structure discursive de la substitution par l'hypéronymie est à mettre à l'actif du fait que le terme « eau », que nous voulons générique, se retrouve dans la situation d'énonciation. Il s'agit là d'un marigot, donc d'un petit cours d'eau, stagnant, qui se trouve

être la plus petite des eaux, du point de vue des démembrements du terme générique que nous avons cités plus haut.

En tant que tel, parler du marigot comme étant de l'eau ne serait pas faux,. Ce qui serait exagéré, par contre, ce serait de représenter ce petit cours d'eau par un terme comme fleuve ou mer. Nous nous retrouverons, dans ce cas, en face d'une exagération dont la vraisemblance prendrait un coup.

Toutefois, si cette inversion de position, donc de syntaxe, [hyponyme → hyperonyme], est tolérée, elle relève d'un fait d'attribution de la sémantique d'un élément à un autre pour lequel la différence entre ces notions est neutralisée au profit de leur contiguïté sémantique.

A contrario, nous avons une autre typologie d'attribution qui procède par l'expression d'une copule et fait du [SN2] une réalité totalement différente, d'un point de vue sémantique, du SN1.

## **b- La progression lexicale par attribution**

La progression par attribution développe un réseau sémantique dont l'extension regroupe des notions que l'on peut percevoir dans une gradation sémantique ascendante. Autrement dit, la reprise achève la caractérisation de l'élément repris. Cette tendance se manifeste diversement dans notre corpus :

### **b-1- L'attribution par un mot outil ou par une copule**

La syntaxe du procédé attributif intègre les éléments suivants :

SN1 + être + SN2 (l'attribut)

L'on pourrait alors l'interpréter en signifiant que SN1 désigne le nom que l'on voudra caractériser, et le verbe être, la copule qui va servir de mot outil ou plus précisément de « marqueur du rapport prédicatif que l'attribut du sujet entretient avec le sujet. C'est donc un élément purement et simplement relationnel et référentiellement vide » (Martin Riegel et *al.*, 2008 : 236)

Si la progression par attribution (dans notre corpus) ne contraint pas la reprise attributive, que l'on retrouve dans le SN2, à se modeler sur son genre et son nombre, elle

modifie néanmoins la morphologie de la copule qui se plie à ses variations comme on pourrait le constater dans cet exemple :

(175) Tu vois, Amani, tu n'as rien à manger, tu n'as pas d'habits, tu n'as pas de voiture, **la maison** (SN1) que nous habitons, c'est **un trou** (SN2)!... et ça ne suffit pas ! On veut nous vider parce qu'on est incapable de payer les quelque mille francs qu'on nous demande... (*L'Oeil*, p. 106)

(2) Je vois **ta main** (SN1) [...] c'est **un cône de latérite** (SN2). Je vois tes jambes [...] ce ne sont plus des jambes mais un socle de terre rouge. (*La Termitière*, p. 100)

Dans le premier exemple, le nom dont on donne une caractéristique est au féminin singulier. La reprise n'est pour autant pas féminin singulier. Seule la copule intègre un et seul aspect de l'élément repris, son nombre (deuxième exemple). La progression, ici, est « intraphrastique » tout comme celle qui procède par sans mot outil ou sans copule.

## **b-2- L'attribution sans mot outil ou sans copule**

Cette forme d'anaphore est reliée directement à son antécédent, sans mot outil ou sans copule, mais nous dirons, par une ponctuation comme la virgule. Elle peut être « intraphrastique » et occuper diverses syntaxes

### **- tantôt elle est en fin de phrase :**

(176) L'âge d'or a vécu, ma fille. Notre citée est cerclé de sang et l'orage approche. Tous ces nœuds que tu vois seront défaits. La femme tombera sous le joug de **son double, l'homme**. (*La Guerre des femmes*, p. 35)

Elle agit comme une reformulation qui viendrait achever la caractérisation ou la définition de son antécédent auprès de qui elle est se juxtapose. Elle a donc une valeur explicative. Mais cette reprise revêt un aspect facultatif en ce sens que sa suppression n'entame en rien la sémantique de la phrase contrairement au cas suivant.

### **- tantôt la reprise se retrouve en milieu de proposition :**

Dans ce cas, nous avons deux éléments qui reprennent l'antécédent au moyen de deux copules, mais elles ne sont pas exprimées. Contrairement au cas précédent, ces deux reprises sont essentielles dans la signification de la proposition dans laquelle elles figurent :

(177) Et puis, toute la terre du Mandingue n'est-elle pas à feu et à sang par la faute de l'envahisseur blanc ? Le djoliba ne charrie plus que des eaux vermeilles, le sang de notre peuple. Partout ils brûlent et pillent. **Mamadou Lamine** (SN1 → l'élément repris), **le roi des Sarakollé** (SN2 → la reprise) : **mort** (SN3 → la reprise)! Son fils Souaibou, un adolescent de dix-huit ans : mort ! mort, fusillé sans jugement. Mort aussi des milliers de simples gens réduits au travail forcé. (*Les Sofas*, p. 56)

Si ces deux reprises, (SN2) et (SN3), sont attributives, force est de reconnaître qu'une paraphrase de ce même exemple permet de révéler la nominalisation de l'attribut du (SN3) ; ce qui va permettre d'établir en bonne et due une relation d'attribution entre (SN1) et (SN2) :

(178) La mort de **Mamadou Lamine** (SN1) qui *est le roi des Sarakollé* (SN2) ! La mort aussi de son fils Souaibou qui était un adolescent de dix-huit ans ! mort, fusillé sans jugement. Mort aussi des milliers de simples gens réduits au travail forcé.

L'apparition de la copule « être » révèle les reprises attributives et dévoilent, par voie de conséquence, leur rôle déterminant dans la sémantique des propositions au sein desquelles elles apparaissent.

A contrario, il arrive des fois que cette reformulation prenne le sens d'une véritable gradation ascendante du point de vue de l'importance sémantique des notions que l'on juxtapose. Mais contrairement au cas précédent où nous assistons à une juxtaposition de syntagmes développant différentes informations, le cas suivant, lui, mettra en avant des propositions qui développent une même information sous forme de reformulation dans une extension relativement importante, en témoigne cet autre exemple :

(179) Tu ne te rends pas compte de la **masse d'argent** (SN1) que cela représente, Djédjé ? **Cinq millions** (SN2) de francs CFA! Personne au monde ne laisserait échapper **une telle fortune** (SN3) et je te vois hésiter, toi... Réfléchis un instant, mon frère, réfléchis ! (Rapidement, il sort de sa poche une liasse, la dépose sur la table et l'index pointé vers l'appât). **Cinquante mille francs** (SN4)! Cent fois **cette tonne d'argent** (SN5)! **C'est une fortune** (SN6)! **Une vie dorée** (SN7)! **Des voyages** quand tu veux et où tu veux (SN8). **Les femmes à tes pieds** (SN9). **Les grands de ce monde en ta compagnie** (SN10). **Les honneurs, la puissance, le luxe des Mercedes, une villa** quelque part sur les berges de la lagune et au milieu des cocotiers (SN11). [...] (*L'œil*, p. 104)

De toutes les reprises exprimées ici, en partant du (SN2) au (SN11), seule le (SN6) intègre le présentatif « c'est » qui introduit le lexique attributif. Les autres assurent la progression « par anticipation » au moyen de lexiques synonymiques. Le présentatif s'y retrouve, certes, mais de façon implicite, comme nous pourrons le remarquer dans la paraphrase de (190). Observons pour nous en convaincre :

(179') Tu ne te rends pas compte de **la masse d'argent** (SN1) que cela représente, Djédjé ? **Cinq millions** de francs CFA (SN2) ! Personne au monde ne laisserait échapper **une telle fortune** (SN3) et je te vois hésiter, toi... Réfléchis un instant, mon frère, réfléchis ! (Rapidement, il sort de sa poche une liasse, la dépose sur la table et l'index pointé vers l'appât). **Cinquante mille francs** (SN4)! [**Début de l'hypotypose**] Cent fois **cette tonne d'argent** (SN5)! Ce *est une fortune* (SN6)! *C'est une vie dorée* (SN7)! Ce *sont des voyages* quand tu veux et où tu veux (SN8). Ce *sont les femmes à tes pieds* (SN9). Ce *sont les grands de ce monde* en ta compagnie (SN10). Ce *sont les honneurs, c'est la puissance, c'est le luxe des Mercedes, c'est une villa* quelque part sur les berges de la lagune et au milieu des cocotiers (SN11). [...] [**Fin de l'hypotypose**]

Le présentatif connaît diverses formes qui se modèlent sur les variations en genre et en nombre de son antécédent. La reprise, ici, procède par l'éclatement d'un syntagme nominal (ici le SN1) duquel l'on voudra faire ressortir des aspects et le lexique choisi se prête à ce jeu en ce sens qu'il n'affaiblit pas la sélection sur l'axe paradigmatique contrairement à la reprise dite « résumante ».

### **b-3- La reprise anaphorique lexicale « résumante »**

Elle est dite « résumante » parce qu'elle reprend l'idée d'ensemble de propositions qui la précèdent, mais sous forme lexicale. Ici, la reprise répond aux propriétés d'un syntagme nominal :

(180) Le néophyte s'empare de la tunique teinte d'encre végétale et plaquée d'amulettes de cuir, de la toile rouge aussi. **Le tout** l'attendait au pied de la Termitière. Il abandonne les habits ordinaires dont il était vêtu, se couvre de la nouvelle tenue, s'incline une dernière fois devant la Termitière, brandit sa canne et pousse un rugissement de joie et de triomphe. (*La Termitière*, p. 106)

Contrairement aux reprises précédentes, celle-ci reprise est « interphrastique » ; elle débute une phrase en établissant la jonction avec la précédente.

La reprise anaphorique, comme nous avons pu le constater, agit par bon successifs en projetant l'image d'un SN plein dans la suite du texte. Mais, nous le verrons, elle n'est pas seulement progressive, elle est aussi « régressive », c'est-à-dire qu'elle se situera désormais dans le cotexte gauche de l'élément repris. Cette forme de reprise est dite « cataphorique ».

## **II-A-2- La reprise cataphorique ou la « représentation régressive » ou « *backwards pronominalization* »**

Ce type de reprise se situe à l'opposé de la précédente en ce sens qu'elle procède par régression. Le terme de cataphore apparaît pour la première fois chez le linguiste allemand Bülher (1934 : 121-122) qui l'entendait comme « une monstration anticipante » (*vorgreifen* (renvoyer en avant) (cité par Marek Kesik, 1989 :17). Les générativistes l'appellent « *backwards pronominalization* » (Marek Kesik, *ibidem* : 27) parce qu'elle intervertit l'ordre consacré de la reprise. Jacqueline Pinchon signifiait plutôt que dans ce cas, c'est le « représentant » (la reprise) qui précède le « représenté » (l'élément repris) (Jacqueline Pinchon, 1986 : 63).

La cataphore consacre l'hypotypose dans la mesure où elle intègre un discursif hypotypotique, *a priori*, mais il y a aussi qu'elle joue sur la récupération de la référence. C'est la première condition qui consacre la seconde. Elle revêt une dimension cognitive en confiant au pronom de se référer au signifié de son subséquent (M. Maillard, 1987, cité par Marek Kesik, *ibidem* : 43).

La dynamique de la reprise dans notre corpus présente le couple « d'endophore cataphorique » tantôt dans la même unité phrastique, tantôt dans deux unités phrastiques différentes. La reprise est alors dite respectivement « intra » ou « interphrastique ».

Dans cette syntaxe, il faut le souligner, tout comme cela a été le cas avec les reprises anaphoriques, la reprise comme l'élément repris varient selon la nature du pronom mobilisé pour le premier et la nature syntaxique de l'élément repris pour le second.

Mais nous garderons comme critère, dans cette étude du pronom cataphorique, le procédé qui met en avant la nature du pronom utilisé. La reprise cataphorique obéit à la structure [A2-X-A1] et fait de A2 le siège de la reprise qui se présente sous diverses natures dans notre corpus.

### **II-A-2-1- La reprise cataphorique est un pronom personnel**

Du latin *pro-nomen*, c'est-à-dire mis à la place du nom, aux dires d'Injoo Choi Chonin et *al.* (1998 : 165), le pronom prend la place du nom en le postposant dans la mesure où pour reprendre un nom, il faut d'abord l'avoir présenté. Figurément, la syntaxe normative de la reprise donnerait la structure suivante :

Nom (l'élément repris) → pronom (la reprise)

Toutefois au regard de la configuration de la reprise au sein des œuvres de Zadi Zaourou, nous observons un bouleversement significatif de cet ordre d'apparition linguistique du pronom qui précède désormais le nom :

Pronom (la reprise) → Nom (l'élément repris)

Dans notre corpus, elle apparaît sous la forme d'un pronom personnel et peut remplacer un sujet comme un complément.

### **II-A-2-1-1- La reprise cataphorique sous la forme du pronom personnel sujet**

Sous cette forme, la reprise et son désignateur (l'élément repris) apparaissent, dans notre corpus, tant dans la même unité phrastique que dans deux unités phrastiques différentes :

(181) Mais, où veux-tu en venir ? Tu crois qu'il n'est pas heureux **mon peuple d'Arabie** ? Et nos femmes, vois comme elles prospèrent. (*La Guerre des femmes*, p. 58)

(182) **Il** aurait dû périr. C'est **un traître** ! Qu'est ce qu'il traficotait parmi ces femmes ! (*La Guerre des femmes*, p. 41)

Dans ces exemples, la reprise cataphorique reprend, dans le premier un syntagme nominal modifié contrairement au second où il se trouve être la reprise d'un syntagme nominal à composition nucléaire.

Dans un autre sens, qu'elle soit « intra » ou « interphrastique », la reprise se modèle sur le genre et le nombre de son désignateur tout comme nous pourrions le constater au niveau du pronom personnel complément.

### **II-A-2-1-2- La reprise cataphorique sous la forme du pronom personnel complément**

La distribution de la reprise sous cette forme fait qu'elle est essentiellement « intraphrastique » et ne saurait figurer en tête de phrase, comme le montre ces exemples :

(183) Tu veux donc mourir dans ce trou que tu appelles ta maison, Djédjé ? Tu hésites... Mon seul malheur, c'est de n'avoir ni femme, ni sœur. Je l'aurais moi-même vendu, **cet œil**, en quelques secondes. (*L'œil*, p. 104)

(184) Il ouvre en **le** forçant quelque peu, **le bec** du coq, y plonge l'index droit dont il marque le front d'Esmel. (*La Tignasse*, p. 26)

La morphologie du pronom, ici aussi, comme dans le cas précédent, demeure très sensible au genre et au nombre de l'élément repris. A ces deux éléments pourrait s'ajouter l'orthographe du verbe qui postpose le pronom. C'est ce qui explique la présence du pronom élidé « l' » au lieu du pronom « le » qui reprend « cet œil », SN plein [masculin/singulier]. La reprise cataphorique peut se consacrer dans le pronom interrogatif.

### II-A-2-2- La reprise cataphorique est un pronom interrogatif

Le pronom interrogatif agit pareillement comme un véritable pronom, c'est-à-dire qu'il prend la place d'un nom. Mais sa configuration syntaxique, celle dont fait cas notre corpus, révèle une syntaxe toute particulière. A l'inversion du sujet que commande la norme syntaxique dans l'expression de l'interrogation que l'on observe dans cet exemple :

(185) Ah ! divine Souad, heureuse épouse du bienheureux sultan Shariar ! **Que** (la reprise) n'as-tu ... (l'élément repris) (*La Guerre des femmes*, p. 47)

nous assistons à la configuration suivante du pronom interrogatif :

(186) **Quoi ?** (la reprise) Tu veux **qu'il trahisse ?** (l'élément repris) Tu encourages de **tels comportements** (l'élément repris), toi, le Sultan ? (*La Guerre des femmes*, p. 44)

qui fait office d'interrogation seulement par l'intonation qui est montante.

Mais comme nous le constatons, en lieu et place d'un nom que doit remplacer le pronom, la reprise se substitue d'une part, à un élément non exprimé que traduit la ponctuation, ici le point de suspension (185), expression d'une sensation d'inachevée qui ravive l'imagination, d'autre part, elle se consacre d'abord par la proposition « qu'il trahisse » et par le SNP à déterminant indéfini « de tels comportements » (186).

Dans un autre sens, il est à noter que la seconde reprise (186) est à configuration nucléaire contrairement à la première (185) qui intègre une phrase, même si celle-ci n'est pas

complète. Elles reprennent toutes des compléments comme nous le prouve la paraphrase de ces deux exemples :

(185') Ah ! divine Souad, heureuse épouse du bienheureux sultan Shariar ! Tu n'as connu que **des souffrances toute ta vie**.

(186') Tu veux **qu'il trahisse** ? Tu encourages de **tels comportements**, toi, le Sultan ?

De ces deux paraphrases, nous pourrions constituer les couples de « cataphores endophoriques » suivants :

(185'') **Que** n'as-tu ... (nous pourrions imaginer : Que n'as-tu connu comme souffrances ?) **Que** → remplace le point de suspension que nous pourrions substituer à souffrances

(186'') **Quoi** → qu'il trahisse

La reprise qu'assure le pronom interrogatif reste insensible aux variations en genre et en nombre des éléments repris (seulement en situation de complément) contrairement aux pronoms préverbaux qui se manifestent aussi dans la progression « par régression ».

### II-A-2-3- La reprise cataphorique est un pronom préverbal

Le pronom préverbal est un véritable fait « endophorique » dans la mesure où, en consacrant les caractères réfléchis ou réciproques d'une action, il reprend le sujet locuteur comme nous pouvons le constater ainsi :

(187) C'est vrai, il se fait tard. N'est-ce pas à cette heure-ci que **les ombres se promènent sur les sentiers** ? (*La Tignasse*, p. 19)

Ici, nous avons l'expression d'un pronom réfléchi qui se renvoie à lui-même l'action de son verbe :

(187') C'est vrai, il se fait tard. N'est-ce pas à cette heure-ci que **les ombres promènent les ombres** sur les sentiers ? (*La Tignasse*, p. 19)

Toutefois, nous ne saurions le nier, si cet exemple comporte un pronom préverbal, celui-ci ne figure pas en situation « cataphorique ». D'où la prise en compte d'une typologie

particulière dans l'analyse des pronoms préverbaux qui intègrent la dynamique de « l'endophore par régression ».

Pour comprendre le fonctionnement de ceux-ci, il suffit d'avoir à l'esprit leur fonctionnement syntaxique. Et cela apparaît clairement dans l'exemple que voici :

(188) Pendant que dans le lointain, **se** poursuit **la marche** de Mahié sur le chemin de l'exil. [...] (*La Guerre des femmes*, pp. 50-52)

L'on remarque que le pronom précède le nom contrairement au premier exemple où nous avons le couple « endophorique » [Les ombres → se]. Ici, nous avons plutôt [Se → la marche de Mahié] et la paraphrase révèle que « se » est la reprise de « la marche » :

(188') Pendant que dans le lointain, **la marche de Mahié** poursuit **la marche de Mahié** sur le chemin de l'exil. [...].

Dans un autre sens, nous remarquons que la reprise peut se substituer à un nom propre contrairement au cas précédent où nous avons un SN plein :

(189) L'homme-à-la-tignasse recule, horrifié, sans quitter du regard les deux hommes. Il recule, recule, recule jusqu'à disparaître dans la pénombre où **se** tient **Esmel**. Les deux hommes le poursuivent de leurs rires. (*La Tignasse*, p. 77)

Même si la distribution du pronom préverbal obéit à une syntaxe qui l'antépose, ceux qui se manifestent dans notre corpus proscrivent cette position pour s'ancrer foncièrement dans la phrase. Ainsi, elles apparaissent toutes « intraphrastiques » contrairement à la configuration des présentatifs dans notre corpus.

#### II-A-2-4- La reprise cataphorique est un présentatif

Le présentatif fonctionne comme l'anaphore par attribution. La différence d'avec « la reprise par progression » réside dans le fait qu'ici, la reprise se retrouve dans le pronom démonstratif « ce » contrairement au cas anaphorique par attribution où elle reprend un autre SN plein. Mais ce qu'ils partagent tout deux, c'est la conjugaison et du démonstratif « ce » et de la copule « être ». Cette association débouche sur la première typologie des présentatifs sous la forme de « c'est », la seconde étant « voi- (ci, là) ».

## II-A-2-4-1- Le présentatif « c'est » dans la dynamique de la reprise cataphorique

Cette forme du présentatif reste beaucoup sensible aux variations morphologiques de la copule « être » qui rentre dans sa composition. Une variation qui est fonction du genre et du nombre de l'élément repris, mais aussi du temps verbal de la copule. Toutefois cette étude du présentatif s'appesantira sur la nature de l'élément repris.

### a- Le présentatif « c'est »: une morphologie sensible au statut de l'élément repris

#### a-1- La variation du présentatif « c'est » due à la variation de la copule en genre et au nombre de l'élément repris

L'élément repris imprime ses marques à la reprise et cela rejailli directement sur la copule :

(2) Je vois **ta main**... mais... **ce** (la reprise) **n'est** plus **une main** (l'élément repris) !  
**C'est un cône de latérite**. Je vois **tes jambes**... mais... **ce** ne **sont** plus **des jambes**  
mais un socle de terre rouge. (*La Termitière*, p. 100)

Cet exemple montre que l'élément repris est au singulier « une main », la reprise l'est aussi et nous l'apercevons tant au niveau du démonstratif « ce » que de la copule avec laquelle il forme le présentatif. Cette combinaison débouche également, et il faut le souligner, sur différentes formes du présentatif.

D'abord la forme en [ce + est] qui donne « c'est » par la suppression de la voyelle finale du démonstratif « ce » que l'on observe lorsque ce dernier est directement relié à la copule (C'est un cône de latérite).

Ensuite la forme en [ce + ne (être) pas] qui consacre la négation (ce n'est plus une main). Nous observons une autre configuration du présentatif lorsque l'élément repris est au pluriel.

L'on s'en convainc en recourant au deuxième descriptif de l'exemple précédent où en lieu et place de l'expression de la négation au singulier, nous avons une négation au pluriel qui donne « ce ne sont plus ».

Cette sensibilité du présentatif, due à la copule, nous ait clairement donnée par la grammaire générative dans la réécriture des énoncés. Elle nous propose de réécrire l'auxiliaire comme suit : [Pe + NO], entendons qu'elle recommande que l'on tienne compte de la personne et du nombre de l'auxiliaire, représenté ici par le verbe « être ». Cette prescription

ne fut pas fortuite quand nous savons toutes les précautions qu'elle nous fait prendre pour construire des phrases grammaticales.

Il y a en outre une autre prescription dont il faut tenir compte et qui rentre en ligne de compte dans la variation du présentatif.

### **a-2- La variation du présentatif « c'est » due aux variations de la copule selon le temps verbal**

Le temps verbal est assez caractéristique dans la variation morphologique du présentatif. Référons nous à la réécriture du temps que nous propose la grammaire générative pour mieux comprendre ce procédé :

Tps → (Fut – Prés – Pas)

Entendons par là une division tripartite du temps dans laquelle une action peut se dérouler. Ainsi le présentatif peut servir à présenter :

- un fait qui va se dérouler, un fait antérieur au moment d'énonciation, nous aurons la forme : ce sera ;

**(190) Ce sera** une fortune ! (Phrase inédite)

- un fait qui coïncide avec le moment de l'énonciation, nous aurons la forme : c'est ;

**(191) C'est** une fortune ! (*L'œil*, p. 104)

- un fait passé, postérieur au moment d'énonciation, nous aurons : c'était.

**(192) C'était** une fortune !

Il faut comprendre dans ces trois cas que le présentatif peut se modeler sur les temps secondaires (le passé composé et l'imparfait par exemple) de ces trois temps caractéristiques du temps « chronogénitique ».

Si la morphologie du présentatif est très sensible aux variations de la copule, ce qui relève d'une prescription normative, ce qui ne l'est pas et que nous allons analyser maintenant demeure la configuration du couple « endophorique cataphorique » d'où le statut de l'élément repris est très complexe.

## **b- La nature de l'élément repris dans la dynamique de la reprise cataphorique**

Sous la structure [A2-X-A1], la reprise cataphorique décline [A2] sous différentes natures dans notre corpus. Ainsi, nous pourrions avoir :

### **b-1- Le cas où [A1] est un SN plein**

Quand il est un SN plein, le présentatif peut reprendre :

- tantôt un SN plein simple, à composition nucléaire :

(192) Et **c'**(A2) est **ton quartier** (A1) (dét + N) qui se fait champion de la destruction.  
(*L'Oeil*, p. 111)

-tantôt un SN plein modifié :

(193) [...] Voyez ! Depuis quatre ans, il prépare frénétiquement la guerre. N'est-ce pas là (Ø) **rêve** (N) **insensé** (Modif) → (dét + N + Modif) (*Les Sofas*, p. 45)

### **b-2- Le cas où [A1] est un adjectif indéfini**

(194) C'est tout clair et tout net, Gringo ! Tu t'excites parce que justement c'est trop simple. Ecoute : la femme du bonhomme n'a plus son œil droit. Un accident d'auto. Le bonhomme a le pognon. Les Américains savent maintenant remplacer un œil cassé, même s'il est complètement broyé. Pour faire ça, il faut arracher l'œil d'un bonhomme vivant, bien vivant, pour le planter dans le trou de l'autre. C'est **tout**. (*L'Oeil*, p. 86)

### **b-3- Le cas où [A1] est un pronom personnel**

(195) Cette fois, il faut que ça craque. On veut bien se priver de tout : de riz, de foutou, d'argent, de voiture et de maison. C'est nous les mains du labueur, la sueur des trésors interdits à notre soif... C'est **nous** ! (*L'Oeil*, p. 86)

Hormis le cas où l'élément repris est un SN plein, toutes les autres figurations de la reprise sont « interphrastiques », c'est-à-dire qu'elles débutent une nouvelle unité phrastique.

#### **II-A-2-4-2- Le présentatif voici (là) dans la dynamique de la reprise cataphorique**

Pour comprendre la participation des présentatifs « voici » et « voilà » à l'entreprise des reprises cataphoriques, il faut les substituer à des présentatifs comme « ceci » ou « c'est » particulièrement qui pourraient les remplacer (Kouassi Koffi Magloire, 2004). Cette correspondance est possible uniquement avec le présent de l'indicatif de la forme « c'est » qui présente avec « ceci » des éléments déictiques tout comme « voici » et « voilà ». Dans notre corpus, seul « voici » est utilisé, observons sa configuration :

(196) Hé ! Vous là ! Vous allez vous taire ou quoi ? Attention à vous hein ! Si ça continue comme ça, moi je m'en vais. Et vous allez vous soigner vous-mêmes. Et puis celui qui n'est pas content, il n'a qu'à aller trouver le docteur lui-même ; il n'est pas loin ; **voici la porte de son bureau.** (*La Tignasse*, p. 21)

En nous référant à la situation d'énonciation de cet exemple, nous comprenons aisément que l'infirmière, à la limite, montre du doigt le bureau du Docteur chez qui elle voudrait envoyer ceux des malades qui ne voudront pas lui obéir. Paraphrasons cet exemple pour comprendre que « voici » peut se substituer à « ceci » :

(196') Hé ! Vous là ! Vous allez vous taire ou quoi ? Attention à vous hein ! Si ça continue comme ça, moi je m'en vais. Et vous allez vous soigner vous-mêmes. Et puis celui qui n'est pas content, il n'a qu'à aller trouver le docteur lui-même ; il n'est pas loin ; **ceci est la porte de son bureau.** (*La Tignasse*, p. 21)

« Ceci » apparaît dans une situation de déictique que pourrait contribuer à révéler une gestuelle contrairement au pronom démonstratif.

#### **II-A-2-5- Le pronom démonstratif dans la dynamique de la reprise cataphorique**

Nous mettrons particulièrement en exergue ici le pronom démonstratif neutre « ce ». Il est invariable et ne saurait subir les modifications en genre et en nombre malgré les variations de l'élément repris. Martin Riegel et *al.* disent à son propos qu'il « joue également le rôle d'antécédent « support non animé » d'une relative » (2008 : 206). Nous entendons analyser le pronom démonstratif neutre « ce » en démontrant d'abord sa participation à l'entreprise

« endophorique » avant d'identifier la nature de l'élément repris que reprend le pronom relatif auquel il se substitue.

#### II-A-2-5-1- Le pronom démonstratif neutre « ce » comme fait cataphorique

Martin Riegel et *al.* prouvent déjà ce statut du pronom démonstratif neutre, ce qui va cautionner son emploi dans le langage courant mais aussi son expression dans notre corpus. Observons cet exemple pour nous en convaincre :

(197) Nous allons donc nous dire **ce que** nous cachons en nous. Au plus secret de nous-mêmes. **Nos scrupules**, noyons-les dans le marigot que voici. **Notre amour propre**, noyons-le dans cette eau qui coule à nos pieds. **Et de toutes nos fioritures**, n'oublions aucune. (*La Tignasse*, p. 50)

Il faut comprendre que « ce » joue le rôle ici d'antécédent qui reprend le pronom relatif « que ». Une paraphrase de cet énoncé nous le révélera :

(197') Nous allons donc nous dire **une chose. La chose que nous cachons en nous. Au plus secret de nous-mêmes**

Cette paraphrase nous montre que l'antécédent « ce » (la reprise) qui se substitue au pronom relatif « que » (l'élément repris lui-même étant une reprise) disparaît lorsqu'en structure profonde, nous faisons ressortir le substitut de l'élément repris « que ».

Ensuite, s'il est clair que l'élément « que » apparaît comme un pronom relatif, nous pourrions donc nous poser une question comme :

Qu'allons-nous nous dire que nous cachons en nous ?

afin de retrouver le substitut du pronom relatif qui sera la réponse à cette interrogation : « Nos scrupules ... Notre amour propre ... Et de toutes nos fioritures ... »

Le pronom démonstratif « ce » joue alors véritablement le rôle d'une « endophore », il reprend un pronom relatif comme antécédent. L'élément repris par cet antécédent se trouve être aussi celui qu'il reprend. S'il conserve une morphologie invariable, le pronom démonstratif neutre « ce » se substitue à des éléments de différentes natures dans notre corpus.

## II-A-2-5-2- La nature de l'élément repris par le pronom démonstratif neutre « ce »

Présenté sous la structure [PronDémon.-X-A1], [A1] (l'élément repris) peut représenter :

- tantôt un SN plein comme l'on le constate dans l'exemple précédent d'où nous tirons le couple « endophrastique » suivant :

[Ce/ SN + SN]

Remarquons que ces deux constituants n'appartiennent pas à la même unité phrastique, ils alors « interphrastiques » ;

- tantôt une séquence descriptive entière que représente le couple « endophrastique » suivant :

[Ce/ Séquence descriptive]

(198) J'ai en effet suivi *Kitanmandjo* et **ce** que j'ai vu est indescriptible

→J'ai vu *Kitanmandjo* déposer le gigot droit du sanglier qu'il venait de tuer, à l'entrée d'une grotte. Une grotte fabuleuse. Un rêve, cette grotte ! J'ai tremblé de tout mon cœur en la découvrant. Vous ne pouvez pas vous imaginer tout ce que cet or entassé par pépites et lingots, toutes ces statuettes, ces bijoux. De l'or et encore de l'or. Quant aux ivoires sculptés ou non, ils ne se comptent pas. Un rêve, je vous dis. J'ai encore peine à y croire, moi qui ai pourtant vu de mes propres yeux ce trésor inouï. (*Kitanmandjo*, pp. 122-123)

A ces emplois de « l'endophrase cataphorique », nous pourrions ajouter l'adverbe de lieu « là-bas ».

## II-A-2-6- La reprise cataphorique est un adverbe de lieu

Dans son extension, le démonstratif admet un ensemble d'éléments dont les adverbes de lieu. En s'ancrant dans la situation d'énonciation, ces derniers se réfèrent à des éléments qui se placent « sous les yeux » des participants de l'acte d'énonciation. C'est leur saillance que suit le regard qui confère le statut de démonstratif à ces éléments si nous rattachons le démonstratif à ce qui est foncièrement défini dans sa figuration. Observons cet exemple pour nous en convaincre :

(199) Donc, je m'installe. On m'a dit dans mon petit livre qu'il faut que je respire profondément. Comme ça. Surtout, ne nous excitons pas. On m'a dit également dans mon petit livre qu'il faut que je repère **là bas, sur le mur, au fond de la salle**, un point précis et que j'évite le regard des gens. (*La Guerre des femmes*, p. 11)

Nous avons dans cet énoncé, la mention de « là bas » qui identifie un endroit appartenant au même système spatial que le sujet locuteur. Cet énoncé serait correct si l'on se limitait uniquement à son énonciation. Or, nous le constatons, des SNP « sur le mur, au fond de la salle, un point précis » viennent à le reprendre. Dans ce cas, il agit textuellement comme une reprise, puisqu'il y a coréférence entre lui et ces reprises qui se substituent à un même endroit.

« L'endophore », nous l'avons vu, est un fait de reprise qui procède soit par progression, avec l'anaphore, soit par régression, avec la cataphore. Dans un cas comme dans l'autre, la possibilité d'asseoir des « couples endophoriques » reste possible et l'élément repris comme la reprise apparaissent tous diversement dans le contexte phrastique. A contrario et loin de ce procédé « endophorique » se trouve un autre qui, lui, n'exprime pas son antécédent dans l'environnement phrastique, parce que ce dernier se retrouve dans la situation d'énonciation. A côté donc de « l'endophore » anaphorique et cataphorique se trouve la reprise dite « exophorique » qui est déictique et non « endophroque ».

### **II-A-3- La reprise exophorique ou la désignation référentielle directe**

Dans la reprise « exophorique », nous n'observons que l'expression de la reprise dans la dynamique phrastique. L'élément repris apparaissant déjà dans la situation d'énonciation. C'est en cela qu'elle se différencie de « l'endophore » qui, elle, se manifeste comme une reprise, présentée sous diverses formes d'ailleurs, nous les avons vues, dans l'environnement phrastique. Dans cette dynamique, la reprise « exophorique » se consacre uniquement sous la forme d'un SN plein que chapote le déterminant démonstratif. L'étude de « l'exophore » commandera de prendre en compte, tant sa dimension syntaxique, qui nous amènera à nous intéresser également à sa distribution dans la dynamique phrastique, qu'à sa dimension morphologique qui, rappelons le, est sensible aux variations en genre et en nombre de l'élément repris, mais qui est aussi fonction de l'orthographe du nom qui la postpose.

## II-A-3-1- La syntaxe de « l'exophore » dans les œuvres de Zadi Zaourou

La structure des constructions « exophorique » est soit simple soit complexe.

### II-A-3-1-1- « L'exophore » sous forme simple

Sous cette forme, elle n'admet aucune modification de sa structure qui apparaît dans sa forme nucléaire. A cette syntaxe, « l'exophore » connaît une distribution diverse :

#### a- « L'exophore » est tantôt en position déplaçable dans la phrase :

(200) [...] Depuis ton retour, **ce village** et toute notre tribu prospèrent visiblement. Seulement, vois-tu, notre misère est encore bien grande : nos terres sont plus que jamais stériles et le commerce ne rapporte plus grand-chose. Pourtant, nous faisons tous les efforts qu'il faut et nos femmes travaillent dur, plus dur encore que par le passé. (*Kitanmandjo*, p. 116)

(200') [...] **Ce village** et toute notre tribu prospèrent visiblement depuis ton retour. Seulement, vois-tu, notre misère est encore bien grande : nos terres sont plus que jamais stériles et le commerce ne rapporte plus grand-chose. Pourtant, nous faisons tous les efforts qu'il faut et nos femmes travaillent dur, plus dur encore que par le passé. (*Kitanmandjo*, p. 116)

#### b- Tantôt elle apparaît séparée du verbe par une préposition :

(201) Et alors ? Qu'est-il arrivé **à cet homme** et que fait-il là tout seul au milieu de ces femmes ? (*La Guerre des femmes*, p. 28)

#### c- Tantôt elle apparaît reliée au verbe sans préposition :

(100) Regarde bien **cet homme**. Il est tout seul parmi les femmes. Les femmes lui vouaient un amour que jamais n'entachait le commerce de la chair. (*La Guerre des femmes*, p. 28)

La reprise « exophorique » sous forme simple se consacre dans une structure comme : [Dét. Démon.+ N] et fonctionne comme une représentation directe en ce sens que l'environnement phrastique ne saurait nous instruire sur la nature des référents visés. Seul l'environnement d'énonciation, siège qui intègre ces éléments, pourrait nous situer davantage.

La preuve, tous les référents que mettent en avant les adjectifs démonstratifs ou déterminants démonstratifs des exemples ci-dessus désignent des éléments bien présents dans la situation d'énonciation de leurs sujets locuteurs.

Cependant si ces désignations paraissent suffisantes pour une désignation directe, elles se voient renforcées dans une structure beaucoup plus complexe.

### **II-A-3-1-2- « L'exophore » sous forme complexe**

Sous cette forme, « l'exophore » se consacre dans deux structures particulières. Dans notre corpus, elle apparaît tantôt sous la forme : [Dét. Démon. (ci ou là) + N], tantôt se manifeste sous la structure : [Dét. Démon. + N + Modif]. Ces deux présentations donnent droit à l'observation des distributions suivantes :

#### **a-Sous forme renforcée**

(202) C'est vrai, il se fait tard. N'est-ce pas à **cette** heure-**ci** que les ombres se promènent sur les sentiers ? (*La Tignasse*, p. 19)

(203) Tu vois pas tout **ce** monde **là** ? Tu crois que toi nous deux on va faire tribunal d'abord ? Le suivant ! (*La Tignasse*, p. 21)

Ici, « l'exophorique » fonctionne comme un déterminant qui actualise un nom (comme ce fut le cas avec les formes simples). Mais sa particularité réside dans ce qu'il « montre » les faits qu'il désigne dans la mesure où ceux-ci figurent dans la situation d'énonciation.

A ce caractère démonstratif et déictique s'ajoutent les adverbes « ci » ou « là », eux-mêmes déictiques, qui viennent renforcer la désignation. Tout deux désignent un lieu qui intègre le même système spatial que celui du sujet locuteur. Le premier exprime l'idée de rapprochement contrairement au second qui exprime l'éloignement, tout cela en rapport avec le lieu du sujet locuteur.

Mais que nous soyons avec « ci » ou « là », peu importe. Ce qu'il faut retenir, c'est que le déterminant démonstratif balise la désignation référentielle et la confine dans l'*origo* du locuteur (La notion d'*origo* est empruntée à Bühler (1934), qui la définit par trois coordonnées : « je, ici, maintenant », cité par Jeanne Marie Barberis : 2009) comme c'est le cas également avec les modificateurs qui s'investissent dans la structure de la reprise « exophorique ».

## **b- La reprise « exophorique » admet un modificateur**

Le modificateur intègre la structure d'un syntagme nominal, d'un syntagme verbal ou même celle de la phrase toute entière. Mais dans notre cas, nous l'étudierons dans sa figuration au sein du syntagme nominal plein où il prend place auprès du nom qu'actualise le déterminant démonstratif. Le modificateur se présente sous différentes formes qui apparaissent dans notre corpus :

### **- Il est tantôt adjectif qualificatif :**

(204) Mais toi ! ... regarde-toi, regarde-nous ! Tu nous ressembles ! Que fais-tu parmi ces êtres **bizarres** ! (*La Guerre des femmes*, p. 42)

### **- Tantôt un SNP :**

(205) Souviens-toi, prince ; **cette nuit d'orage qui précéda ton voyage au delà des mers** : toutes les luttes que nous avons dû mener avant d'arracher le fameux traité de Kéniéba. [...] Souviens- toi. (*Les Sofas*, p. 29)

### **- Tantôt une subordonnée relative :**

(206) Moi? Un plaisir extraordinaire. J'ai comme l'impression de paix devant **cette eau qui coule**. Qui coule tout simplement. (*La Tignasse*, p. 15)

Tous ces modificateurs fonctionnent comme des éléments non indispensables à la sémantique de la phrase, puisqu'ils viennent déterminer quelque chose qui se présente comme déjà saillante soit dans la situation d'énonciation (cette eau qui coule) soit dans la mémoire discursive (cette nuit d'orage qui précéda ton voyage au delà des mers). Le démonstratif assure si bien cette saillance que la suppression de ces modificateurs ne saurait constituer une entrave à la récupération des différents référents désignés :

(204') Mais toi ! ... regarde-toi, regarde-nous ! Tu nous ressembles ! Que fais-tu parmi **ces** êtres ! (*La Guerre des femmes*, p. 42)

(205') Souviens-toi, prince ; cette nuit : toutes les luttes que nous avons dû mener avant d'arracher le fameux traité de Kéniéba. [...] Souviens- toi. (*Les Sofas*, p. 29)

(206') Moi? Un plaisir extraordinaire. J'ai comme l'impression de paix devant cette eau. (*La Tignasse*, p. 15)

De part et d'autre, nous avons respectivement des référents déictiques *in absentia* comme *in praesentia*.

Ces êtres dont parle le chef des hommes dans *La Guerre des femmes* à Zouzou ne sont certes pas présents dans la situation d'énonciation, mais ils le sont tant dans la mémoire de Zouzou que dans celle du chef des hommes, puisque « ces êtres » sont en conflit ouvert avec les hommes. Cette caractérisation étant péjorative, il est clair qu'elle ne saurait se référer aux êtres du clan des hommes. Elle se référerait indubitablement à celui des femmes. Le modificateur « bizarre » est donc un terme qui paraît bien balisé tant dans la mémoire discursive de Zouzou que dans celle du chef des hommes. La caractérisation du SN plein n'aurait donc de sens que largement émotionnel donc subjectif. Il en est de même pour l'expression « cette nuit ».

Toutefois « cette eau » dont parle Esmel dans *La Tignasse* est bien présente dans la situation d'énonciation et sa désignation pourrait même bénéficier d'un geste de la main si nous nous en tenons à la valeur du démonstratif telle que définie par Maurice Grévisse.

Ces modificateurs deviennent donc redondants en imprimant un caractère doublement emphatique à ces énoncés. « L'exophore », nous l'avons souligné, connaît une morphologie diverse qu'il convient à présent d'analyser.

### **II-A-3-2- La morphologie de « l'exophore » dans les œuvres de Zadi Zaourou**

Cette morphologie est fonction soit de la personne et du nombre de l'élément « extraphrastique » qui est repris soit de l'orthographe du nom qui postpose la reprise.

#### **II-A-3-2-1- La personne et le nombre du référent extraphrastique comme conditions de la variation morphologique de l'exophore**

Comme l'exophore est conduite dans notre corpus par un SN chapoté par un déterminant, il va de soit que celui-ci prenne les marques du genre et du nombre du nom qu'il antépose. Si cela est vrai au niveau du déterminant qui accompagne le nom en l'antéposant et en l'actualisant, cela l'est aussi du déterminant démonstratif comme le présente cet exemple :

(207) Et alors ? Qu'est-il arrivé à **cet homme** et que fait-il là tout seul au milieu de ces femmes ? (*La Guerre des femmes*, p. 28)

Le nom « homme » qu'actualise « cet » désigne Zouzou, personnage de sexe masculin et il est seul au moment où Shariar, prince d'Arabie, parle de lui à Shéhérazade.

Nous concluons donc en soutenant que le masculin singulier du déterminant démonstratif est « cet ». Il est clair donc que le féminin sera « cette ». Cela est manifeste si l'on paraphrase l'exemple ci-dessus :

(208) Et alors ? Qu'est-il arrivé à **cette femme** ?

Quant au pluriel, l'on le remarque dans l'emploi de « ces ». Mais ce pluriel désigne tant le féminin pluriel que le masculin pluriel (Martin Riegel et *al.*, 2008 : 156).

La variation morphologique peut être aussi le fait de l'orthographe du nom qui postpose la reprise.

#### **II-A-3-2-2- L'orthographe du nom qui postpose la reprise comme condition de la variation morphologique de l'exophore**

Le nom qu'actualise le déterminant détermine la morphologie de ce dernier selon que ce nom débute par une voyelle ou une consonne. Lorsque le nom commence par une voyelle ou un -h muet, le déterminant démonstratif prend un -t final comme nous l'avons vu en (207).

Mais dans celui que nous voyons maintenant, le déterminant démonstratif élide ce -t final pour se présenter sous la forme « ce » :

(209) Esmel. Tu es là. Devant moi. Je te vois et je t'entends. Que les cheveux de ta tête deviennent blancs, blancs, blancs. Aussi blancs que les plumes de **ce** coq matinal. (*La Tignasse*, p. 26)

Hormis cette différence que l'on pourrait constater dans l'expression du masculin singulier, le déterminant démonstratif varie en genre et en nombre avec l'élément repris.

La reprise, quelle soit par « progression » avec l'anaphore, par « régression » avec la cataphore ou même qu'elle n'exprime pas son antécédent dans la dynamique phrastique, participe à l'entreprise hypotypotique dans la mesure où elle traite du problème de la référence d'une façon assez spécifique. L'hypotypose développe la visualisation par l'image

que traduit le discursif au moyen des phénomènes de reprise. Nous constatons ce même procédé de visualisation au niveau des juxtapositions propositionnelles dans une séquence textuelle d'où sont supprimés les liens « interphrastiques ».

## **II-B- Les faits de parataxe dans la dynamique de l'hypotypose chez Zadi Zaourou**

Le fait paratactique participe à l'entreprise hypotypotique dans la mesure où il consacre une connexion particulière des constituants des séquences hypotypotiques. Cette connexion réalise la juxtaposition de propositions dont les marqueurs de connexion ne sont pas assurés ou même quand ils le sont, ils terminent une énumération paratactique.

Nous mettrons donc en avant la parataxe purement asyndétique et celle qui procède de la coordination du dernier membre des constituants juxtaposés aux autres (Martin Riegel et *al.*, 2008 : 519).

En se posant comme l'un des moyens syntaxiques qui régit les unités linguistiques, la parataxe favorise l'enchaînement de ses unités selon ses propres principes dans la dynamique discursive. Elle s'oppose à l'hypotaxe qui, elle, procède plutôt par un usage abondant de liens de subordination entre les propositions.

Il existe différentes typologies de structures paratactiques qui se modèlent toutes sur la nature du support linguistique sollicité. Cette étude se chargera, au moyen d'une analyse morphosyntaxique, de distinguer d'une part, les parataxes qui juxtaposent des syntagmes de celles qui mettent en avant des propositions achevées, d'autre part, d'analyser les parataxes qui procèdent par la juxtaposition de propositions apposées.

### **II-B-1- Parataxe « syntagmatique »<sup>13</sup>**

Dans cette typologie, l'on consacre la juxtaposition des syntagmes pris dans leur unité, en tant que constituants de la phrase. Si l'on s'entend pour définir la phrase tout comme la proposition tel un « assemblage logique des mots se rapportant directement ou indirectement à un verbe » (Maurice Grevisse, 1987 : 29-30), c'est que l'on pourrait isoler ses constituants ou ses syntagmes. La grammaire générative propose de la réécrire ainsi :

$$P \rightarrow SN + SV + SP^*$$

<sup>13</sup> Terme emprunté à Ehouman Koffi René, 2010

<sup>14</sup> Terme emprunté à Ehouman Koffi René, 2010

L'exemple que voici en donne une illustration parfaite :

(210) Les étudiants (SN) feront leur devoir (SV) dans la salle informatique.  
(SP)

La parataxe syntagmatique isole l'un de ces constituants, un SN plein, un SV ou même un SP, pour les juxtaposer entre eux. Dans un cas comme dans l'autre, s'établit un dynamisme qui régit les groupes paratactiques engendrés et les type selon la nature des syntagmes qu'ils intègrent. Ainsi, se distinguent dans notre corpus des séquences paratactiques regroupant soit des SN pleins soit des SV.

### II-B-1-1- Le cas où la séquence paratactique intègre un SN plein

Il est dit syntagme nominal plein (SN plein), ne comporte pas de verbe et peut se réécrire ainsi :

SN → Dét + N + Modif\*

Entendons par cette structure que le SN plein est constitué d'un déterminant (Dét), d'un nom (N) et éventuellement d'un modificateur (Modif), structure que peut représenter cet exemple :

(211) Un (Dét) homme (N) (*L'Oeil*, p. 108)

Cette structure à composition nucléaire peut se voir intégrer par un modificateur, l'adjectif qualificatif notamment :

(212) Un (Dét) homme (N) riche (Modif)

Dans notre corpus, nous observons d'une part, une juxtaposition de propositions à composition nucléaire, c'est-à-dire ne comportant pas de « Modif », elles sont dites aussi averbales, d'autre part, se présente une juxtaposition de propositions à composition modifiées.

Mais, dans un cas comme dans l'autre, le constat qui se dégage, c'est que nous avons des configurations discursives qui consacrent les ellipses.

## II-B-1-1-1- De la juxtaposition de SN pleins averbaux à composition nucléaire à la consécration des ellipses : Le cas où l'ellipse est un marqueur de relation

La parataxe de cette trempe se présente sous la forme suivante :

[Dét + N/ Dét + N]

et l'on la remarque dans cet exemple :

(213) J'ai en effet suivi *Kitanmandjo* et ce que j'ai vu est indescriptible. J'ai vu *Kitanmandjo* déposer le gigot droit du sanglier qu'il venait de tuer, à l'entrée d'une grotte. Une grotte fabuleuse. Un (Dét) rêve (N), cette (Dét) grotte (N) ! J'ai tremblé de tout mon cœur en la découvrant.

Le couple paratactique de syntagmes nominaux à composition nucléaire met ici en relief deux constituants qui sont reliés par une ponctuation, la virgule. L'on le remarque sous cette structure :

(214) [Un rêve, cette grotte] → [SN1], [SN2]

Mais cette virgule se trouve être l'élément marqueur de relation entre ces deux syntagmes. Nous pourrions établir une relation de dépendance entre eux ; ce qui fait du premier une attribution apposée au second ; ce que laisse voir la paraphrase de l'exemple précédent :

(214') Cette (Dét) grotte (N) est un (Dét) rêve (N) !

Par le truchement de la structure profonde de cet énoncé, nous sommes parvenus à montrer qu'il y a eu ellipse de la copule « être ». Si le marqueur de relation se manifeste ici par la virgule, il arrive des fois où c'est plutôt un point de suspension qui l'assure :

(215) Amani ... un (Dét) homme (N) ... un (Dét) richard (N) ... cinq millions et si tu acceptes d'être borgne. Il veut acheter ton œil ... à cinq million ... ton œil ... (*L'Oeil*, p. 108)

Avec le point de suspension, nous avons la structure suivante :

[Un homme] ... [Un richard] ... → [SN1] ... [SN2] ...

où le [SN2] est un terme dénoté de l'adjectif qualificatif « riche ». Sa nominalisation donnerait le terme « un riche » et l'on pourrait y voir aussi un adjectif qualificatif en supprimant l'article « un », ou même en employant le superlatif « richissime ». Le caractère attributif de cette parataxe relève de ce qu'en lieu et place, l'on ait utilisé plutôt un terme connoté, qui traduit certes l'idée de richesse, mais dans une dimension très importante. En ajoutant le suffixe « -ard » à la nominalisation de l'adjectif qualificatif « riche », l'auteur de cet énoncé présente [SN2] comme entretenant une relation avec le [SN1] ; il révèle l'un de ses traits. Mais comme nous nous situons dans une dynamique hypotypotique, la consigne est de ne pas procéder à l'organisation de son discours. Il faut le laisser suggérer par le destinataire en imprimant à son discours un rythme haché, engendrant beaucoup de suspens. D'où l'ellipse du marqueur de relation, ici la copule « être », mieux, l'utilisation des points de suspension qui laisse à chacun la possibilité de s'imaginer ce à quoi ils se substituent.

Si ces SN à composition nucléaire présentent des constituants qui intègrent des déterminants du nom, bien des fois, ils apparaissent juxtaposés sans que ne soient exprimés les déterminants du nom. Nous avons :

**- tantôt la suppression du déterminant au sein d'un SN :**

(216) Prince, il importe de mettre un terme à cet accès de rage. Il faut sauver le peuple Mandingue. Prince, détronéz votre père et prenez le pouvoir ! Je vous en donne les moyens. Tous les moyens : Ø **armes**, Ø **munitions**, Ø **hommes**, Ø **argent**... tout ce que vous voudrez. Neutralisez-le avant qu'il ne soit trop tard. (*Les Sofas*, pp. 44-45)

Cette structure paratactique se prête au jeu de l'énumération des constituants d'un ensemble entre lesquels nous ne saurions établir de relation ;

**- tantôt le SN qui apparaît caché dans un SP :**

(217) Cette fois, il faut que ça craque. On veut bien se priver de tout : **de riz, de foutou, d'argent, de voiture et de maison**. (*Les Sofas*, p. 121)

Le SN se révèle si nous nous référons à la réécriture du SP de ces syntagmes nominaux :

SP → Prép + SN

Prép → de

SN → Dét + N

Dét → Ø

N → SNP (syntagme nominal plein) pouvant se référer à riz, foutou, argent, voiture, ou à maison.

Nous nous situons certes dans une énumération, mais du point de vue de l'extension sémantique du fait paratactique, elle l'intègre et peut être considérée de fait comme telle. Cette énumération se consacre, comme nous le voyons, au sein d'une SDH qui intègre des SN dont les déterminants ne sont pas exprimés.

Le SN peut s'étendre syntaxiquement en intégrant un troisième élément appelé modificateur.

### **II-B-1-1-2- De la juxtaposition de SN pleins modifiés à la consécration des ellipses : Le cas où l'ellipse est un marqueur de relation**

Cette forme se consacre dans la structure [Dét + N + Modif/ Dé + N + Modif] et l'on la remarque dans l'exemple que voici :

(218) Bruitage et musique d'époque contemporaine (Dét + N + Modif) : voitures qui démarrent et klaxonnent (Dét + N + Modif), un numéro de téléphone qu'on compose, (Dét + N + Modif) le rythme d'un train qui fonce (Dét + N + Modif), des ventes de journaux à la criée (Dét + N + Modif), etc... tout pour situer l'époque actuelle. (*La Guerre des femmes*, p. 57)

Dans cet exemple, le modificateur est divers et complexe. Seul le deuxième est une relative, sinon tous les autres sont des compléments de nom. L'ensemble connaît à son tour une modification. Sous forme modifiée, ces propositions ne se présentent pas comme un couple de propositions, mais plutôt comme un ensemble de proposition. Observons pour nous en convaincre :

[Bruitage et musique d'époque contemporaine (SN1)/voitures qui démarrent et klaxonnent/un numéro de téléphone qu'on compose/le rythme d'un train qui fonce/des ventes de journaux à la criée] (SN2).  
→ [SN1] : [SN2]

La ponctuation, ici les deux points, favorise l'ellipse du terme de relation que l'on pourrait établir entre ces syntagmes et elle nous le signifie si bien dans la mesure où nous les définissons comme des « signes de rapport » qui introduisent un terme entretenant un rapport sémantique ou énonciatif avec ce qui précède » (Martin Riegel et *al.* 2008 : 92). Nous comprenons alors que le premier SN plein soit un concentré d'information, d'attributifs, que le sujet locuteur a voulu dérouler.

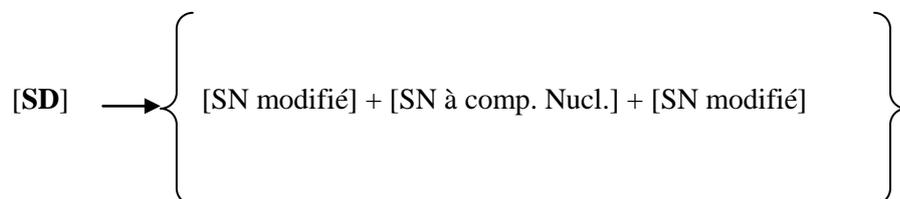
Mais comme il doit donner l'illusion du réel, c'est-à-dire dérouler ce concentré d'attributs comme un « spectacle qui laisse la place à l'objet du regard » (Le Bozec, 2002 : 5), il préfère juxtaposer ces éléments en faisant l'économie de la relation qui les unit. Les deux points, ici, traduisent leur énumération que l'on pourrait percevoir grâce à la copule « être » qui apparaît comme marqueur de relation dans la paraphrase de l'exemple précédent :

(218') Bruitage et musique d'époque contemporaine, **c'est-à-dire** des voitures qui démarrent et klaxonnent, **c'est-à-dire** un numéro de téléphone qu'on compose, **c'est-à-dire** le rythme d'un train qui fonce, **c'est-à-dire** des ventes de journaux à la criée.

Il arrive des fois que l'on observe des séquences que nous qualifierons d'hybride parce qu'intégrant tant des structures descriptives (SD) se composant de SN à composition nucléaire que de SN à composition modifiée :

(219) Tu ne te rends pas compte de la masse d'argent que cela représente, Djédjé ? Cinq millions de francs CFA ! Personne au monde ne laisserait échapper une telle fortune et je te vois hésiter, toi... Réfléchis un instant, mon frère, réfléchis ! Cinquante mille francs ! Cent fois cette tonne d'argent ! C'est une fortune ! (Une vie dorée ! Des voyages quand tu veux et où tu veux. Les femmes à tes pieds. Les grands de ce monde en ta compagnie [SN modifié]). (Les honneurs, la puissance [SN à composition nucléaire.]), (le luxe des Mercedes [SN modifié]), une villa quelque part sur les berges de la lagune et au milieu des cocotiers. Cinq millions qui accoucheront de dix, vingt, trente, cent millions... Juste en quelques années si tu sais t'en servir.

Cette [SD] frise l'énumération de ce que l'on devrait entendre par l'expression « c'est une fortune ». Ses constituants demeurent donc des attributs de celle-ci. Nous pourrions réécrire la [SD] en (219) sous la formule suivante :



Ici encore, nous notons l'ellipse du marqueur de relation, à savoir la copule « être ». Loin des descriptions plates (systématiques, bien organisées avec des marqueurs spatio temporels), les descriptions hypotypotiques se modèlent sur une syntaxe particulière. Elles font l'économie de ces liens de structuration pour préférer plutôt des structures phrastiques paratactiques, comme la juxtaposition de syntagmes nominaux dont la composition reste variable (étendue comme restreinte). Mais, nous pourrions retrouver, par ailleurs, une autre configuration du SN dans la dynamique paratactique, cette fois, sous forme pronominalisée.

### **II-B-1-1-3- De la juxtaposition des SN pleins sous forme pronominale à la consécration des ellipses : Le cas où l'ellipse est un GV**

Le pronom prend la place du nom et coréfère avec lui dans la désignation du référent. Dans ce sens, le nom comme le pronom partagent la même syntaxe dans la phrase. Ici, nous les percevons en situation de sujet auprès duquel est supprimé le reste des constituants de la phrase, mais il s'agit d'un sujet que remplace un pronom personnel :

(220) Non. Je ne peux pas. Tous ces yeux qui me mitraillent, Gondo. Tous ces regards qui me mitraillent... Non. Non ! Je ne parlerai pas ! Je ne veux plus guérir, Gondo. Laisse- moi m'en aller. J'entends des cris et des pleurs ..., les hurlements d'une foule en furie. Non ... **On** ... **On** !!! (*La Tignasse*, p. 52)

Ici, c'est le pronom indéfini « on » que juxtapose Zadi Zaourou. Le dramaturge entend identifier les fantômes du Karamôkô qui l'assaillent. Le lecteur pourrait s'imaginer alors la suite que matérialise le point de suspension qui se substitue au reste de la phrase, c'est-à-dire au [SV].

### **II-B-1-2- Le cas où le syntagme est un verbe**

Ce cas dévoile l'ellipse de certains éléments dont l'ensemble consacrerait la phrase. Leur absence révèle des configurations du SV qui n'apparaît juxtaposé qu'avec d'autres SV.

## II-B-1-2-1 - De la juxtaposition des SV à la consécration des ellipses : Le cas où l'ellipse est le groupe sujet (GS)

Le (GS) peut ne pas apparaître dans toutes les propositions juxtaposées, pas qu'il soit totalement absent de l'énoncé, mais il ne figure pas dans toutes ses propositions. Nous notons une sorte de « mise en facteur » du sujet qui, en apparaissant en tête de proposition, gouverne tous les verbes qui se juxtaposeront par la suite.

Dans le cas hypotypotique, les verbes les plus utilisés demeurent les verbes d'action. Avant de nous intéresser à l'ossature syntaxique de cette typologie paratactique, visitons la réécriture du SV que propose la grammaire générative :

$$SV \rightarrow V + SN$$

$$V \rightarrow NO + Pe + Tps$$

$$SN \rightarrow Dét + Modif + N + SP^*$$

A cette structure pourrait correspondre un exemple comme :

(221) Il (GS) **contemple** (V) **ce** (Dét) **petit** (Modif) **trésor** (N).

La parataxe elliptique au niveau du (SV) concerne l'éviction du (GS) dans la configuration de nouveaux groupes verbaux ou syntagmes verbaux. Les (SV) juxtaposés peuvent apparaître sous diverses formes :

- ils sont tantôt de composition nucléaire ( $SV \rightarrow V$ ) et se présentent comme la juxtaposition de verbes sans compléments, en témoigne cet exemple :

(222) L'homme-à-la-tignasse recule, horrifié, sans quitter du regard les deux hommes. Il **recule** (P1), **recule** (P2), **recule** jusqu'à disparaître dans la pénombre où se tient Esmel (P3). Les deux hommes le poursuivent de leurs rires. (*La Tignasse*, p. 77)

Cette configuration traduit, aux dires de Martin Riegel et *al.* (2008 : 518), la répétition d'un procès ; puisqu' à force de reculer l'initié disparaît « dans la pénombre ». Elle regroupe, par ailleurs, trois propositions différentes et sa structure syntaxique nous le confirme :

$$\Sigma \rightarrow (P1 = SN + SV (V)) + (P2 = \emptyset + SV (V)) + (P3 = \emptyset + SV (V + SP))$$

Si le dernier syntagme comporte un complément, cela n'occulte pas l'ellipse qui y est aussi manifeste comme c'est le cas avec les SV à compléments :

- tantôt le (SV) apparaît avec des compléments :

(223) La jeune fille n'a pas bougé. Mahié- c'est le nom du chef des femmes-brandissant deux hachettes qu'elle tient dans ses mains, **fonce** (V) **sur les femmes** (complément) qu'elle encourage à nouveau, **parle** (V) **à la jeune fille et au gorille** (complément) (*La Guerre des femmes*, p. 30)

Ici, nous aurons deux propositions, puisque tous les éléments qui se retrouvent entre le (GS) « Mahié » et le premier verbe « fonce » se présentent comme des groupes facultatifs. La composition structurale de cette phrase donnera :

$$\Sigma \rightarrow (P1 = SN (\text{Mahié}) + SV (V + \mathbf{SP})) + (P2 = \emptyset + SV (V + \mathbf{SP}))$$

Si les (SV) de cet exemple s'expriment sous forme étendue, il arrive des fois que leurs compléments soient pronominalisés :

(224) Shéhérazade quitte Mamie Wata et prend la route du palais. Des gardes l'aperçoivent, **la** reconnaissent, s'emparent d'**elle** et, triomphants, **la** livrent au grand Vizir qui la livre au sultan Shariar. Au château. (*La Guerre des femmes*, p. 23)

La construction du (GV) de cet exemple exclut le (SP\*), mais intègre quand même une expansion, à savoir un (SN) qui apparaît sous forme pronominale à travers les pronoms personnels compléments « l' », « la » et le pronom personnel sujet « elle ». Soulignons toutefois que l'ellipse du (SN) « des gardes » s'observe avec acuité dans ces propositions. Ces verbes d'action sont « intraphrastiques » comme les précédents.

Si ces propositions paratactiques développent des énoncés incomplets du fait de l'ellipse de l'un de leur membre, il arrive des fois que ce soit toute une proposition qui soit supprimée dans une suite d'énoncés.

## II-B-1-2-2- De la juxtaposition des SV à la consécration des ellipses : Le cas où l'ellipse est une proposition entière

L'on constate chez Zadi Zaourou l'ellipse même d'une proposition entière. Mais ce qu'il faut remarquer, c'est que l'élément supprimé se trouve être un introducteur de l'hypotypose « vous ne pouvez pas vous imaginer », une sorte d'invitation à voir ce qui va se dérouler. Son maintien dans la phrase la placerait en « incise récurrente », aux dires de Le Bozec (2002 : 6), mais la volonté de faire vrai du dramaturge l'emmène à préférer la dimension syntaxique que consacre la parataxe, en témoigne cet exemple :

(217) J'ai en effet suivi *Kitanmandjo* et ce que j'ai vu est indescriptible. J'ai vu *Kitanmandjo* déposer le gigot droit du sanglier qu'il venait de tuer, à l'entrée d'une grotte. Une grotte fabuleuse. Un rêve, cette grotte ! J'ai tremblé de tout mon cœur en la découvrant. Vous ne pouvez pas vous imaginer tout ce que cet or entassé par pépites et lingots, toutes ces statuettes, ces bijoux. De l'or et encore de l'or. Quant aux ivoires sculptés ou non, ils ne se comptent pas. Un rêve, je vous dis. J'ai encore peine à y croire, moi qui ai pourtant vu de mes propres yeux ce trésor inouï. (*Kitamndjo*, pp. 122-123)

Ces cas développent des (SN) qui se trouvent être les compléments des propositions supprimées. L'on le perçoit en les réintégrant, grâce à la paraphrase :

(217') J'ai en effet suivi *Kitanmandjo* et ce que j'ai vu est indescriptible. J'ai vu *Kitanmandjo* déposer le gigot droit du sanglier qu'il venait de tuer, à l'entrée d'une grotte. Une grotte fabuleuse. Un rêve, cette grotte ! J'ai tremblé de tout mon cœur en la découvrant. **Vous ne pouvez pas vous imaginer** tout ce que cet or entassé par pépites et lingots, **Vous ne pouvez pas vous imaginer** (Vous imaginez quoi ? → toutes ces statuettes), **Vous ne pouvez pas vous imaginer** (Vous imaginez quoi ? → ces bijoux). De l'or et encore de l'or. Quant aux ivoires sculptés ou non, ils ne se comptent pas. Un rêve, je vous dis. J'ai encore peine à y croire, moi qui ai pourtant vu de mes propres yeux ce trésor inouï.

Si l'ellipse s'observe dans cet exemple, ce que nous constatons dans le cotexte droit, elle peut s'observer aussi dans le cotexte gauche :

(225) Non. Je ne peux pas. Tous ces yeux, Gondo. Tous ces regards qui me mitraillent... Non. Non ! Je ne parlerai pas ! Je ne veux plus guérir, Gondo. Laisse-moi m'en aller. J'entends des cris et des pleurs ..., les hurlements d'une foule en furie. Non ... On ... On !!! ... (*La Tignasse*, p. 52)

L'élément mis en « facteur », que l'on devrait retrouver dans les deux propositions juxtaposées, se trouve être la proposition « qui me mitraillent », puisque le (SN) « tous ces

regards » est l'hyponyme, donc la reprise du (SN) « tous ces yeux ». Réintégrée, l'exemple précédent pourrait se présenter comme ceci :

(225') Non. Je ne peux pas. Tous ces yeux **qui me mitraillent**, Gondo. Tous ces regards **qui me mitraillent**... Non. Non ! Je ne parlerai pas ! Je ne veux plus guérir, Gondo. Laisse- moi m'en aller. J'entends des cris et des pleurs ..., les hurlements d'une foule en furie. Non ... On ... On !!! ...

La connexion paratactique peut s'observer également entre des propositions accomplies.

## II-B-2- Parataxe à propositions accomplies

Cette parataxe consacre des propositions accomplies. Entendue comme une phrase, la proposition intègre les constituants suivants :

$\Sigma \rightarrow \text{SN} + \text{SV} + \text{SP}^*$  (le troisième membre, le [SP], est facultatif et déplaçable)

(226) Depuis ton retour (SP), ce village et toute notre tribu (SN) prospèrent visiblement (SV). (*Kitanmandjo*, p. 116)

Cette catégorie de parataxe assoit son dynamisme dans la juxtaposition de phrases de même typologie ou de typologies différentes. Toutefois, il faut le souligner, elle se présente sous deux formes. Elle peut se manifester sur une phrase étendue ou apparaître sous forme réduite dans la pronominalisation de l'un de ses constituants.

### II-B-2-1- Juxtaposition de propositions à composition étendue

Dans ce cas, les propositions juxtaposées ont toutes leurs composantes exprimées. nous avons donc des phrases complètes d'un point de vue syntaxique. Leur juxtaposition va constituer des séquences descriptives hypotypotiques qui se composent, nous le verrons, de phrases de mêmes typologies ou de phrases de typologies différentes.

## II-B-2-1-1- Séquences hypotypotiques à phrases de type déclaratif

Ces énoncés couvrent le type de phrase assertif. Ils comportent une structure simple à partir de laquelle se modèlent les autres types de phrases. Ils se présentent ainsi comme un modèle de base avec la structure :

$$\Sigma \rightarrow \text{SN} + \text{SV} + \text{SP}^*$$

(227) Shariar (SN) se réveille (SV). Il (SN) ne voit pas Shéhérazade (SV). Il (SN) en est fou de rage (SV). Il (SN) sonne du gong (SV). Apparaît (SV) le grand Vizir (SN). (*La Guerre des femmes*, p. 20)

Si cette séquence paratactique présente une combinaison de phrases déclaratives ayant le même sujet, il arrive des fois que l'on juxtapose des phrases de sujets différents :

(228) [...] la femme (S1) du bonhomme n'a plus son œil droit. Un accident d'auto (S2). Le bonhomme (S3) a le pognon. Les Américains (S4) savent maintenant remplacer un œil cassé, même s'il est complètement broyé. (*L'œil*, p. 86)

Comme nous pouvons le remarquer, ces exemples demeurent des descriptions, pas dans le sens des descriptions systématiques, mais dans celui de descriptions d'actions caractéristique de l'entreprise hypotypotique. Une sorte d'énonciation qui assoit un dynamique au sein du discursif à travers notamment l'ellipse volontaire de coordonnants, de conjonctions de subordination ou d'un autre membre de l'énoncé.

Ici, nous nous trouvons dans une sorte de parataxe que nous appellerons « interphrastique » parce que mettant à contribution des phrases qui entretiennent des relations entre elles. Une paraphrase permettra de révéler cette interdépendance propositionnelle :

(227') Shariar se réveille **et** ne voit pas Shéhérazade. **Par conséquent**, Il en est fou de rage. **Alors**, il sonne du gong **après quoi** apparaît le grand Vizir.

(228') [...] la femme du bonhomme n'a plus son œil droit **parce qu'**elle a eu un accident d'auto. **Si** le bonhomme a le pognon **alors** les américains remplaceront l'œil de sa femme même s'il est complètement broyé.

Les marqueurs de relation, ici, assurent soit la consécution, avec la locution conjonctive « par conséquent » et le coordonnant « et », soit la causalité avec la locution conjonctive « parce que », soit une corrélation avec « si ... alors ». Et ces séquences descriptives développent chacune un thème particulier, la première présente l'attitude du

prince à son réveil, lorsqu'il constate la fugue de Shéhérazade ; la deuxième, traite du thème de l'œil.

A contrario, se présente une autre juxtaposition de phrase déclaratives qui n'entretiennent pas de relation entre elles :

(229) Tu vois, Amani, tu n'as rien à manger, tu n'as pas d'habits, tu n'as pas de voiture, la maison que nous habitons, c'est un trou ! ... (*L'Oeil*, p. 106)

Sur le plan sémantique, la phrase déclarative, comme son nom l'indique, permet de déclarer ou d'affirmer une idée ; elle comporte une intonation caractéristique qui la distingue des autres. Cette intonation est d'abord montante puis descendante. L'on l'utilise pour répondre aux énoncés de type interrogatif qui peuvent également accueillir la dynamique hypotypotique.

### **II-B-2-1-2- Séquences hypotypotiques à phrases de type interrogatif**

Avec la phrase de type interrogatif se dégage l'acte de questionnement ou d'interrogation. Il révèle dans ce cas, une situation de dominé-dominant, comme le révèle cet exemple :

(230) Tu vois pas tout ce monde là ? Tu crois que toi nous deux on va faire tribunal d'abord ? (*La Tignasse*, p. 21)

L'interrogation frise dans ce cas, un rapport de force que le dominant instaure entre le dominé et lui. Mais dans bien de cas, cet acte peut être une demande :

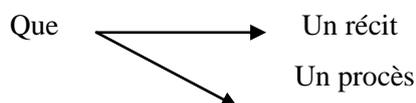
(231) Désirez-vous un café ou un thé ?

Ce qui caractérise l'interrogation et la distingue notamment de la phrase déclarative demeure l'inversion du sujet (pas toujours le cas voir le premier exemple) et la ponctuation finale. Ces deux orientations de l'interrogation sont caractérisées par des moyens morphosyntaxiques particuliers et variés.

Le type interrogatif révèle tantôt des séquences phrastiques où l'interrogation est totale (le deuxième exemple), c'est-à-dire qu'elle porte sur le contenu propositionnel et appelle à une réponse comme « oui » ou « non », tantôt des séquences phrastiques où l'interrogation porte seulement sur l'un des membres de la phrase, en témoigne cet exemple :

(232) Eh ! Eh ! **Que** dis-tu là ? Tu me racontes **un récit** ou tu me fais **un procès** ? (*La Guerre des femmes*, p. 47)

Le pronom interrogatif peut renvoyer soit au récit soit au procès, comme le montre cette structure :



Mais dans notre corpus, c'est seulement sous la première forme que se manifeste une séquence descriptive hypotypotique comprenant des phrases de type interrogatif :

(233) **Quoi** ? Tu veux qu'il trahisse ? Tu encourages de tels comportements, toi, le Sultan ? (*La Guerre des femmes*, p. 44)

Cette première forme revêt un caractère pragmatique dans la mesure où elle installe des acteurs dans une dynamique discursive. Dans cet élan discursif, il arrive des fois que l'émotion des participants au discursif s'exprime au point où cela se rejaille sur leurs constructions phrastiques.

L'on le constate ici où l'interrogation intègre une syntaxe toute particulière. Elle n'admet pas l'inversion du sujet et c'est seulement l'intonation (montante), que traduit le point d'interrogation, qui nous permet de la percevoir.

Contrairement aux séquences de phrases déclaratives, celles-ci sont indépendantes les unes des autres, c'est-à-dire que l'on ne saurait remplacer les points d'interrogation par des coordonnants ou des conjonctions de subordination. Ce qu'elles décrivent, c'est soit un thème, ici les agissements de Zouzou, soit l'état d'âme de son sujet locuteur.

Shéhérazade est toute surprise de savoir que le prince Shariar encourage la trahison, lui qui continue de faire subir à son peuple la trahison de Souad, sa première épouse. Les phrases de type impératif révèlent aussi comme ici le rapport de dominé dominant entre interlocutaires.

### II-B-2-1-3- Séquence hypotypotique à phrases de type impératif

Quoiqu'étant un mode personnel, l'impératif demeure non temporel dans le sens où il ne saurait se conjuguer à tous les temps. Il utilise uniquement le présent et le passé, temps à partir desquels l'on remarque qu'il possède deux formes : l'une simple avec le présent et l'autre composé avec le passé, en témoignent ces exemples (phrases inédites) :

(234) Lavez-vous avant que je ne rentre ce soir !

(235) Soyez lavés avant que je ne rentre ce soir !

Cette morphologie de l'impératif révèle une autre opposition que nous pourrions situer, cette fois, au niveau de leurs aspects. La première comporte un aspect non accompli contrairement à la seconde qui, elle, intègre un aspect accompli.

Cependant, dans un cas comme dans l'autre, le principe demeure le même. L'impératif met en exergue une confrontation entre les acteurs du discursif. L'un, énonciateur, devient en ce moment l'agent actif qui « oriente la conduite du (ou des) destinataire (s) » (Martin Riegel, 2008 : 331)

Il est clair dans ce sens que le destinataire devienne un exécutant. Et cette interaction se modèle sur un rapport de dominé-dominant (comme dans l'interrogatif) ou le premier reçoit des ordres du second soit sur un ton autoritaire soit sur un ton plus calme (seul le contexte d'énonciation pourrait au mieux situer sur cet aspect de la tonalité du discursif).

C'est dans cette dynamique que nous situerons sa participation à l'entreprise hypotypotique où l'impératif apparaît comme une invitation et non comme un ordre au sein des [SD] :

(236) **Voyez** Shéhérazade qui s'avance et marche vers une mort certaine. **Admirez** sa grâce. (*La Guerre des femmes*, p. 15)

Le type impératif adopte une structure similaire à celle du type déclaratif, c'est-à-dire qu'il ne consacre pas l'inversion du sujet. Mais nous ne percevons l'ordre linéaire de ses constituants seulement qu'après analyse. L'exemple précédent paraphrasé donne ceci :

(237) **Il faut** que voyiez Shéhérazade qui s'avance et marche vers une mort certaine. Il faut que vous admiriez sa grâce.

Nous y notons toujours le souci de l'invitation à voir se dérouler quelque chose, cette fois au travers de l'expression « il faut que ». Les deux verbes qui commencent la construction impérative changent également de temps dans cette entreprise.

A ces trois typologies phrastiques (déclarative, interrogative, impérative) peuvent correspondre, à chacune, un acte de langage dans la mesure où, en intégrant la dynamique énonciative, elles révèlent des données pragmatiques. Respectivement, elles se réfèrent à des actes de déclaration, d'interrogation et d'ordre ou d'invite. Dans leurs manifestations, ces types de phrases peuvent se superposer aux émotions du sujet locuteur et devenir, dans ce cas, des phrases exclamatives.

#### **II-B-2-1-4- Séquences hypotypotiques à phrases de type exclamatif**

La phrase de type exclamatif permet au sujet locuteur d'apporter « une information supplémentaire : son sentiment à l'égard de ce qu'il dit » (Martin Riegel et *al.*, 2008 : 387). Elle ne se distingue en rien, du point de vue de sa construction syntaxique, aux autres typologies phrastiques. L'expression de l'exclamation, dans notre corpus, se manifeste sous différents types de phrase :

- tantôt au sein de phrase déclarative formant ainsi une séquence descriptive hypotypotique où les sentiments prennent l'allure d'un étonnement, d'une surprise :

(238) Cinq millions de francs CFA ! Personne au monde ne laisserait échapper une telle fortune et je te vois hésiter, toi... Réfléchis un instant, mon frère, réfléchis ! Cinquante mille francs ! Cent fois cette tonne d'argent ! C'est une fortune ! Une vie dorée ! (*L'Oeil*, p. 104)

- tantôt, c'est au sein d'une SDH qui conjugue des phrases impératives, déclaratives comme interrogatives où nous remarquons l'expression de sentiments qui pourront être interprétés, selon le contexte discursif, comme des sentiments d'incompréhension :

(239) [...] regarde-toi, regarde-nous ! Tu nous ressembles ! Que fais-tu parmi ces êtres bizarres ! (*La Guerre des femmes*, p. 42)

Si le mélange des typologies phrastiques s'observe au sein des SDH intégrant le type exclamatif, notons qu'il s'observe également dans des SDH où les constituants se trouvent être une conjugaison, cette fois, de typologies phrastiques différentes.

### II-B-2-1-5- Séquence hypotypotique à phrases de typologies différentes

Nous appellerons les SDH que génèrent ces juxtapositions, des SDH hybrides. Elles renferment des phrases de typologies différentes et cela révèle le caractère purement énonciatif de ces discursifs. Un mélange de typologies qui est caractéristique d'un discours de l'oral que met en exergue Zadi Zaourou dans cet exemple :

(240) Hé ! Vous là ! Vous allez vous taire ou quoi ? Attention à vous hein ! Si ça continue comme ça, moi je m'en vais. (*La Tignasse*, p. 21)

(241) Tais-toi, imbécile ! Vous appelez ça un gouverneur ? Gouverneur de quartier ! Les étudiants manifestent et le peuple est mécontent. L'anarchie triomphe dans la rue... dans la ville... et qui sait ? (*L'Oeil*, p. 111)

Si les SDH présentent des typologies phrastiques à composition étendue, c'est-à-dire comportant tous leurs membres, il arrive des fois que certains de ces membres soient pronominalisés.

### II-B-2-2- Juxtaposition de propositions accomplies à composition absolue

Ces SDH apparaissent, nous le verrons, sous forme étendue en structure de surface, mais leur présentation externe les révèle sous forme réduite par le verbe pronominal et les adverbes d'opinion.

#### II-B-2-2-1- Juxtaposition de propositions accomplies sous forme pronominale

Les SDH obtenues ici intègrent un verbe qui admet un pronom préverbal dont le sens peut être réfléchi ou réciproque. Zadi Zaourou opte pour l'utilisation du premier sens dans la description des faits hypotypotiques, comme le présente cet exemple :

(242) Il contemple longuement ce petit trésor, gravement et sereinement, **s'en détourne** [...], **s'empare** du coq blanc, **se lève**, marche solennellement et **s'immobilise** devant Esmel. (*La Tignasse*, p. 26)

A l'analyse, tous ces verbes pronominaux réfléchis constituent des phrases entières et la paraphrase de l'exemple qui précède nous le révèle :

(242') **Il** contemple longuement ce petit trésor, gravement et sereinement, **il** détourne **il** de ce petit trésor [...], il empare **il** du coq blanc, il lève il, marche solennellement et immobilise **il** devant Esmel.\*

Bien que cette paraphrase ne permette pas d'obtenir une phrase acceptable, elle a le mérite tout de même de paraître comme l'ossature d'une phrase ou se consacrent des pronoms. Les pronoms préverbaux réfléchis renvoient le bénéfice de l'action qu'ils réalisent à leur propre sujet. Nous notons alors un dédoublement de celui-ci en actant sujet et en actant objet.

Pour ce qui concerne les propositions paratactiques, nous en dénombrons quatre (4) dans cette SDH et, nous le voyons, pour que leur présentation intègre la dynamique de l'hypotyse, Zadi Zaourou a opté pour une mise en facteur du sujet « il », qu'il place comme actant gouverneur du reste des propositions, mais il a aussi entrepris de réduire la composition structurale de cet exemple.

L'on note ce même procédé avec le cas où la SDH se constitue avec des propositions absolues, notamment avec les adverbes d'opinion.

#### **II-B-2-2-2- Juxtaposition de propositions accomplies sous forme adverbiale**

Ce sont les adverbes d'opinion, à savoir : si, oui et non. Ils revêtent un caractère pragmatique dans la mesure où ils s'intègrent dans la dynamique d'un échange discursif en se présentant comme pouvant servir de réponse à des interrogations.

Lorsque Gondo Tia, le guérisseur, reçoit le Karamôkô et lui demande de confesser tous ses mauvais agissements, il répond par la négation en utilisant l'adverbe « non » :

(243) Non. Je ne peux pas. Tous ces yeux, Gondo. Tous ces regards qui me mitraillent... **Non. Non !** Je ne parlerai pas ! Je ne veux plus guérir, Gondo. Laisse-moi m'en aller. J'entends des cris et des pleurs ..., les hurlements d'une foule en furie. Non ... On ... On !!! ... (*La Tignasse*, p. 52)

Cette SDH traduit, certes la réaction du Karamôkô face à ce que lui demande Gondo Tia, mais elle présente également son état d'âme général. L'on le comprend en se référant aux hallucinations qu'il a eues par la suite.

La négation domine tant cette SDH que le sujet locuteur en vient à la matérialiser en juxtaposant deux termes identiques « non » qui l'expriment. Cette négation peut se présenter ici comme la réponse à l'attente de Gondo Tia qui souhaite voir son interlocuteur se

confesser. Sa réponse, que constitue la juxtaposition de l'adverbe d'opinion « non », pourrait être paraphrasée de la sorte :

Je ne veux pas parler. Je ne veux pas parler !

Cette paraphrase, insérée à la SD, puisque c'est l'ensemble qui consacre l'hypotypose, donne ceci :

(243') Non. Je ne peux pas. Tous ces yeux, Gondo. Tous ces regards qui me mitraillent... **Je ne peux pas parler. Je ne peux pas parler !** Je ne parlerai pas ! Je ne veux plus guérir, Gondo. Laisse- moi m'en aller. J'entends des cris et des pleurs ..., les hurlements d'une foule en furie. Non ... On ... On !!!

La SDH va alors intégrer deux nouvelles propositions étendues (identiques) auxquelles l'on pourra ajouter les deux autres, identiques aux premières du point de vue de leur typologie (phrases déclaratives négatives qui les postposent) et qui expriment le désir de ne pas parler.

En définitive, se présenteront quatre propositions paratactiques pour traduire et la négation du sujet locuteur et son état d'âme. Par ailleurs, il peut s'observer une autre typologie paratactique qui procède, elle, par détachement des propositions mises à contribution.

### **II-B-3- Parataxe par enchâssement de propositions de natures énonciatives différentes**

Cette catégorie de connexion procède d'une part, par l'enchâssement de propositions indépendantes dont l'origine discursive est différente. Dans ce cas, la parataxe sera dite « interphrastique » parce qu'elle mobilise des propositions de natures énonciatives différentes et autonomes, à savoir le discours direct et le discours rapporté.

D'autre part, elle dévoile une parataxe par apposition et est essentiellement « intraphrastique ». Ici, la connexion est « intra » propositionnelle ou « intra » phrastique. Elle s'observe dans la même proposition.

### II-B-3-1- L'expression paratactique dans la dynamique du discours direct

Ce type de discours émane soit directement de son sujet locuteur soit d'un locuteur « généralement distinct du locuteur de base » (Martin Riegel et *al.* : 2008 : 597). Cette modalité discursive pose, dès lors, le problème du « dédoublement de l'énonciation », mais dans un cas comme dans l'autre, la primauté est à la *mimésis* directe, puisqu'il y a rapport des propos d'autrui.

En tant que tel, le discours direct intègre un ensemble de déterminismes qui la consacrent. Au nombre de ceux-ci se trouve la ponctuation qui, nous le verrons, génère le phénomène paratactique en son sein. Observons pour nous en convaincre :

(244) Eh ! Amani ! Ecoute bien. Suppose que tu es dans la brousse. Tu rencontres un génie. Le génie te **dit** : « Femme, je suis un bon génie. Comme tu m'as rencontré, je vais te donner un cadeau. Est-ce que tu veux devenir très vilaine et être la plus riche du pays ? Ou bien devenir la plus belle femme du pays et devenir très pauvre ? » Alors supposons toujours, hein ?... Moi je suis le génie. Qu'est-ce que tu vas me répondre ? (*L'Oeil*, p. 107)

Les signes de ponctuations qui traduisent, ici, le discours direct sont les deux points et les guillemets, mais aussi le verbe introducteur (dire). Ils présentent un cas typique de dédoublement de l'énonciation, aux dires de Martin Riegel et *al.* (2008 : 597) dans la mesure où nous avons une première énonciation [E1] qui est donnée par Djédjé, l'époux d'Amani, et une seconde [E2] qui provient du génie, celle notamment mise entre guillemets. Elles apparaissent donc juxtaposées et les ponctuations qui les séparent ne sont que les seuls marqueurs de relation ; nous ne saurons établir de liens de subordination ou de coordination entre eux :

**[E1] pas de liens de subordination ni de coordination [E2].**

Et structurellement, ces deux propositions paratactiques pourraient se présenter sous la forme la suivante : [E1] : « [E2] »

Le discours direct se prête à l'entreprise hypotypotique dans la mesure où en tant que représentation directe, donc comme *mimésis*, elle crée un « ailleurs » lorsqu'elle s'inscrit dans la dynamique de la représentation d'un événement en tentant de faire vrai au moyen de sa présentation *in actu* (utilisation de déictiques de personne, temporel : le présent notamment, confère exemple précédent). L'interlocuteur ou l'allocutaire vit la scène, puisque l'illusion

que génère le discours direct le place comme acteur d'un processus énonciatif pour lequel il devient, non plus seulement le destinataire de [E1], mais aussi celui de [E2] au travers du déictique de deuxième personne « tu », « te ».

Dans ce cas, si [E2] se présente comme un discursif descriptif, le destinataire se verra transporter dans l'illusion qu'elle créera.

Si ce type de parataxe paraît mettre à contribution des phrases autonomes les unes relativement aux autres du point de vue de leurs natures énonciatives, le caractère implicite de la parataxe peut paraître au sein d'une même phrase dont certaines propositions sont détachées. Elles seront dites « intraphrastiques » et nous le constatons au sein des propositions apposées.

### II-A-3-2- L'expression paratactique au sein de propositions apposées

Nous les disons « intraphrastiques » dans la mesure où le fait paratactique s'observe à l'intérieur de la phrase. Elles consacrent les appositions de compléments adjectivaux et l'on le remarque dans cet exemple :

(245) **Chantant et dansant** (P1), un groupe de femmes progresse vers l'antre du gorille (P2). C'est une procession. Une jeune fille ouvre la marche. Elle a les bras tendus perpendiculairement au corps et tient dans ses mains une écuelle contenant de la nourriture. Une femme d'âge mûr, évoluant en dehors du rang, galvanise la jeune fille et les femmes qui chantent. [...] (*La Guerre des femmes* : 30)

La parataxe s'observe dans la juxtaposition de (P1 = chantant et dansant) à (P2 = un groupe de femmes progresse vers l'antre du gorille) où l'on observe la présence d'aucun marqueur de relation hormis la ponctuation (la virgule). En tant que complément adjectival, (P1) intègre la structure du SN de (P2) (un groupe de femmes) dans la mesure où il vient le qualifier. C'est en cela qu'il est dit « épithète détachée » (Martin Riegel et al. : 2008 : 191).

En tant que tel, (P1) peut occuper diverses syntaxes dans la phrase. Mais si cela est vrai, sa position en situation finale pourrait soulever quelques ambiguïtés, comme l'a relevé Martin Riegel et al., (Idem). Observons tout cela pour mieux comprendre :

- l'antéposition du complément détaché permet de réécrire la structure du SN de (P2) ainsi :

SN (P2) → Adj. (participe présent) + Dét + N + SNP (voir exemple précédent)

- la postposition du complément détaché juste après le SN de **(P2)**. Dans ce cas, il est encadré par deux virgules :

**SN (P2)** → Dét (un) + N (groupe) + SNP (de femmes) + Adj.  
(participe présent) (chantant et dansant)

Un groupe de femmes, chantant et dansant, progresse vers l'antre du gorille.

- c'est l'apparition de ce complément attributif en fin de phrase qui pose problème. A cette position, nous ne saurons plus s'il complète le premier nom (un groupe de femmes) ou le second (le gorille) :

Un groupe de femmes progresse vers l'antre du gorille, chantant et dansant.

Après un tel énoncé, l'on pourrait s'interroger sur la nature de l'actant qui est chantant et dansant (dans la mesure où ces éléments peuvent être considérés comme attributifs).

Toutefois, cette ambiguïté se dissipe lorsque l'attributif « chantant et dansant » se transforme en gérondif :

Un groupe de femmes progresse vers l'antre du gorille, en chantant et en dansant.

Le sens de cet énoncé demeure le même dans cette configuration quelle que soit la position du complément participial en ce sens que le gérondif intègre ici le sens d'un adverbe circonstanciel qui établit les circonstances dans lesquelles se déroule une action. L'on devrait comprendre dans ce sens que c'est en progressant vers l'antre du gorille que le groupe de femmes chante et danse.

En définitive, il convient de retenir que les séquences descriptives hypotypotiques se consacrent dans une modalité de connexion « intra » ou « interpropositionnelle » spécifiques. La parataxe demeure le mode privilégié dans cette optique de part le fait qu'en se manifestant par des ellipses (le marqueur de relation), elle confère un rythme à la phrase ; rythme à partir duquel l'on se rend compte du caractère énonciatif de l'hypotypose. Ce rythme contribue aussi à imprimer aux SDH une dynamique qui captive l'attention du lecteur/spectateur, puisqu'il a l'illusion d'avoir sous ses yeux ce que lui dépeint un sujet locuteur quelconque.

Cette illusion du réel se voit grandement consacrer aussi par l'utilisation d'une modalité particulière de réalisation des procès hypotypotiques.

### **CHAPITRE III : LA DYNAMIQUE MODALE DU VERBE DANS L'ENTREPRISE HYPOTYPOTIQUE**

Dans cette partie, nous mettrons à contribution la notion de « modalité », celle que l'on retrouve notamment dans le verbe. Charles Bally, que cite Martin Riegel *al.*, la définit comme l'ensemble « des éléments qui expriment un certain type d'attitude du locuteur par rapport à son énoncé » (Charles Bally, 1932, cité par Martin Riegel et *al.*, 2008 : 579). Il existe plusieurs typologies de modalités au nombre desquelles se trouve celle qui intègre le verbe. De ces typologies, l'on pourra distinguer d'une part, la « modalité d'énonciation » qui permet d'aboutir aux typologies de phrase, d'autre part, « la modalité d'énoncé », qui, elle, « exprime la manière dont l'énonciateur apprécie le contenu de l'énoncé » (Martin Riegel et *al.*, *Ibidem* : 580). C'est à cette dernière typologie que l'on intègre les temps du verbe comme éléments constitutifs. A ces deux modalités, celle qui nous intéresse ici et qui concourt à la consécration du temps dans la dynamique hypotypotique demeure la seconde. La « modalité d'énoncé » a trait au moment ou au temps que l'on choisit d'imprimer à son « activité mimétique » afin de la conduire à la finalité de l'hypotypose, c'est-à-dire aboutir à l'illusion du réel. Or nous savons que la notion de temps, que rend possible la « modalité d'énoncé », développe différents moments dans sa réalisation. Il s'agit d'un processus de « spatialisation du temps » (Gustave Guillaume, 1993 : *L'architecture du temps* : 18) que Gustave Guillaume définit comme la manifestation du temps dans ses « instants successifs » (*Ibidem* : 17). Dès lors, il convient de s'interroger sur la nature de l'instant, du moment ou du temps saisi sur la « spatialisation du temps » qui intègre la dynamique hypotypotique. Nous nous attellerons, après avoir tenté une identification de la nature du temps verbal dans l'hypotypose, à révéler la morphosyntaxe des verbes qui la portent dans le théâtre de Zadi Zaourou.

#### **III-A- Le temps des verbes conduisant à l'hypotypose : le présent déictique comme temps de l'hypotypose**

Toutes les rhétoriques, partant de Quintilien aux plus récents (Patrick Bacry, 1992 ; Henry Suhamy, 2001 ; Yves Le Bozec, 2002, pour ne citer que ceux là), recommandent le recours à la visualisation dans l'hypotypose, c'est-à-dire, tenter de donner l'illusion du réel par une représentation *in actu* des faits. Mais cette entreprise ne saurait avoir lieu si l'on

n'imprime à ces faits une dynamique dans leur narration. C'est la raison pour laquelle l'on a très tôt fait de séparer l'hypotypose de l'*ekphrasis* (cf. *supra*, première partie, chapitre premier : 53) qui demeure bien une description statique. Rapporter la construction hypotypotique à la « chronogenèse » (réalisation du temps « perçue en genèse » dans les actions langagières (Gustave Guillaume, 1993 : *Ibidem* : 23)) que développe Gustave Guillaume, nous permet de comprendre que l'hypotypose peut se réaliser :

- tantôt dans ce qu'il appelle le temps *in posse* ou dans la « chronothèse 1 », qui correspond au verbe dans sa tension seulement et dans la juxtaposition de celle-ci à sa détention (considérée en cours de manifestation) (Gustave Guillaume, *Temps et verbe* : 16), puisque le verbe dans le temps *in posse* développe une illusion de mouvement ; ces deux stades de réalisation temporelle se présentent respectivement sous les formes infinitives et participes (dans l'hypotypose, nous ne retiendrons uniquement que l'infinitif présent et participe présent exprimé, ici, par le gérondif en (251)) du verbe :

(246) [...] J'ai vu des troncs d'arbres broyés, des rochers **sauter** et **voler** poussière.  
[...] (*Les Sofas*, p. 33)

(247) La cité des femmes. Rituel d'inhumation de Zouzou. Les femmes entrent en **chantant** et **en se balançant** comme rameaux de palmier au vent. (*La Guerre des femmes*, p. 48)

- tantôt dans le temps *in esse* qu'il définit comme le temps extérieure au verbe dans lequel ce dernier s'inscrit (Gustave Guillaume, *ibidem* : 15). Il s'agit, en fait, de l'axe de la chronologie sur lequel ce temps inscrit la réalisation de son procès (passé, présent, futur). Toutefois, de ces temps, celui qui passe pour être le temps principal de l'hypotypose demeure le présent de l'indicatif que nous percevons au sein des séquences textuelles à vocation descriptive, narrative, ou hybride (description narrative). Les autres temps peuvent être hypotypotiques, à condition d'intégrer une valeur de déictique, que nous qualifierons d'indirecte, comme le montre cet exemple. :

(248) S'il périt de mes mains, la prochaine bataille **sera** aussi la dernière de cette guerre. Les hommes nous **tueront** comme des mouches car, que **pourrons**-nous sans le cor parleur qui diffuse mes ordres, prévoit les manœuvres de l'ennemi et regroupe nos légions quand telle ou telle colonne menace de craquer ? Si je ne le châtie pas sur l'heure, l'ennemi **concentrera** ses forces sur lui et l'**abattra** et dans ce cas, nous **aboutirons** au même résultat ... Encore que lui **sera** mort glorieusement. (*La Guerre des femmes*, pp. 46-47)

En (248), le chef des femmes (Mahié) se prononce sur la sentence à infliger à Zouzou, le seul homme parmi elles qu'elles accusent de trahison pour avoir livré le secret de leurs victoires aux hommes lors de sa captivité chez ces derniers. La réflexion qu'elle mène intègre des faits qui se dérouleront dans le futur. Mais ce futur intègre le « même système temporel » que le temps présent dans lequel elle s'exprime. C'est partant de la proximité de ces deux temporalités que Kerbrat Orecchioni définit la valeur des déictiques indirect (2006 : 54).

Cette bipartition guillaumienne du temps débouche d'une part, sur une typologie des modes des temps verbaux. Le temps *in posse* consacrera les modes infinitifs et participe, le temps *in esse*, le mode indicatif et le temps *in fieri* (qui ne rentre pas dans la dynamique hypotypotique), le subjonctif. D'autre part, elle nous permet de distinguer l'énonciation d'un fait par un sujet locuteur (SL) qui peut se dérouler au moment ( $T_0$ ) (terme que nous empruntons à Kerbrat Orecchioni (2006)) où celui-ci parle d'une énonciation antérieure ou postérieure à  $T_0$ .

Pour notre part, nous retiendrons la dynamique des temps verbaux dans l'hypotypose quoique faisons référence, parfois, aux modes qu'ils intègrent. Il nous reviendra donc d'analyser les différents temps verbaux qui concourent à l'hypotypose.

### **III-A-1- Concomitance entre le temps de l'énonciation ( $T_0$ ) et le temps de réalisation de l'action hypotypotique dans le temps *in esse***

L'hypotypose peut se réaliser, rappelons-le, au présent de l'indicatif. Dans le temps *in esse*, surtout avec des verbes d'action. Dans ce cas, nous nous retrouverons en face d'une hypotypose *in praesentia* (cf. chapitre premier, deuxième partie). Le sujet locuteur (SL) rapporte alors un fait qui se déroule sous ses yeux. Mais, le présent de l'indicatif intègre différentes valeurs déictiques dont sa valeur déictique première qui est directe (**T du SL = T de l'hypotypose**) et sa valeur dite de déictique indirecte où le temps de l'action hypotypotique diffère de celui qu'utilise le sujet locuteur pour le rapporter (**T du SL  $\neq$  T de l'hypotypose**).

#### **III-A-1-1- Le présent comme temps pleinement déictique**

Le présent intègre le mode indicatif que Gustave Guillaume inclut dans le temps *in esse*. Martin Riegel et *al.* soulignent, pour leur, qu'il « indique un événement ou un état de

choses contemporains de l'acte d'énonciation » (2008 : 299). Dans ce cas, le locuteur réalise l'énonciation hypotypotique dans le temps de réalisation du fait hypotypotique comme en témoigne cet exemple :

(249) **Voyez** Shéhérazade qui **s'avance** et **marche** vers une mort certaine. **Admirez** sa grâce. Mais que pourra son génie si frêle encore contre cette haine des femmes qui aveugle le Sultan Shariar ? (*La Guerre des femmes* : 15)

Le diseur, dans *La Guerre des femmes*, auteur des propos de cet exemple, fait partie intégrante de la représentation théâtrale dans la mesure où il intègre ses actants. La marche de Shéhérazade se fait alors sous ses yeux lorsqu'il la retransmet au public. Nous notons donc ici une représentation de l'action *in actu* et cela pourrait se vérifier dans la formule suivante :

### **T du SL = T de l'hypotypose**

L'hypotypose est alors dite *in praesentia* ou *mimétique* en ce sens qu'il n'y a pas de décalage entre le temps d'énonciation du sujet locuteur et celui dans lequel se réalise l'objet décrit. Une telle représentation intègre les déictiques de personne qui confèrent ainsi aux lecteurs et non pas aux spectateurs, l'effet de présence ou d'illusion. Le sujet locuteur voudra imprimer cet effet de présence à ses énonciations passées comme à venir afin de leur donner une dynamique hypotypotique. C'est la raison pour laquelle, la consigne relative à la production de ces énoncés commande de « faire comme si » (cf. César Dumarsais). Il s'agira donc de tronquer des faits passés ou futurs en faits présents, du moins donnés comme vécus *in actu*. D'où l'émergence de l'énallage temporelle dans l'hypotypose que consacrent les pseudos présents.

### **III-A-1-2- Les pseudo présent**

Comme la *panacée* conduisant à l'hypotypose consiste à donner l'illusion du réel par une dynamique poussée à la narration des faits *in actu*, la propension sera de tenter une narration des faits postérieurs ou antérieurs au temps de leur énonciation en leur imprimant cette dynamique. Mais nous savons que l'expression temporelle qui s'inscrit dans le passé, particulièrement (quoique pouvant avoir des récits situés tant dans le présent que dans le futur), consacre le récit. Retrouver alors le présent dans le récit traduit le fait, comme le soulignait Roland Barthes, que nous ne saurions avoir de « récit pur ».

Dès lors, le présent, comme temps verbal qui s'invite dans une telle narration, reçoit l'appellation de « présent de narration ». Si ce dernier conduit à l'hypotypose, dans une certaine mesure d'ailleurs nous le verrons, celui qui consacre véritablement l'hypotypose chez Zadi Zaourou revêt un autre aspect. Observons cet exemple pour nous en convaincre :

(250) Et puis, toute la terre du Mandingue n'est-elle pas à feu et à sang par la faute de l'envahisseur blanc ? Le djoliba ne **charrie** plus que des eaux vermeilles, le sang de notre peuple. Partout ils **brulent** et **pillent**. Mamadou Lamine, le roi des Sarakollé : mort ! Son fils Souaibou, un adolescent de dix-huit ans : mort ! mort, fusillé sans jugement. Mort aussi des milliers de simples gens réduits au travail forcé. Qui saurait se souvenir de tous leurs crimes si ma mémoire n'y parvient, moi le maître des griots ? Tout cela, tu le sais et c'est nous que tu accuses de bellicisme. Tout cela, tu le sais, et tu trouves absurde que nous préparions notre peuple à la résistance ? Tout cela, tu le sais, prince, et tu te ravales jusqu'à **ramper** aux pieds d'Archinard pour négocier avec lui on ne sait quelle paix nouvelle ? Dignité, honneur, amour du pays et du peuple, tout cela ne compte plus pour toi, Karamoko. Et tu nous reviens de France, truqué. Le voilà ton crime. (*Les Sofas*, pp. 55-56)

Dans cette réplique de Mory Fin' Djan, nous comprenons que le griot de l'almamy (Samory Touré) s'adonne à la narration de faits antérieurs au moment de son énonciation. Son temps, celui qui voit se dérouler cette énonciation se diffère de celui qui voit la réalisation des faits qu'il narre. Cette dynamique discursive débouche sur l'hypotypose *in absentia*, mais le fait qu'elle soit purement narrative ne l'autorise pas à intégrer les temps de la narration, même les temps du présent à valeur de déictique indirecte.

Ici, en (250) en effet, nous avons certes l'expression d'un présent qui fait office d'un présent qui reprend des faits passés, dans la mesure où les agissements de l'homme blanc ne se déroulent pas sous les yeux de Mory Fin' Djan au moment où il les énonce, mais ce temps verbal ne saurait être un présent de narration.

Le présent de narration se situe dans un passé éloigné du « moment de l'énonciation ... [il est] décalé en bloc dans le passé » (Martin Riegel et al., 2008 : 301). Cet ancrage dans le passé révèle qu'il n'appartient pas au même « système temporel » que le temps du sujet locuteur. Or, force est de constater qu'en (250), le présent en question intègre le « système temporel » du sujet locuteur. Il s'agit d'un « présent proche » (*Ibidem* : 300) du temps d'énonciation ou même d'un présent d'énonciation. Autrement dit, il s'agit d'un temps qui est certes antérieur au temps d'énonciation, mais ce que l'on remarque c'est que les faits dont parle le griot sont encore d'actualité.

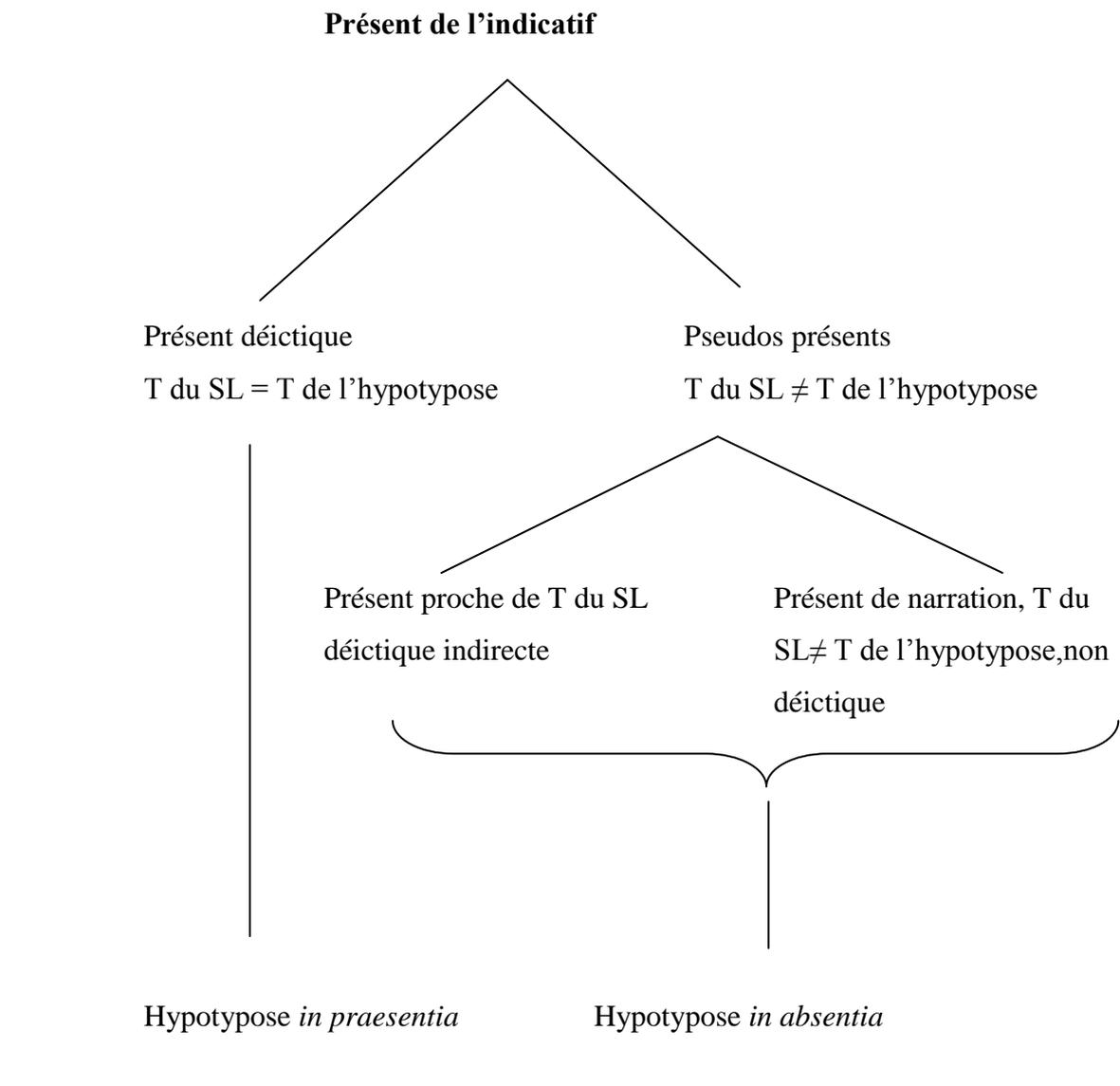
L'actualité de ce présent/passé fait qu'il se démarque foncièrement du présent de narration pour devenir un présent déictique à valeur indirecte, mieux un présent d'énonciation.

Dans un autre sens, nous ne saurions dénier tout de même la participation du présent de narration à l'entreprise hypotypotique. Quelquefois, nous retrouvons des indications temporelles ramenant au passé dans les SDH données au présent de l'indicatif pour signifier qu'ils n'appartiennent pas au même « système temporel », observons pour nous en convaincre :

(4) **L'année dernière**, tu as enceinté une jeune femme. Elle était mariée. A cause de cela, tu as eu de gros ennuis. (Regards mystiques) Je te vois encore, debout entre deux torrents et sous l'orage. (Elle s'anime) Je **vois** des flammes. Je **vois** ... (revenant à elle-même) oh, j'oubliais qu'il faut à ce petit un langage clair. [...] Tes ennemis t'ont attaqué avec les armes secrètes que nous sommes seuls à connaître, nous autres les maîtres de la divination. (*La Tignasse*, p. 35)

Ici, le présent de narration intègre ses aspects véritables. Au-delà du complément circonstanciel de temps (*Ibidem* : 301) « **l'année dernière** », nous avons comme autres temps du passé, le passé composé « **as enceinté** », le plus que parfait « **était marié** ». Mais à ces temps, nous notons une irruption du présent qui intervient en vue d'accélérer le rythme du récit et la didascalie nous le signifie si bien d'ailleurs. Une telle mixité temporelle « abolit le décalage entre le passé et le moment de l'énonciation » (*idem*), puisque le présent donne de la vivacité, de l'animation et tend à donner l'illusion du réel qui constitue d'ailleurs la finalité de l'hypotypose.

Au regard de ce qui précède, l'on pourrait schématiser les démembrements du présent de l'indicatif tel qu'ils se présentent dans notre corpus ainsi :



### Réalisation de l'hypotypose dans le temps *in esse* avec le présent de l'indicatif

**Figure 4**

Cette représentation nous permet de distinguer deux typologies du présent. D'une part, le présent, temps d'énonciation **du SL** qui coïncide avec le temps de réalisation de l'action hypotypotique et d'autre part, les pseudos présents. Nous les appelons ainsi parce qu'ils ne se réfèrent pas au **T du SL**. Ils se subdivisent en « présent proche » et présent de narration

Si en principe, l'ossature des temps dans les pseudos présents devra se présenter sous la formule :

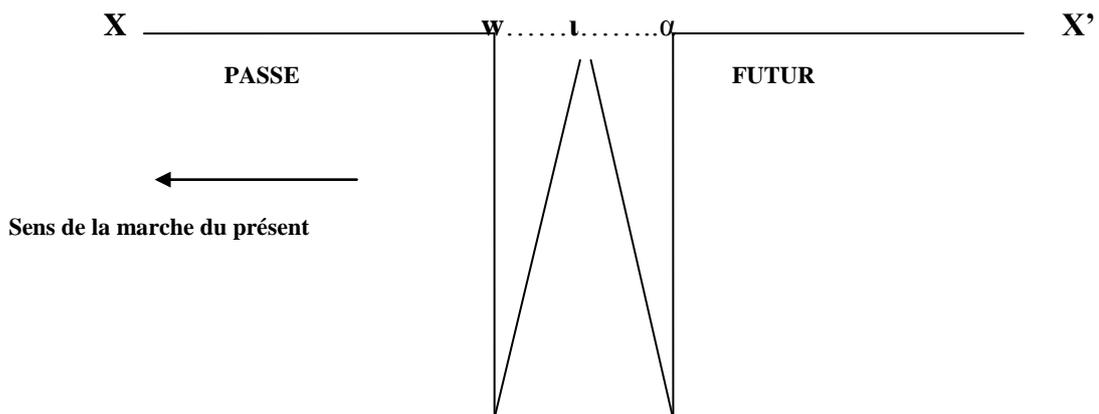
**T du SL  $\neq$  du T de l'hypotypose,**

comme nous pouvons le constater avec le présent de narration, force est de constater qu'elle présente plutôt la structure suivante avec le « présent proche » :

**T du SL = du T de l'hypotypose.**

La coïncidence temporelle que nous installons entre les deux dernières temporalités n'est qu'implicite. *A priori*, elles sont distinctes, mais elles appartiennent au même « système temporel » que le **T du SL** contrairement au présent de narration.

Gustave Guillaume qui parlait « d'époque présente » pour désigner le présent n'entendait pas cantonner ce temps dans un moment précis et déterminé. Selon lui, tout comme le soutenait aussi Kerbrat Orecchioni (2006 : 54), le présent connaît une extension qui intègre une part, aussi minime soit-elle, du passé comme du futur. Le présent, il le disait, « ne coïncide pas nécessairement avec le présent vrai » (Gustave Guillaume, 1993 : *Temps et verbe* : 59). Il illustre sa thèse avec cette figure que nous tirons de la page 51 de *Temps et verbe* :



**Figure 5** tirée de *Temps et verbe* de Gustave Guillaume, 1993

Il faut comprendre, à partir de ce schéma, que « l'époque présente » prend en compte le segment  $(w\alpha)$  qui lui-même se trouve être le résultat de la somme de  $(w\iota)$  +  $(\iota\alpha)$ .  $(w\iota)$  étant un passé proche et  $(\iota\alpha)$ , un futur proche (référons nous à l'exemple 239). Structurellement, nous pourrions les représenter ainsi :

$$(w\alpha) = (w\iota) + (\iota\alpha)$$

Il est clair donc dans ces conditions que le « présent proche » dont parle Martin Riegel intègre  $(w\iota)$  et soit par conséquent déictique, mais à valeur indirecte. Quant au présent de narration, il ne s'inscrit nullement dans « l'époque présente » et ne saurait être considéré comme un déictique (point d'ancrage décalé de **T du SL**).

Au regard de ce qui précède, il convient de retenir que la modalité d'énoncé ici intègre le mode indicatif et particulièrement le présent de l'indicatif. Ce mode intègre la « chronothèse2 » qui correspond au temps *in esse*. Dans un autre sens, avec le temps *in posse*, l'on pourrait noter la présence de temps ou de modes à caractère déictique de valeur différentes.

### **III-A-2- La dynamique du temps *in posse* dans l'entreprise hypotypotique**

Le temps *in posse* met en exergue les notions de « tension » et « détensions » des verbes. Il s'agit, en fait, d'envisager l'aspect de ces derniers dans cette typologie guillaumienne du temps qui met l'accent sur la sémantique du verbe. Le temps *in posse* concerne les verbes dont l'aspect est « dynamique ». Marc Wilmet soutiendra que ces verbes inscrivent leurs actions dans la durée sur l'axe temporel guillaumien ( $\alpha_w$ ), (1997 : 312-313) (confère figure 5). Il se rapporte à la « chronothèse1 » et concerne les modes infinitifs et participes (*Ibidem* : 161-167). Le premier prend en compte les verbes dans leur « tension » pendant que le second les envisage selon leurs « détensions ».

#### **III-A-2-1- La « mise sous tension » du verbe et la dynamique hypotypotique**

Le verbe à l'état de sa « tension » correspond à l'infinitif. Ici, nous mettrons l'accent essentiellement sur les verbes d'action. Ce choix se justifie par le fait que cet aspect intègre les verbes d'action qui contribuent à la mise sous les yeux d'un fait en créant l'illusion de sa

mobilité qu'ils intègrent aux signifiants lexicaux susceptibles de les porter. Nous pourrions le remarquer dans cet exemple :

(251) [...] Car *j'ai vu* des troncs d'arbre broyés, des rochers **sauter** et **voler** en poussière. *J'ai vu* le sol **s'ébranler** puis **se couvrir** de cratères béants. Oui ! *J'ai vu* des légions multiples **défiler** sous mon regard étonné. Nos sofas sont d'un nombre presque ridicule face à cette marée humaine. Et ce n'est pas assez de ces armes et de ces hommes. *J'ai vu* des édifices entiers spécialement conçus pour **fabriquer** ces engins de guerre et leurs munitions. Djéli Mory, et toi aussi mon père, je tiens à vous le dire sans détour : si vous aimez assez ce pays et notre peuple, épargnez leur un sacrifice inutile ; sauvez-les d'un suicide certain. (*Les Sofas*, p. 33)

Le verbe à l'infinitif, pris isolément, correspond au stade zéro de réalisation du verbe guillaumien qu'il classe dans ce qu'il appelle « chronothèse<sup>1</sup> » ou « verbe zéro ». Il la matérialise sous cette structure :

$t_0 = \text{tension}/_0$  (Gustave Guillaume, *ibidem* : 16).

Ce premier stade temporel se rapporte au verbe mis « sous tension » qui n'a pas encore assumé « sa carrière » comme le dit Gustave Guillaume. Autrement dit, nous nous trouvons en face d'un type de verbe qui ne dénote pas encore d'« action », mais son expression créera, *a priori*, l'illusion de la dynamique actionnelle qu'il comporte.

Intégré à une phrase, l'infinitif fonctionne comme un mode et « envisage l'action en cours de réalisation » (Martin Riegel et *al.*, 2006 : 333). Mais à ce niveau, force est de reconnaître qu'en tant que modalité verbale, il ne saurait se confiner uniquement dans le présent. Il intègre aussi des énoncés situés dans le passé. Martin Riegel et *al.* révèlent que dans un cas comme dans l'autre, l'infinitif se subordonne à un verbe principal. Nous aurons donc l'expression de deux temporalités entre lesquelles s'établit une « relation chronologique » (*Idem*). C'est ce que nous pouvons constater en (255).

Cet exemple met en relief trois modes qui sont l'indicatif (le passé composé), le participe (passé) et l'infinitif (présent). Pour l'heure, nous mettrons l'accent sur le premier et le dernier cité.

Nous comprenons, au regard du contexte, que l'auteur de la réplique en (255) tente de décrire la puissance militaire de l'ennemi à qui son peuple se prépare à déclarer la guerre, la France. Aussi savons-nous également que la démonstration de force à laquelle il assiste se déroule simultanément avec l'action du verbe principal auquel se subordonne les infinitifs employés, à savoir le verbe « voir ». Ce verbe permet de comprendre que le sujet locuteur

rapporte des faits auxquels il a assisté. Si cela constitue déjà un argument nécessaire dans l'accréditation de ses propos, le caractère non accompli de l'infinitif finit par consacrer l'illusion du réel, mieux l'hypotypose.

Cette dynamique aspectuelle génère l'illusion de mobilité et de durée de réalisation des actions qu'elle dénote. Mais rappelons que l'aspect non accompli de l'infinitif ne signifie pas, dans le cas de (251), que les actions qu'il dénote continuent de se passer au moment où le prince les énonce. Le caractère duratif de l'infinitif devra s'observer au moment de la réalisation du verbe principal auquel il se subordonne. Ici, ce sera donc à partir du verbe « voir » que tout commence. La « parade militaire » est certes dépassée, mais l'infinitif nous informe qu'il a eu un caractère spectaculaire.

Par ailleurs, il faut noter qu'ici, en (251), l'on pourrait intégrer le temps de l'action hypotypotique à celui du sujet locuteur même si de façon apparente ils ne distinguent l'un de l'autre (le premier précédant le second). Le rapprochement devient possible toutefois si nous nous référons à ce que Gustave Guillaume appelle « époque présente » et que Kerbrat Orecchioni qualifie de « système temporel ». Le **T du SL** se trouve être contiguë au **T de l'hypotypose** dans la mesure où le prince Karamoko, auteur des propos de l'exemple (251), les prononce dans les premiers jours de son retour de France.

C'est partant donc de ce fait que nous sommes parvenu à distinguer, auprès des temps intrinsèquement déictiques, ceux que nous appelons (avec Kerbrat Orecchioni) déictiques temporels à valeur indirecte parmi lesquels se trouve le passé composé qui chapote cette SDH et l'infinitif présent.

Auprès des verbes « sous tension », se trouvent ceux que nous percevons dans leurs « détensions » et qui participent également à l'entreprise hypotypotique.

### **III-A-2-2- La « détension » du verbe dans la dynamique hypotypotique**

Envisagé sous l'angle de sa « détension », le mode correspondant est le participe (présent comme passé). Dans cette dynamique, le verbe a commencé à assumer sa « carrière » et il le fera jusqu'à son terme. Ici, le verbe acquiert une dynamique pragmatique dans la mesure où nous le percevons en train de dénoter des actions. Gustave Guillaume nous permet de comprendre la « détension » du verbe au travers de cette figure qu'il illustre avec le verbe « marcher » (Gustave Guillaume, 1993, *Temps et verbe* : 16) :



**Figure 6**

Cette figure permet d’observer l’infinitif ( $t_0$ ) dont nous venons de parler, le participe présent, qui apparaît comme point de départ de la « détension » du verbe et qui le présente en cours de réalisation de son procès. Il correspond à l’intervalle ( $t_1 + t_2 \dots t_{n-2} + t_{n-1}$ ). Quant au participe passé, il se réfère à ( $t_n$ ) qui marque la fin de déroulement de l’action exprimée par le verbe.

De ces trois niveaux distinctifs de la « tension » à la « détension » du verbe, hormis le premier niveau, l’infinitif que nous venons d’analyser, le second niveau, c’est-à-dire le participe présent ( $t_1 + t_2 \dots t_{n-2} + t_{n-1}$ ) apparaît comme celui qui intègre la dynamique hypotypotique chez Zadi Zaourou<sup>15</sup>. Observons cet exemple pour nous en convaincre :

(252) **Chantant** et **dansant**, un groupe de femmes progresse vers l’antre du gorille. C’est une procession. Une jeune fille ouvre la marche. Elle a les bras tendus perpendiculairement au corps et tient dans ses mains une écuelle contenant de la nourriture. Une femme d’âge mûr, **évoluant** en dehors du rang, galvanise la jeune fille et les femmes qui chantent. La colonne s’arrête, la femme parle au gorille encore tapi dans son antre. La bête lui répond par un grognement sourd et sort en trombe. Les femmes prennent peur et reculent en désordre. La jeune fille n’a pas bougé. Mahié- c’est le nom du chef des femmes- **brandissant** deux hachettes qu’elle tient dans ses mains, fonce sur les femmes qu’elle encourage à nouveau, parle à la jeune fille et au gorille. [...] (*La Guerre des femmes*, p. 29-30)

L’analyse de cet exemple pourra s’opérer à deux niveaux. D’une part, il y a la modalité de réalisation de l’action verbale que nous percevons dans la durée, puisque son terme n’est pas indiqué. L’action décrite, ici (252), se présente donc en cours de réalisation. La procession dont il y est question, se déroule au moment où l’auteur du second niveau diégétique, Shéhérazade, la rapporte. Ce niveau diégétique apparaît dans la fable principale comme une illustration venant soutenir le premier. Si ce dernier présente la guerre de Shariar contre les femmes, le second niveau diégétique, lui, met en relief la guerre des femmes contre les hommes.

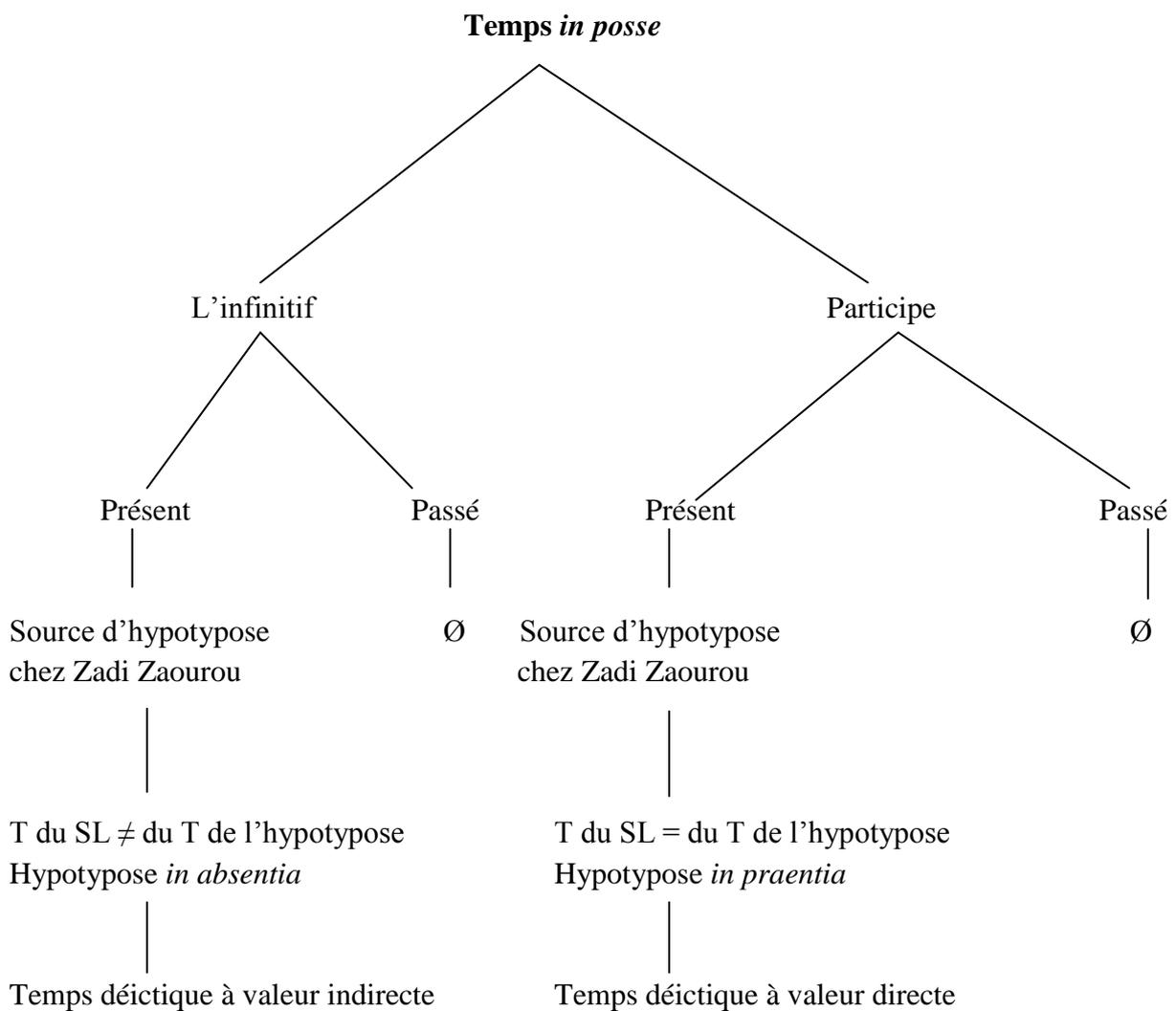
C’est de là, d’ailleurs, que provient l’exemple (252). Tel un écran de télévision, la fable du second niveau diégétique déroule ses séquences sous les yeux de Shariar et de Shéhérazade. Il suffit, pour s’en convaincre, de se référer au dialogue qui suit l’entame de ce

<sup>15</sup> Nous pourrions avoir le troisième niveau comme fait hypotypotique, mais dans d’autres corpus comme dans le roman par exemple où la « détension » finale apparaîtrait comme un qualificatif

niveau diégétique à la page 28 de *La Guerre des femmes*. Dans ce dialogue, nous notons l'usage de déictique à valeur directe pour désigner des personnages. Nous pourrions donc affirmer, au regard de ce fait, qu'ici, le temps du sujet locuteur (qui est vraisemblablement Shéhérazade) coïncide avec le temps de réalisation des actions dans la procession qu'elle décrit.

D'autre part, comme nous le constatons, la conséquence de la coïncidence des deux temporalités révèle le caractère purement déictique du participe présent dans la SDH (257).

Observons ce schéma pour comprendre le fonctionnement des temps *in posse* à l'entreprise hypotypotique chez Zadi Zaourou :



**Figure 7**

La dimension temporelle de l'hypotypose se manifeste, comme nous venons de le voir, dans la sémantique du verbe. Mais, si cette sémantique consacre l'illusion du réel, celle-ci se consacre également dans la syntaxe qu'adoptent ces verbes.

### **III-B- La morphosyntaxe des verbes dynamiques dans le théâtre de Zadi Zaourou**

Si le verbe se présente comme l'élément pivot autour duquel s'organisent les propositions de la phrase, force est de constater aussi qu'il intègre la notion de « valence ». cette dernière se rapporte à certaines catégories grammaticales centrales tendant à « imposer à leur entourage des configurations syntaxiques bien déterminées » (Martin Riegel et *al.*, 2008 : 123). Du point de vue de sa présentation générale, les verbes, particulièrement ceux qui intègrent l'aspect « dynamique », imposent un certain nombre d'actants autour d'eux. Ces actants contribuent aussi à « mettre sous les yeux ». Les verbes qui conduisent à l'hypotypose intègrent une syntaxe qui révèle les actants qui participent à la réalisation de leurs procès.

Dans notre corpus, nous avons les verbes monovalents, les verbes bivalents et les verbes trivalents.

#### **III-B-1- Les verbes monovalents**

Les verbes monovalents comprennent un seul actant qui est représenté par le sujet de la phrase :

(253) Le garçon [**se lève**], **recule** ... La peur se lit sur son visage.  
(*La Tignasse*, p. 127)

Le verbe « reculer » est intransitif, c'est-à-dire qu'il n'admet pas de complément d'objet. Son statut de monovalent ici est ponctuel dans la mesure où il peut se voir compléter par un groupe circonstanciel de lieu :

(253') Le garçon (actant 1) **recule jusqu'au bout du fossé** (actant 2).

Dans ce cas, « recule » devient bivalent comme les occurrences où le verbe apparaît ainsi dans sa structure de surface.

### III-B-2- Les verbes bivalents

Les verbes bivalents comportent deux actants, l'un sujet et l'autre complément. Ces compléments peuvent être introduits par des verbes :

#### - tantôt transitif direct :

(254) Un accident d'auto. Le bonhomme a le pognon. Les Américains (actant 1) savent maintenant **remplacer** un œil cassé (actant 2), même s'il est complètement broyé. Pour faire ça, il faut arracher l'œil d'un bonhomme vivant, bien vivant, pour le planter dans le trou de l'autre. C'est tout. (*L'Oeil*, p. 86)

#### - tantôt transitif indirect :

(255) Cette fois, il faut que ça craque. On (actant 1) veut bien **se priver** de tout (actant 2) : de riz, de foutou, d'argent, de voiture et de maison. C'est nous ! Pour la paix des autres, pour la joie des autres, pour leur sommeil de rêves dorés, nous voici travailleurs matinaux, gravissant de nos mains qui saignent chaque maillon de la chaîne, pour vaincre l'espace et mordre aux racines du soleil. Et à peine y êtes vous parvenus, qu'il vous faut redescendre à nouveau dans le tourbillon des éléments déchaînés, pour mordre au bec du chalumeau. Si le soleil se lève pour libérer la pluie des semailles, à qui le doit-on ? La fortune, c'est vous. Et tous, nous devrions ramper à vos pieds. (Vivement) (*L'Oeil*, p. 121)

#### - tantôt intransitif :

(256) Les enfants, nous (actant 1) allons **camper** ici (actant 2) ! Et fêter cette découverte ! (*Kitanmandjo*, p. 126)

Les compléments de ces verbes sont respectivement des syntagmes nominaux, un adjectif indéfini et un adverbe de lieu. Ce sont autant de compléments susceptibles d'intégrer l'entreprise de l'hypotyse à condition de bénéficier d'une sémantique spécifique, intégrer le temps *in posse*. D'où la question de la discrimination sélective lexicale. On préférera un lexique expressif à un autre qui l'est moins.

### III-B-3- Les verbes trivalents

Les trivalents intègrent trois actants, le sujet, le premier complément du verbe et son second complément :

(257) Nos sofas (actant 1) **sont** d'un nombre presque ridicule (actant 2) face à cette marée humaine (actant 3). *Les Sofas*, 33)

Les verbes trivalents, en nombre réduit par rapport aux verbes bivalents, se présentent seulement sous forme attributive dans notre corpus.

Au terme de cette deuxième partie, il convient de retenir que l'hypotypose intègre des marques spécifiques. Elle est marquée par un introducteur que l'on perçoit dans les verbes de visualisation sous forme d'injonction (interpellation) enjoignant l'interlocuteur ou le lecteur à disposer son attention. Cet introducteur consacre le caractère homogène de la figure, puisqu'il annonce son début, laissant le soin à la modalité de réalisation temporelle du fait hypotypotique de révéler sa fin. Le temps principal de l'hypotypose demeure le présent de l'indicatif dont la valeur est de présenter un procès comme vrai. Ces deux signaux de l'hypotypose constituent les bornes par lesquelles elle apparaît et se clôture dans une SD, favorisant ainsi une certaine homogénéité en son sein. Cette homogénéité, nous l'avons vue, se consacre par l'instauration d'une dynamique à l'intérieur des SDH qu'assure une connexion « intra » et « interphrastique » particulière. Les phénomènes de reprise et la parataxe servent respectivement de moyens d'insistance caractéristique de la « mise sous les yeux » et de jonction subtile des unités lexicales. Une dynamique qui débouche nécessairement sur l'effet de surprise que l'on voudra donner au lecteur/spectateur qui ne reconnaît l'objet de l'hypotypose qu'après le déroulement de celui-ci dans un discours particulier. Le Bozec soutenait dans ce sens que :

« l'hypotypose doit toucher les sens et non la raison, elle doit faire appel au plaisir et à l'épouvante, friser l'insoutenable en une jouissance intense mais terrible, inciter un emballement » (2002 : 5)

Les traits de l'hypotypose impriment un caractère particulier à un objet et le présentent comme une séquence textuelle, à dominance descriptive, narrative ; souvent elle se présente comme un discours argumentatif. Bien des fois, elle se présente comme une séquence textuelle hybride. Mais dans chacune de ses configurations textuelles, elle apparaît toujours comme un discours autonome qui développe un dynamisme.

**TROISIEME PARTIE :**  
**COMMENTAIRE**  
**D'EXTRAITS**  
**HYPOTYPOTIQUES,**  
**PROBLEMATIQUE DE LA**  
**THEATRALITE CHEZ**  
**ZADI ET PORTEE DE**  
**SON ŒUVRE**

La troisième partie de notre travail sur l'hypotypose se chargera, dans un premier, temps de procéder à une analyse complète de l'hypotypose dans certains extraits tirés de notre corpus qui intègrent plusieurs de ses sources. Il s'agira, en fait, de révéler la richesse stylistique de ces extraits en hypotypose. Et cette dynamique prendra en compte d'autres traits ou sources de ce procédé discursif se rapportant à la typologie opposée (l'hypotypose par les tropes ou les modificateurs par exemple) à celle à laquelle nous adhérons (l'hypotypose comme une figure non trope, et une « figure de l'abolition du « je »). S'il est vrai, d'un point de vue étymologique et en rapport avec la notion à laquelle l'hypotypose se rattache (*enargeia*), qu'elle penche plus du côté de la dernière typologie citée, force est de reconnaître toutefois qu'on ne saurait occulter son caractère vraisemblable, elle n'est pas une représentation totalement vraie de la réalité. Il nous reviendra donc d'analyser les sources qui la consacrent en amont (les introducteurs, les déictiques, le présent d'énonciation, la parataxe, et les faits de reprise) et qui rendent légitime la présence des tropes ou des modificateurs comme indices de l'énonciation participant à l'entreprise « hypotypotique ».

Dans un second temps, nous nous intéresserons à la problématique de la « théâtralité » dans l'œuvre de Bernard Zadi Zaourou. C'est l'originalité de son écriture qui nous amène à cette problématique. A l'observer de près, elle se particularise au point où elle apparaît comme une esthétique propre au dramaturge, ce qui est d'ailleurs le cas. Il nous reviendra donc, d'une part, de visiter la notion de « théâtralité » afin de jauger celle contenue dans l'œuvre de Zadi Zaourou, d'autre part de nous interroger sur son esthétique et les aspects de son théâtre au regard de son originalité.

Enfin, nous ne saurons terminer ce travail sans tenter de révéler la portée de l'œuvre de ce dramaturge ivoirien.

## CHAPITRE I : COMMENTAIRE D'EXTRAITS HYPOTYPOTIQUES

Ce chapitre aura pour objectif de commenter stylistiquement des extraits d'hypotypose. Autrement dit, nous tenterons au mieux de faire ressortir leur richesse « hypotypotique » en mettant à contribution l'ensemble des signaux de démarcation de ce procédé discursif. Il ne s'agira plus de les analyser dans leur unicité. Cette entreprise aidera à faire ressortir la dimension mimétique ou illusoire du sujet de la description « hypotypotique ». C'est pourquoi nous typerons, pour mener à bien ce projet, l'hypotypose en deux grands groupes : l'hypotypose *in praesentia* et l'hypotypose *in absentia*.

### I-A- Hypotypose *in praesentia* (cf supra)

L'hypotypose *in praesentia* développe son objet *in actu*. Ce dernier se déroule « sous les yeux » de son sujet locuteur. Référons nous à cet exemple pour nous en convaincre :

(258) 1[...] Par quelle main te prendre au matin du rire-averse-de-  
2napalm-et-de-plomb ?  
3Voici la marche de l'Initié viril  
4Son cœur bardé de sanglots et de cris  
5L'Initié  
6De sanglots et de cris :  
7La douleur et l'effroi ...  
8La peine sonore de son peuple !  
9Et la nuit succède au jour  
10Le jour à la nuit  
11Et il marche encore  
12Harassé mais tenace  
13Meurtri mais tenace  
14Sous l'emprise de la voix qui le nomme et le nomme  
15Qui l'attire et l'éclaire  
[...] (*La Termitière*, p. 89)

Cette séquence descriptive regroupe un ensemble de « signaux de démarcation » de l'hypotypose dont l'introducteur « voici », une modalité de connexion qui est paratactique et le temps de ses verbes, au présent pour la plupart, non de narration, mais d'actualité. Zadi Zaourou combine cet ensemble qu'il laisse à la voix de dérouler pour présenter « la marche de l'Initié ». Et l'on se rend compte que l'Initié dont il est question, se retrouve dans la situation de communication. Rappelons que la voix, un peu comme le « didascale », joue le rôle d'indicateur scénique. La « marche de l'Initié » se fait donc parallèlement à son énonciation. Cette indication se destine davantage au lecteur qu'aux spectateurs qui voient déjà la scène.

Grâce à l'introducteur « voici », le lecteur se sent interpellé et dispose son attention pour la saisie de ce qui va suivre quoique n'en sachant pas la nature si nous nous situons dans une dynamique de la réception d'une énonciation. Lorsque l'émetteur prononce l'introducteur « voici », le destinataire s'attend inévitablement à ce qu'on propose une scène à voir.

Cela est d'autant plus vrai que si nous nous référons à la constitution sémantique de l'introducteur (voici). L'on constate qu'il est composé de deux éléments dont le verbe « voir » et la particule adverbiale « ci ». Tout deux apparaissent, d'ailleurs, comme favorisant la représentation visuelle. Si point n'est besoin de démontrer l'aspect visuelle du verbe « voir », force est de reconnaître qu'avec « ci », nous nous inscrivons dans une dynamique « cataphorique » qui commande qu'un élément annonceur d'un autre le précède.

Ainsi, en énonçant « voici », l'on se rend compte aisément que ce dernier annoncera autre chose, ici, la « marche de l'Initié ». Etant dans une représentation scénique, si cette « marche » se déroule « sous les yeux » des spectateurs se présentant du coup comme une représentation unique, force est de reconnaître qu'après des lecteurs, l'on assistera à la création d'une multitude de représentations de cette « marche » dans la mesure où chacun se construirait sa propre représentation virtuelle. Ce ne serait donc pas une gageure de dire que l'hypotypose commence dès l'annonce de l'introducteur « voici ».

Pour garder le cap de cette illusion, l'hypotypose s'inscrit dans une dynamique mimétique en tentant au mieux de modeler son écriture sur la modalité de présentation de l'action. Et l'un des moyens favorisant cette dynamique demeure le temps verbal. Décider d'ancrer son énonciation dans le temps qui voit son objet se réaliser, c'est opter pour son « intemporalité » si l'on entend la narrer par la suite. En faisant référence aux systèmes temporels guillaumiens, l'on se rend compte que la plupart des verbes contenus dans le discursif de la voix intègrent le temps *in posse* et celui *in esse* et comportent un aspect dynamique.

L'on pourra se référer à des verbes comme « succède » (vers 9) et « marche » (vers 11) pour s'en convaincre. Leur aspect dynamique permettra de comprendre que ce sont des verbes de mouvement, donc d'action. Il s'agit ici d'actions qui se perçoivent dans la durée de leur réalisation. L'ellipse du verbe « succéder » à la ligne 10 traduit le caractère itératif de cette marche parsemée de souffrance.

L'on perçoit, par ailleurs, la permanence de cette souffrance par le truchement de l'adverbe « encore » au vers 11. Zadi Zaourou use en outre d'un champ lexical de la souffrance pour présenter la situation pathétique de l'Initié (sanglots, cris, douleur, effroi, peine, harassé, meurtri). Et pour montrer le caractère vraisemblable de cet état des choses, il

privilégie le présent qui, rappelons le, n'est pas un présent de narration, mais un présent qui se veut présent d'énonciation ou d'actualité.

Dans un autre sens, l'on note une nouvelle configuration du verbe. Pris à la fin de sa « détention », il apparaît comme un participe passé et peut jouer, dans ce cas, le rôle d'un adjectif qualificatif ou modificateur. Hugh Blair soutenait que « toute épithète doit ajouter une idée nouvelle au mot qu'elle qualifie, ou servir au moins à relever sa signification connue et à en augmenter l'effet » (1808, tome 4 : 35). Ce critique écossais distingue ainsi les épithètes « déterminées » de celle qui opèrent uniquement comme des ornements. Au travers de celles dont fait cas la voix (harassé et meurtri) et qui sont « déterminantes », l'on se rend compte de la souffrance de l'Initié.

Plus loin, la propension à la vraisemblance, du moins à « l'illusion du réel », est rendue par une connexion inter propositionnelle qui procède par parataxe (vers 7- 8 et 12-13). Une modalité qui opère par juxtaposition en agissant comme dans la dynamique cinématographique. En omettant les liens entre propositions, l'on construit des micro-descriptions juxtaposées. Elles deviennent vision au moyen de la lecture qui permettra de les passer les unes à la suite des autres.

La description pathétique du processus initiatique que fait Zadi Zaourou ici n'est nullement fortuite. Cette entreprise traduit son engagement dans la dénonciation d'une société africaine qui ploie sous le coup de ses bourreaux internes comme externes.

### **I-B- Hypotypose *in absentia***

Cette typologie procède par narration, cependant il ne saurait s'agir de narration pure, mais de narration que nous dirons « hypotypotique » (pour établir la distinction entre les deux). La narration, dans les deux cas, reprend un fait postérieur à la situation d'énonciation. La réplique du prince Karamoko, lorsque l'on lui demande son avis sur la guerre que le Mandingue se prépare à livrer contre la France, nous paraît être une illustration parfaite de cette typologie :

(89) 1 Tenez ! Juste une semaine avant mon départ de Paris, le ministre de la  
2 guerre a tenu à effectuer en mon honneur une parade militaire. Djéli Mory,  
3 c'est à vous fêler le timbre ! J'ai vu mille et une gammes de fusils, par  
4 centaines et par milliers. J'ai vu des bouches de feu (SN1), par centaines de  
5 milliers. Je ne sais quel obstacle résisterait à un seul des boulets que crachent  
6 ces monstres formidables (SN2). Car j'ai vu des troncs d'arbre broyés, des  
7 rochers sauter et voler en poussière. J'ai vu le sol s'ébranler puis se couvrir

8 de cratères béants. Oui ! J'ai vu des légions multiples (SN1) défilier sous mon  
9 regard étonné. Nos sofas sont d'un nombre presque ridicule face à cette  
10 marée humaine (SN2). Et ce n'est pas assez de ces armes et de ces hommes.  
11 J'ai vu des édifices entiers spécialement conçus pour fabriquer ces engins de  
12 guerre et leurs munitions. Djéli Mory, et toi aussi mon père, je tiens à vous  
13 le dire sans détour : si vous aimez assez ce pays et notre peuple, épargnez  
14 leur un sacrifice inutile ; sauvez-les d'un suicide certain. (*Les Sofas*, p. 33)

Cette réplique intègre nombre de traits de l'hypotypose dont les introducteurs et les tropes.

L'on y note tout d'abord un emploi itératif du déictique « je ». Cet emploi multiple, fait ressortir le fait que le sujet locuteur veuille privilégier son *éthos*, c'est-à-dire sa personnalité afin d'accréditer ses dires. Il tentera de donner plus de crédit pour cela à son discours en recourant à ce déictique assez emblématique d'ailleurs, parce que représentant le prince, personnage charismatique du fait, non plus de son statut de prince, mais surtout de celui de guerrier. La confiance se gagne dans la présentation d'une bonne qualité morale, mais aussi d'une bravoure remarquable. Et l'héritier du trône a fait ses preuves ; c'est ce qui justifie toute l'effervescence au sein du peuple depuis l'annonce de sa venue (*Les Sofas* : 24-25).

Le prince croit fermement en cet *éthos* qu'on lui voue. C'est tout le sens de la répétition de l'expression « j'ai vu » dans sa tirade. Mais cette vérité sur la puissance militaire de la France nous paraît, à bien d'égard, comme une vérité quelque peu déformée dans sa présentation. Une simple parade militaire ne saurait laisser voir tout ce que raconte le prince. L'on le remarque dans l'emploi qu'il fait des tropes.

Le trope procède par changement de sens des mots utilisés (Patrick Bacry, 1992 : 9) en consacrant un affaiblissement de la sélection sur l'axe paradigmatique. Il s'agit, pour un locuteur donné, de choisir dans « un stock très large » (l'axe paradigmatique) de vocables dans lequel il puise pour la construction de son discours (Patrick Bacry, 1992 : 48). Autrement, il faut comprendre que le mot substituant intègre un sens nouveau. Si les véritables tropes concernent la métaphore et la métonymie, il faut noter qu'ils désignent également par extension l'hyperbole. La contribution de ces deux tropes (la métaphore et l'hyperbole) à l'hypotypose relève de leur combinaison avec des « introducteurs d'hypotypose ». C'est pour dire que leur emploi intrinsèque ne conduit pas à l'hypotypose.

Ici, avec les tropes, c'est l'hypotypose « in absentia » et « hallucinatoire » de type « vision » à laquelle le sujet locuteur a assisté, qui se met en exergue. Mais ce type de vision est foncièrement hallucinatoire ou illusoire dans la mesure où l'usage des tropes éloigne de la vraisemblance comme l'on pourrait le voir dans la réplique du prince d'où nous pourrions faire ressortir un premier couple « d'endophore » métaphorique [des bouches de feu/ ces monstres

formidables] et un autre « d'endophore » hyperbolique [des légions multiples/ cette marée humaine]. Si d'un point de vue syntaxique, les propositions qu'intègrent ces couples « endophoriques » sont correctes, elles le sont moins du point de vue sémantique.

D'abord avec la métaphore. Etant une comparaison, elle met à contribution deux éléments sur les sens desquels elle joue. Sa présentation, d'un point de vue sémantique, paraît hétéroclite dans la mesure où « un feu » ne saurait avoir de « bouche ». Ce couple « endophorique » révèle son référent que sont les chars de guerre à canons. Nous nous retrouvons alors, d'un point de vue dénotatif, dans un groupe sémantique à trois constituants :

Bouches de feu (l'élément repris) → ces monstres formidables (la reprise) →  
les chars de guerre à canons (le référent).

Pour que l'illusion de cette hypotypose soit garantie, il faudrait que le référent de ce couple anaphorique ou « endophorique » soit présent à l'esprit de l'interlocuteur ou du lecteur afin qu'il fasse le rapprochement avec celui-ci. L'on pourra se référer à Patrick Bacry pour illustrer son propos quand il soutient que la métaphore permet de

« présenter en un seul mot le sens de deux mots, donc d'enrichir le contenu de l'énoncé de tout ce que le mot métaphorique apporte, sans pour autant perdre le poids sémantique du terme remplacé ». (1992 : 52)

En parlant donc de « monstres formidables », nous aurons à l'esprit un monstre dans un sens dénotatif d'abord avant de comprendre que dans le contexte où cette expression apparaît, elle désigne plutôt « les chars de guerre à canons ». Le rapprochement qui est fait alors a pour but de montrer les similitudes, que nous situons d'un point de vue morphologique, entre la constitution d'un monstre et celle « d'un char de guerre à canons ». Ils sont tout deux effrayants, mais suscitent dans le même temps de l'admiration relativement à leur structure qui est exceptionnelle.

En tout état de cause, il serait inexact, comme, le souligne Patrick Bacry, et nous partageons son opinion, de parler de changement de sens avec les tropes.

Lorsque le Prince Karamoko, héritier du mandingue, arrive en France, tout lui paraît nouveau et il a du mal à comprendre l'avancée technologique militaire de la France. Voir en ce moment un char de guerre, un engin à structure édifiant, serait quelque chose d'inimaginable. Cet état d'esprit pourrait justifier l'emploi de cette assimilation métaphorique qui frise, à tout le moins, une vision qu'à la réalité. C'est tout le sens que l'on pourrait donner au second couple anaphorique ou « endophorique » qui développe, elle, une hyperbole.

Il faut comprendre que le principe hyperbolique procède par « l'exagération de l'expression par rapport à la réalité de référence » (Patrick Bacry, 1992 : 223 ». Toujours dans le style du dépaysement, mais cette fois surtout, dans une argumentation beaucoup subjective d'ailleurs, le prince Karamoko, en faisant usage du couple anaphorique ou « endophrorique » **[légions multiples/ marée humaine]**, entend faire baisser l'ardeur belliqueuse de son peuple qui se prépare à rentrer en guerre contre la France. Toutefois, contrairement à la métaphore où l'assimilation est construite sous le coup de l'émotion, donc de façon naïve, l'hyperbole, elle, agit comme un procédé profondément voulu. Même si ces deux tropes sont subjectifs, ils l'expriment, dans le cas qui est le nôtre (le discursif du prince Karamoko), à divers degrés.

A l'évidence, l'on se rend compte du caractère hautement illusoire de la représentation que fait le prince. Face à cette situation, il est légitime que l'on puisse s'interroger sur son caractère scénique. D'où la problématique de la « théâtralité » dans l'œuvre de Zadi Zaourou.

## **CHAPITRE II- PROBLEMATIQUE DE LA THEATRALITE CHEZ ZADI ZAOUROU : THEATRALITE FORTE OU FAIBLE ?**

Le théâtre de Zadi Zaourou, auteur ivoirien du XX<sup>ème</sup> siècle, présente de nombreuses spécificités tant dans l'écriture de ses didascalies que dans sa configuration structurale si l'on entend le comparer aux dramaturges de son temps comme à ceux qui le précèdent. Le point de référence de ces divergences semble se situer, pour notre part, au niveau de la « théâtralité » de son œuvre que rend possible la didascalie. Pour comprendre le rôle que joue cette dernière dans les diverses configurations dramatiques, il serait intéressant de se pencher sur le contenu et des notions de « théâtralité » et de didascalie avant de montrer les rapports qu'elles entretiennent et qui aident à la typologie des œuvres dramatiques du point de vue de leur « théâtralité ».

### **II-A- Des didascalies à l'expression de la « théâtralité » dans une œuvre dramatique**

#### **II-A-1- Définition et aspects de la notion de « théâtralité »**

##### **II-A-1-1- Définition de la « théâtralité »**

De prime à bord, la « théâtralité » pourrait se définir comme ce qui relève de l'art théâtral ; autrement dit comme le fait qu'une pièce respecte les règles de la représentation scénique. Roland Barthes, en analysant la « théâtralité » du théâtre Baudelairien, la définissait déjà comme « le théâtre moins le texte » (1964) 1955 : 44-45). Il dissociait ainsi la représentation scénique de l'écrit qui l'a construite. Roland Barthes calque ainsi la notion de « théâtralité » sur le visuel, la perception qu'il qualifiera d'« œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur » (*Idem*). La « théâtralité » d'une pièce priorise la dynamique actanciel dans la manifestation visible de ses constituants. Elle offre plus de place aux dialogues des acteurs du point de vue de l'occupation textuelle dans le texte dramatique. Cette notion de la « théâtralité » paraît très souvent inexistante chez Baudelaire qui situe son action dramatique dans une sorte de « narrativisation », selon l'analyse que fait Roland Barthes (1964). Or en procédant ainsi, la pièce présente moins de possibilités si elle devait être jouée. Le dramaturge abandonne ainsi son rôle, celui qui consistait à laisser le soin aux acteurs de conduire le texte dramatique, pour se présenter comme l'auteur de ce texte.

L'on s'éloigne ainsi des dynamiques intersubjectives, donc de communication entre personnages pour s'inscrire plutôt dans le sens platonicien de la *mimèsis* qui ne relève d'ailleurs pas du théâtre mais de la *diégésis*.

Lui emboitant le pas, Michel Corvin soutient qu'il y a « théâtralité » (première spécificité qui se rapporte à la définition barthienne) toutefois qu'il y a

« adresse d'un émetteur à un récepteur ; système de communication gestuelle, verbale, auditive ou visuelle, il n'importe ; communication médiante (par personnages interposés) ou immédiate (au cabaret) » (Michel Corvin, 1615).

En tout état de cause, la « théâtralité » doit se comprendre comme « la potentialité visuelle et auditive du texte » (Patrice Pavis, 2002 : 358), le fait qu'une pièce soit représentable, *a priori*. Si tous s'accordent sur cet aspect, il convient tout de même de souligner, comme l'a fait Antonin Arthaud, que la « théâtralité » relève d'un texte qui lui imprimerait cet aspect. Il s'interrogeait, comme nous le rapporte Patrice Pavis à ce propos, sur le refoulement de la « théâtralité » sur la scène européenne traditionnelle en ces termes :

« Comment se fait-il qu'au théâtre, au théâtre du moins tel que nous le connaissons en Europe, ou mieux en Occident, tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots, ou si l'on veut tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue [...] soit laissé en arrière plan ? » (1964b : 53)

La « théâtralité », au sens artaudien, dans une pièce, serait opposée au « dialogue ».

En conséquence, « le théâtre sans le texte » dont parle Roland Barthes pour désigner la « théâtralité », du moins ce que l'esprit perçoit visuellement se déroulant sur scène, le signifiant du texte (de la didascalie), se présente comme le résultat d'une conjugaison de constituants dont la dynamique distingue le genre. Ainsi parlerait-on aisément de « théâtralité » dans une pièce ou un texte lorsque celui-ci intègre une fable, une action et une intrigue (Michel Pruner, 2009 : 3) ; le tout se situant dans une continuité harmonieuse de l'action dramatique que conduit une dynamique dialogique. Il serait important de révéler les éléments qui fondent la « théâtralité » d'une œuvre (dans le sens de ce qui lui confère le caractère scénique) avant de procéder à sa typologie que rendra possible ses rapports avec la didascalie.

## **II-A-1-2- Aspect de la notion de « théâtralité »**

Rappelons que nous entendons par « théâtralité » ici, le « caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique » (Michel Corvin, 1998 : 1614). Partant de ce fait, il est clair que toute œuvre dramatique possède une « théâtralité ». Et cela est rendu possible par le concours de :

### **II-A-1-2-1- La fable**

La fable se présente comme l'élément essentiel dans le théâtre en ce sens qu'elle répond à la question : de quoi parle-t-on ? C'est en cela que Brecht, que cite Michel Pruner, soutenait qu'elle « est le cœur du spectacle théâtral » (Michel Pruner, 2009 : 26). Il s'agit autrement du sujet abordé par l'auteur dans son drame ou du thème qu'il développe. Un sujet dont le traitement peut consacrer divers points de vue adoptés par chacun des acteurs dans la dynamique dramatique. La difficulté serait de ne pas pouvoir relever l'essence de la fable dans une œuvre dramatique et de s'arrêter à son identification incomplète qui pourrait transparaître dans le point de vue d'un acteur donné.

Michel Pruner prend l'exemple de la fable du *Dom Juan* de Molière, pièce au sein de laquelle l'on pourrait voir se manifester diverses opinions. D'abord, celle de Sganarelle, valet de Dom Juan, qui voit en son maître un libertin consacré avant de voir ensuite celle que lui oppose Dom Juan lui-même justifiant son comportement en se positionnant comme défenseur de la femme. Pour lui, c'est naturel de les courir, de les changer surtout, parce qu'en le faisant, l'on parvient à les satisfaire toutes. Ce serait injuste de donner son amour à une seule femme, car elles mériteraient toutes d'être satisfaites. C'est le contraire qui serait contraire à la norme, sa norme bien sûr.

De ces deux opinions, le libertinage ou le devoir de satisfaire toutes les femmes, pourrait désorienter le lecteur/spectateur dans sa quête de la fable.

Cette complexité dans la récupération de la fable mérite attention et ne devra en aucun cas désorienter le lecteur dans la mesure où elle consacre la position de l'auteur. Au-delà du simple fait qu'elle représente le thème d'une œuvre dramaturgique, la fable apparaît pour Brecht comme le lieu où l'auteur consacre sa prise de position sur un sujet donné. Il le dit ainsi :

« La fable est le cœur du spectacle théâtral. Dans ce qui se produit entre les hommes, ne permet-elle pas de livrer tout ce qui peut être discuté, critiqué, transformé ? La grande entreprise du théâtre, c'est la fable, composition globale de tous les processus gestuels, contenant toutes les informations et les impulsions dont sera fait, désormais, le plaisir du public » (B. Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, cité par Michel Pruner, 2009 : 26)

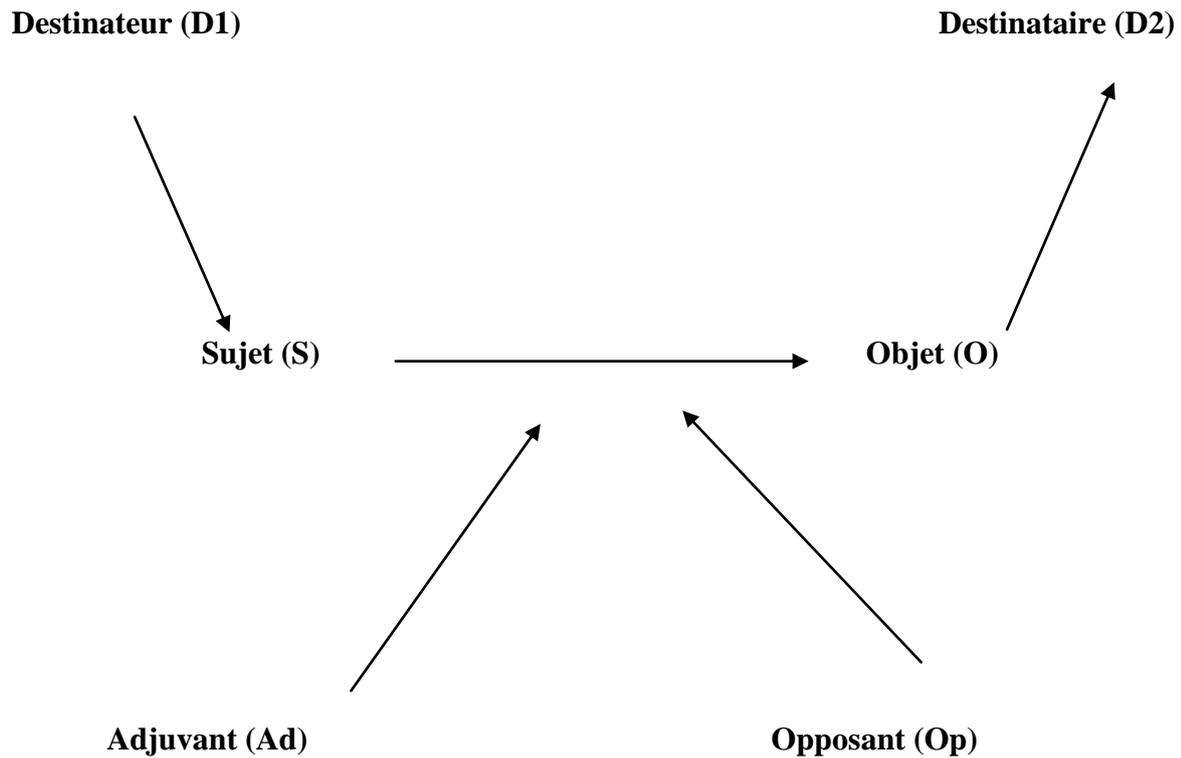
L'on pourrait soutenir alors, qu'à travers la fable de *Dom Juan* de Molière, la confrontation des vues sur le libertinage reflète également celle qui a cours dans la société française du XVII<sup>ème</sup> siècle. Et cette idée renforce la dimension mimétique du théâtre en tant que représentation. Toutefois, Michel Pruner le relève, les configurations contemporaines du théâtre développent parfois des pièces sans fable. Il se réfère aux personnages de *Fin de partie* de Samuel Beckett qui, selon ses propos, ricanent de l'hypothèse qu'ils puissent « signifier quelque chose » (2009 : 27). Mais quand elle existe, une fois définie, la fable fait suite à l'action des personnages qui vont la réaliser.

#### **II-A-1-2-2- L'action**

L'action concerne les agissements des personnages qui vont dérouler la fable présentée comme un concentré d'idées. Michel Parvis, que cite Michel Pruner, la définit comme :

« l'ensemble des *processus* de transformations visibles sur scène, et, au niveau des *personnages*, ce qui caractérise leurs modifications psychologiques ou morales » (Michel Parvis, 2002 : 8)

L'action consacre le déroulement pragmatique de la représentation. C'est le lieu où les personnages interagissent, le lieu de la confrontation de leurs forces. L'on note, dans le déroulement de l'action dramatique, que toutes ces interactions sont mues par le désir des acteurs de cette dynamique d'acquiescer un objet. L'ensemble de ces participants à l'action dramatique, qui ne se réfèrent pas forcément à des personnages parce que pouvant être des abstractions (l'amour, la haine, la joie, etc.), sont appelés « actants » et intègre un modèle actanciel dressé par Anne Ubersfeld. Ce modèle comporte six actants représentés schématiquement comme suit :



**Figure 8** : Schéma actantiel rapporté par Michel Pruner (2009 : 28)

Ce schéma présente un destinateur (D1) qui est le déclencheur de la quête du sujet (S) vers un objet (O) en vue satisfaire un destinataire (D2). L'antagonisme des forces paraît avec la confrontation entre ses adjuvants (Ad), c'est-à-dire ceux qui vont l'aider dans sa quête de l'objet et ses opposants (Op), ceux qui vont l'empêcher dans cette quête. Le modèle actantiel permet de lire toute action dramatique à partir de laquelle elle se construit d'ailleurs. Les relations entre les différents actants permettent au drame d'avancer et ce jusqu'à son terme. Ces relations constituent ce qu'on appelle l'intrigue.

### **II-A-1-2-3- L'intrigue**

Une fois les actants identifiés, il reviendra alors au dramaturge de les faire évoluer. Leur évolution constitue des interactions sur des points précis qui permettent à l'action d'avancer. Michel Pruner la définit également comme permettant de saisir « la structure de surface de la pièce » (2009 : 31). Le déroulement de l'action ou « la mise en intrigue » révèle une structure de la pièce en trois parties.

La première concerne l'exposition à travers laquelle le dramaturge « livre les éléments indispensables à la compréhension de la situation » (*Ibidem* : 32). Connue aussi sous l'appellation de « prologue », l'exposition peut être statique, dynamique ou *in media res* ; c'est-à-dire plonger directement le lecteur/spectateur au cœur de l'action dramatique où se révèle la nature des relations qu'entretiennent les différents protagonistes de la pièce. Relations qui apparaissent vraisemblablement antagonistes du fait même de l'essence du genre et qui constituent « le nœud dramatique ».

C'est le lieu, dans cette deuxième structure de la pièce, où l'on note le premier choc dans les interactions. « Le nœud dramatique », selon Michel Pruner, est de plusieurs ordres. Il peut être déclenché par un phénomène extérieur aux personnages, un actant, par exemple qui s'oppose à la réalisation du désir du sujet ou du héros. Quand il est interne, le nœud dramatique se voit propulser par les sentiments des personnages (l'amour pour quelqu'un contre le quel on trouvera une opposition). Enfin, il peut être purement et simplement imaginaire sur fond de *quiproquo*, de mépris ou d'erreur (*Ibidem* : 34). « Le nœud dramatique » constitue, en somme, un obstacle ou un élément perturbateur à l'épanouissement du sujet. Son arrivée dans la trame dramatique débouche sur les péripéties.

L'atmosphère dans cette partie de l'évolution dramatique diffère catégoriquement de celle qui la précède. Les péripéties constituent l'ensemble des actions rapides et successives qui vont contribuer à la résolution de l'obstacle causé par « le nœud dramatique ». Le terme de cette entreprise débouche sur le dénouement.

Dernière étape dans la dynamique dramatique, le dénouement comme son nom l'indique « dénoue » le « nœud » posé par l'intervention de conflits entre acteurs du drame. Michel Pruner révèle que « le théâtre classique considère que celui-ci, pour être réussi, doit être à la fois nécessaire, complet et rapide » (*Ibidem* : 35). Le commentaire qu'il fait de ces aspects du dénouement permet de comprendre, en premier, que cette étape de la trame dramatique paraît comme une logique en ce sens qu'elle solutionne un problème. La superstructure narrative que propose Jean-Michel Adam contribue à sa compréhension comme étape nécessaire lorsqu'il signifie qu'elle repose « essentiellement sur un horizon d'attentes de type symétrique : un départ implique un retour, un avoir, etc. » (Jean-Michel Adam et *al.*, 2006 : 161).

Le deuxième qualificatif, « complet », commande que le sort de tous les personnages soit réglé dans le dénouement et enfin, par « rapide », l'on recommande au dramaturge, comme le fait Corneille que cite Michel Pruner, de vite faire intervenir la fin de la pièce pour satisfaire aux attentes du public qui s'impatiente (*Ibidem* : 36).

Michel Pruner révèle toutefois que les conceptions contemporaines du drame récusent une compréhension du dénouement comme le lieu où le dramaturge résout les conflits créés par « le nœud dramatique ». Elles proposent, d'une part, de laisser le soin au lecteur/spectateur lui-même de proposer une solution à ces conflits. Berthold Brecht, que cite Michel Pruner, veut mettre à contribution son lecteur/spectateur. Il l'interpelle à la fin de *La Bonne âme de Setchouan* en ces termes : « Va, cher lecteur, trouve une solution, il le faut ! » (*Ibidem* : 36).

D'autre part, c'est plutôt vers un refus de la clôture de la pièce que nous conduisent des auteurs comme Beckett qui, à la fin de *En Attendant Godot*, reprend les mêmes répliques que celles qui fermaient l'acte I (*Ibidem* : 37).

Manifestement, le théâtre contemporain entend se défaire du carcan des règles classiques de l'art dramatique en assumant pleinement son statut d'œuvre avant-gardiste.

Au terme de cette analyse sur les aspects de la « théâtralité », il convient de retenir qu'elle se réfère à la dynamique interactionnelle que rend possible le « texte didascalique ».

## **II-A-2- Définition et typologie de la notion de didascalie**

### **II-A-2-1- Définition de la notion de didascalie**

La didascalie se présente comme l'ensemble du texte différent de celui des personnages :

« Dans le théâtre grec, ce terme (didascalie) désignait les instructions données aux acteurs pour l'exécution des œuvres et qui, de ce fait, n'étaient pas intégrées au texte lui-même. Il concerne désormais la partie du texte qui n'est pas destinée à être dite par les acteurs » (Michel Pruner, 2009 : 14)

Partant de cette définition, elle pose le problème de son énonciation. En parlant d' « instructions données aux acteurs », l'on s'interroge sur le sujet énonciateur de ces instructions. Mais la réponse nous a été donnée par Monique Martinez Thomas (2007 : 37) lorsqu'elle parle de « didascale ».

Cette critique définit le « didascale » comme une personne pouvant être distincte de l'auteur du drame. Le « didascale », dans le théâtre grec, appelé *didascalos*, était « celui qui donnait des instructions au cours de la représentation » (*Ibidem* : 36). Cette vision révèle la dynamique de la double énonciation au théâtre dans la mesure où des critiques comme Anne Ubersfeld confondent l'auteur des dialogues à celui des didascalies (1978 : 21-22). Or celles-

ci peuvent être soit le fait du dramaturge lui-même lorsqu'il se confond au metteur en scène (c'est le cas de Zadi Zaourou), soit le fait d'un technicien de la scène qui élabore des stratégies discursives qui faciliteront la lecture de la pièce théâtrale.

Dans un cas comme dans l'autre, et ce du point de vue de la configuration contemporaine des didascalies, le constat qui se dégage, c'est que son analyse devient de plus en plus complexe du fait de son immixtion dans le discours des personnages. Mais cette configuration n'est pas inédite, puisqu'elle apparaît déjà chez d'Aubigné qui prônait son « intégration totale dans les vers récits » au détriment de Corneille qui recommandait « une rédaction en marge du dialogue pour éviter toute charge inutile dans les vers » (Josette Féral, 1985).

L'on pourrait dire que le XVII<sup>ème</sup> siècle, siècle de bouleversement dans l'histoire littéraire française, fut le point de départ des complexités observées dans la présentation du texte « didascalique » dans la mesure où à la suite d'Aubigné, des auteurs comme Racine, Molière, Diderot, opéreront en confiant l'expression « didascalique » aux acteurs pour exprimer des actions (« Vous **toussez** fort, madame. / Vous plait-il un morceau de ce jus de réglisse ? », *Tartuffe* de Molière) ou des sentiments (« Ah ! Je vois Hippolyte ; Dans ses yeux **insolents**, je vois ma perte écrite. Fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi. Dans le trouble où je suis, je ne puis rien pour moi. », *Phèdre* de Racine, Acte III, scène 5).

Chez ces auteurs, l'on note l'inexistence quasi-totale d'un texte secondaire bien structuré qui accompagne les dialogues hormis la préface, la liste des personnages et leur présentation dans le déroulement du drame.

Toutefois si ces auteurs et les dramaturges contemporains consacrent une liberté certaine dans l'écriture « didascalique », ils ne partagent tout de même pas sa configuration. Les contemporains, en laissant le soin parfois aux personnages de dire la didascalie, continuent de l'écrire comme texte secondaire, mais dans un style assez particulier. Avant d'arriver aux caractéristiques stylistiques des didascalies, intéressons nous aux typologies dégagées du point de vue de leurs configurations externes que les critiques de l'art dramatique nous permettent d'observer.

## **II-A-2-2- Typologies didascaliques**

Les critères d'identification de l'écriture « didascalique » sont divers. L'étude menée sous la direction de Josette Féral en donne une illustration parfaite. Mais à bien les observer, ces critères développent des typologies qui se recoupent. Observons tout cela en nous

appuyant sur la typologie établie par Monique Martinez Thomas qui distingue trois espèces de didascalie élaborées par le « didascale ». Ce dernier peut être « extra scénique, intra scénique ou intra extrascéniques/ extra intrascéniques ».

#### **II-A-2-2-1- Le didascale extra scénique (Monique Martinez Thomas, 2009)**

Il apparaît comme un énonciateur ou metteur en scène (dans *La Guerre des femmes*, *La Tignasse*, notamment. Le dramaturge se confond au metteur en scène) « hors scène » qui se situe depuis « la salle » et oriente le public ou le lecteur sur la conduite de l'action dramatique. Son rôle est double car en permettant la structuration externe de la pièce, il décrit également l'évolution des personnages, d'un point de vue externe à l'action dramatique.

Ces didascalies se rapprochent de celles que consacre Michael Issacharoff quand il parle de « didascalies techniques » (1985, *Le Spectacle du discours*) ou elles intègrent celles qui établissent une « correspondance analogique entre le dit et le montré » (Eléni Mouratidou, 2009 : 77). Leur rôle se limite à la description du décor et des aspects extérieurs des personnages. Elles n'indiquent rien de leurs psychologies et de leur vie intérieure. « Le didascale », dans ce cas, modèle son activité mimétique sur la transcription des signes vus, entendus, sentis par les personnages ; sur leurs attitudes, notamment. Référons-nous pour illustrer ce type de didascalie à *La Termitière* de Zadi Zaourou.

Quelquefois, l'on a des indications assez brèves comme « noir sec » ou plus longues comme la séquence explicative qui présente le monarque avant sa prise de parole (pages 107-108). Ces indications structurent le drame (dans *La Guerre des femmes* et *La Termitière*, par exemple, l'on note l'expression d'éléments comme « noir » aux pages 23, 63, 69 ; « noir sec », aux pages 31, 106) et « bascule de lumière » à la page 48) et font dire à Monique Martinez Thomas que « le didascale extra scénique [décrit] diachroniquement ce que le regard va saisir synchroniquement » (Monique Martinez Thomas, 2007 : 40).

Contrairement au « didascale extra scénique » qui ne donne que des indications « hors scène », « le didascale intra scénique », lui, paraît comme « un démiurgique » (*Ibidem* : 42)

#### **II-A-2-2-2- Le didascale intra scénique (Monique Martinez Thomas, 2009)**

Cet énonciateur intègre, selon Monique Martinez Thomas, les didascalies dites subjectives. Elles se rapportent à l'action dramatique que « le didascale » s'efforce de décrire dans sa dynamique. Elles pourraient correspondre aux « didascalies autonomes » de Michael

Issacharoff ou intégrer celles qui « produisent un monde propre à chaque lecteur, construit dans son imaginaire et loin d'un espace scénique concret » (Eléni Mouratidou, 2009 : 77). Destinées uniquement au lecteur, elles donnent suffisamment d'indications sur l'aspect intérieur des personnages. L'action du « didascale intra scénique » consistera à décrire les sentiments (ponctuels) qui animent les personnages dans leurs manifestations tout au long du drame. Zadi Zaourou nous en donne une illustration à travers cette séquence descriptive :

(259) Une horde de femmes sous l'orage. La peur et l'angoisse se lisent dans leurs yeux. Le tonnerre gronde et des éclairs embrasent le ciel.  
La horde avance péniblement et d'un pas pressé. A un moment donné, elle se fige tout soudain : un danger ? Un obstacle ? Parmi ces femmes, un seul homme. (*La Guerre des femmes*, p. 28)

Le « didascale intra scénique » apparaît comme un énonciateur omniscient ou « démiurgique » (Eleni Mouratidou, 2009 : 42). C'est sa combinaison avec les indications « extra scéniques » qui concourent à la mise en scène du texte dramatique. Toutefois, loin de les isoler l'un de l'autre, on retrouve des séquences « didascaliques » mixtes que Monique Martinez Thomas rapporte par un « didascale extra intrascénique ou intra extrascénique ».

### **II-A-2-2-3- Le didascale extra intrascénique ou intra extrascénique** (Monique Martinez Thomas, 2009)

Ici, l'énonciateur combine les deux orientations scéniques dans une même séquence descriptive relativement longue. L'on parlera de « didascalie extra intrascénique » lorsqu'il apparaît un grand nombre d'indication « intra scénique » dans la séquence descriptive (confère la didascalie qui décrit l'hymne au travail dans *La Termitière* (p. 87) où nous avons un plus grand nombre de didascalie internes).

Dans le cas inverse, l'on parlera de « didascalie intra extrascénique » (confère la didascalie qui suit l'intervention de la voix (pp.88-90) dans *La Termitière* : « Cette première partie du prologue ... Ils sont accueillis avec enthousiasme »).

Le rôle de la didascalie, comme le soutenait Michael Issacharoff, est de qualifier « le plus souvent non l'énoncé mais les conditions matérielles de l'énonciation » (1985 : 27), et sa fonction première est de compléter, d'expliquer et d'éclaircir le texte prononcé (Josette Féral, 1985). Cette définition révèle les deux moments qu'intègre la didascalie aux dires d'Eléni Mouratidou qui distingue deux moments dans l'écriture didascalique. L'on parlera selon elle de didascalie « pré-scénique » lorsque celle-ci demeure encore sous sa forme écrite et de

didascalie « scénique » lorsque l'on passe à sa « théâtralisation » (2009 : 80). Si l'on s'entend sur le fait que la « théâtralisation » d'une pièce consiste à la « théâtraliser », c'est qu'elle intègre, *a priori*, une certaine « théâtralité ». Nous comprenons dès lors que la notion de « théâtralité » se développe conjointement avec celle de la didascalie ; la configuration de la seconde consacrant la première.

Eléni Mouratidou nous fait remarquer que si la « théâtralité » d'une pièce dépend du fait qu'elle ne peut se passer de la représentation, elle repose exclusivement sur « cette épaisseur de signes » (2009 : 80) dont parle Roland Barthes, c'est-à-dire sur le texte écrit, du moins sur la didascalie par lequel l'on arrive justement à la représentation scénique. Cette critique pose ainsi les rapports entre « théâtralité » et didascalie.

### **II-A-3- La didascalie comme lieu d'expression de la « théâtralité » d'une pièce**

Si le théâtre se définit comme représentation, sa « théâtralité » ou la possibilité qu'il puisse être joué demeure consubstantielle toutefois aux caractérisations stylistiques que peuvent prendre les didascalies. Roland Barthes développe deux typologies de « théâtralité » relatives à la possibilité qu'une pièce soit aisément ou difficilement représentable. Il oppose une « théâtralité forte ou dévorante » à une autre qu'il qualifie de faible.

#### **II-A-3-1- D'un discours « didascalique » écrit ou descriptif à l'expression d'une « théâtralité forte »**

Un théâtre revêt une « théâtralité forte ou dévorante », selon les termes de Roland Barthes (1964 : 45), lorsqu'il présente la possibilité d'être joué ou représenté. L'on serait tenté de s'interroger sur les moyens qui participent à l'effectivité de cette possibilité pour mieux comprendre la notion de « théâtralité forte ». Ces moyens se manifestent sous deux aspects au sein des pièces à « théâtralité forte ».

D'un point de vue externe, une « théâtralité forte » laisse le soin aux acteurs du drame de porter la fable dans la conduite de l'intrigue. D'où l'abondance des dialogues des acteurs sur les indications « didascaliques ». Référons nous à Eschyle, Racine, Brecht, respectivement dans *Les Danaïdes*, *Bérénice* et *Mère courage et ses enfants* où l'on peut aisément se rendre compte de la disproportion dans l'occupation de l'espace textuel des dialogues et des didascalies. En procédant ainsi, l'on laisse la place à la dynamique scénique dont la manifestation se perçoit par un public ou un lecteur comme un tout homogène. Si au théâtre,

ce tout représente la scène, pour les lecteurs ce tout, ce sera un monde fictif, imaginaire que chacun bâtera selon sa perception de la pièce. Dans un cas comme dans l'autre toutefois, la scène prend une nature unique, elle devient imaginaire pour chacun des destinataires dans la mesure où le théâtre lui-même ne saurait être entrepris comme la réalité. Il en est qu'un « simulacre » (Michel Corvin, 1998 : 1616). Et dans ce mimétisme, si ce sont les acteurs qui doivent le plus s'exprimer au détriment de l'auteur ou le dramaturge, ce dernier ne disparaît pas totalement de la dynamique discursive. Sa présence, discrète dans le texte dramatique, se perçoit dans les didascalies où il adopte un certain style d'écriture qui participera à la consécration de la « théâtralité forte ».

La modalité de « l'écriture didascalique » constitue l'approche, d'un point de vue interne, des moyens qui contribuent à la mise en exergue de la « théâtralité forte ». Le texte « didascalique » ici, pris en charge par le dramaturge, ne démontre pas des faits, mais les montre. Il se modèle, comme le soutenait Roland Barthes, sur la manifestation « extérieure des corps, des objets des situations » (1964 : 45). Son rôle est d'annoncer l'entrée en scène des acteurs, leur habillement, leurs gestes, le débit de leurs discours qui traduit, par ailleurs, leurs états d'âme. Autrement dit, il s'agira d'écrire des « didascalies intra scéniques » comme « extra scéniques » dans un style descriptif dont la finalité est de faire voir, de donner l'illusion du réel. Si ce procédé paraît aussi simple que cela le laisse supposer, il intègre tout de même quelques ambiguïtés qu'il va falloir expliquer. Dans une « théâtralité forte », le dramaturge décrit des faits ou des situations et laisse le soin à chacun des lecteurs de se construire une image de ces faits ou situations. Cette représentation individuelle diffère grandement de celle réellement représentée sur scène et montée par un technicien de la scène. C'est justement à ce niveau de l'écriture « didascalique » que l'on se rend compte de la polysémie du terme, du moins du qualificatif « théâtral ». Il montre tantôt, aux dires de Patrice Pavis, que « l'illusion est totale ; tantôt, au contraire, que le jeu est trop artificiel et rappelle sans trêve qu'on est au théâtre, alors qu'on aimerait se sentir transporter dans un autre monde encore plus réel que le nôtre » (2002 : 359).

L'enjeu de notre travail ne se situera pas dans cette perspective, mais nous pourrions plutôt le voir dans le fait que l'on soit en mesure de représenter scéniquement un fait, un événement. Le dramaturge se devra alors de laisser le champ libre aux acteurs de conduire l'action dramatique de sorte à ce que leurs interactions donnent droit à une dynamique scénique que peut se représenter le lecteur.

La tendance dans l'écriture « didascalique » écrite est beaucoup plus axée sur une tendance descriptive que narrative. A contrario, l'on parlera de « théâtralité faible » lorsque l'écriture « didascalique » intègre la modalité discursive inverse (narration).

### **II-A-3-2- D'un discours « didascalique » narratif ou démonstratif à l'expression d'une « théâtralité faible »**

Un théâtre à une « théâtralité faible », lorsque que l'écriture « didascalique » se calque sur la modalité discursive narrative. En procédant ainsi, le dramaturge réduit la marge de manœuvre des acteurs dont les interactions sont réduites. Il n'y a pas de négation de la « théâtralité », mais sa teneur devient faible et elle dépend de la main mise du dramaturge sur la conduite de l'intrigue dramatique. Ici aussi, comme dans le cas précédent, l'on note deux aspects de la « théâtralité faible » dans la pièce théâtrale.

D'un point de vue externe, la configuration des pièces à « théâtralité faible » peuvent présenter une écriture « didascalique » envahissante. Elle prend le pas, du point de vue de l'occupation textuelle, sur le texte dialogique.

D'un point de vue interne, cette fois, concernant le style de l'écriture « didascalique », il convient de dire qu'elle se fait de plus en plus narrative. L'écriture « didascalique » tend à démontrer son objet, à le placer directement « sous les yeux » du lecteur. La démonstration consistera à donner, par exemple, la nature ou la configuration des faits évoqués. Roland Barthes en donne une belle illustration dans l'analyse qu'il fait du théâtre baudelairien (1964 : 44-45). Comprendons ici que l'écriture « didascalique » mobilisera, pour ce faire, des stratégies discursives, notamment le temps verbal. Michel Issacharoff soutient que « le discours didascalique, étant donné surtout sa façon de privilégier le présent, relève davantage de la catégorie du conceptuel et donc de l'*intemporel* que tout autre ». (1993 : 467)

S'il considère ce présent comme un « faux déictique », ce que rapporte Eléni Mouratidou en ce sens qu'il ne saurait se référer qu'à « une situation imaginaire » (2009 : 79) (le théâtre étant représentation), il faut reconnaître tout de même les limites de ce point de vue. Dans la didascalie narrée, l'on a la présence d'un « sujet narrateur » dont l'empathie se calque celle du spectateur. Et puisque la scène est représentée, ce dernier perçoit directement les indications scéniques narrées. Dans ce sens, hormis les déictiques à valeurs indirecte, les déictiques à valeur directe intègrent en tout état de cause le repère temporel du spectateur. Eléni Mouratidou soutient, au regard de cette fonctionnalité de l'écriture « didascalique », que la dynamique narrative qu'elle intègre leur confère un double aspect (*Ibidem* : 81).

D'abord « indexical » du fait de l'aspect déictique des unités linguistiques renvoyant aux indications scéniques. Le caractère déictique de l'« index » se justifie par le fait qu'étant perçu comme « un signe arbitraire », il tire sa plénitude sémantique dans le fait qu'il « ne fonctionne qu'en présence de l'objet désigné » (Jean-Marie Klinkenberg, 1996 : 211-212). C'est parce qu'un objet se retrouve dans la situation de communication que le signifiant lexical qui le désigne pourra intégrer la fonction d'« index ». Eléni Mouratidou prend, pour illustrer son propos, l'exemple de la scène V d'*Anticlimax* de Werner Schawb. Elle soutient que lorsque le narrateur de la mise en scène énonce la didascalie : « Cinq. La petite Marie se coupe les cheveux avec un grand couteau de cuisine ... », simultanément le spectateur voit la scène se dérouler « sous ses yeux ». Elle affirme que l'on pourrait cerner deux actants de cette didascalie, **le personnage de la petite Marie** qui approche de ses cheveux **un grand couteau de cuisine**. (Eléni Mouratidou, 2009 : 82).

Dans un autre sens, le caractère narratif de la didascalie, nous le signifie Eléni Mouratidou, fonctionne comme un « signifiant indiciel » (*Ibidem* : 83). Contrairement au signe qui intègre une complétude sémantique dans le sens qu'il renvoie à un signifié particulier, l'indice, quant à lui, se présente incomplet dans le sens saussurien de la constitution des unités lexicales. Le caractère « transitif » ou déictique de l'écriture « didascalique » peut suggérer des réalités dans l'extra discursif, mieux dans l'environnement scénique, mais ces réalités peuvent paraître hermétiques du point de vue de leur compréhension. L'on lèvera le voile sur cet hermétisme au fil de la trame dramatique pour découvrir plus tard la sémantique de ces réalités. Cette propension, caractéristique du fonctionnement des indices, intègre la dynamique narrative des didascalies.

Roland Barthes le soulignait dans la définition des unités caractéristiques du récit. L'« indice », pour lui, devra être entendu comme tout ce qui est révélateur d'une signification que le narrateur voudra camoufler de façon volontaire emmenant ainsi le narrataire à la retrouver. La récupération sémantique, dans ce cas, ne se situerait pas dans une corrélation (quoique cela ne soit pas impossible, *a priori*), mais plutôt dans une dynamique d'interprétation qui intégrera, tout naturellement, une dimension fortement contextuelle ou culturelle. Si la première dimension s'inscrit incontestablement dans une corrélation (puisque c'est la suite de l'histoire qui nous situera dans ce cas), la seconde dimension se consacre dans un contrat social (Roland Barthes, 1977 : 23).

La conception du narratif ici se calque sur celui que l'on voit se révéler dans l'écriture « didascalique ». Cette configuration, il faut le rappeler, restreint les dynamiques

interactionnelles scéniques, puisque c'est le sujet narrateur qui conduit la grande part de l'intrigue dramatique.

En guise de conclusion, retenons que la notion de « théâtralité » se consacre à partir de la didascalie. La maîtrise de sa configuration stylistique ainsi que ses typologies nous permettra de jauger la « théâtralité », au sens « barthésien » du terme, des pièces théâtrales, comme celle de Zadi Zaourou notamment.

## **II-B- Aspects du théâtre de Zadi Zaourou**

Le théâtre de Zadi Zaourou se distingue nettement des autres si nous le mettons en parallèle avec les aspects de la « théâtralité »

### **II-B-1- Vers une « théâtralité faible » ou l'expression d'une écriture « didascalique » hypotypotique**

Au regard de la conception « barthésienne » de la notion de « théâtralité », toute pièce théâtrale en comporterait à la seule différence que la teneur en « théâtralité » diffèrera d'une pièce à une autre. Chez Zadi Zaourou la tendance est bien particulière.

De *Les Sofas* et *L'œil* (1979) à *La Termitière* et *La Guerre des femmes* (2001) en passant par *La Tignasse* et *Kitanmandjo* (1984), pièces constitutives de notre corpus, le constat qui se dégage c'est que l'écriture « didascalique » se présente sous forme narrative. Rappelons qu'il ne s'agit pas de « récit pur » (pour emprunter les termes de Roland Barthes), mais plutôt d'un discursif formulé pour la plupart du temps dans un présent (le présent déictique et le présent par extension) qui ne saurait être celui de l'histoire ou de la fable. Ce n'est non plus un présent de narration, mais un présent d'actualité qui voit la réalisation du fait d'énonciation. L'on a l'impression, en lisant les pièces de Zadi Zaourou, de voir les faits se dérouler « sous nos yeux ». Eléni Mouratidou ne se trompait pas lorsqu'elle conférait un statut « d'indexical à l'écriture didascalique narrée ». Il y a une sorte de « transitivité » de cette écriture qui laisse voir son objet dans l'environnement scénique. En agissant comme un indicateur, « le texte narré nous "téléguide" vers un sens choisi à l'avance » (Roland Barthes, 1964 : 44). Ici, l'illusion n'est plus créée par le lecteur qui, en recevant la pièce, construirait une représentation scénique virtuelle.

En agissant ainsi, la didascalie narrée intègre l'aspect d'hypotypose, mais elles (hypotypose et didascalie) ne sauraient s'équivaloir toutefois en ce sens que si toute hypotypose (dans l'écriture « didascalique ») est didascalie narrée, toute didascalie narrée ne saurait par conséquent être une hypotypose.

La différence entre ces deux notions est à rechercher dans les aspects mêmes de l'hypotypose. En prenant le parti d'aboutir à l'*enargeia*, l'hypotypose s'adonne à une représentation dynamique. Elle exclut, pour ce faire, l'*ekphrasis* en préférant la représentation *in media res*. En discriminant les dialogues des personnages dans les pièces de Zadi Zaourou, notamment dans *La Guerre des femmes*, l'on pourrait se retrouver en face d'une narration bien élaborée dominée par les temps que Gustave Guillaume appelle « temps *in esse* » et « temps *in posse* » comme le montre ces séquences « didascaliques » :

(260) Une horde de femmes sous l'orage. La peur et l'angoisse se lisent dans leurs yeux. Le tonnerre gronde et les éclairs embrasent le ciel. La horde avance péniblement et d'un pas pressé. A un moment donné, elle se fige tout soudain : un danger ? Un obstacle ? Parmi ces femmes, un seul homme. (*La Guerre des femmes* : 28)

(261) Fin de l'orage. Dans la même clairière que viennent de traverser les hordes, une panthère surgit. Sa présence peu discrète alerte un gorille qui surgit de son antre. Les deux bêtes marchent l'une contre l'autre. Elles se dévisagent hargneusement mais ne s'affrontent pas. Elles se contournent et rebroussement chemin l'une de l'autre. Le gorille ayant pris le large, l'on voit sortir un chasseur du fourré. Il prend son élan pour attaquer la panthère. A ce moment précis, des bruits insolites lui parviennent et brisent son élan. Il se dissimule à nouveau dans le fourré. La panthère sort et gagne la jungle. (*La Guerre des femmes* : 29)

(245) Chantant et dansant, un groupe de femmes progresse vers l'antre du gorille. C'est une procession. Une jeune fille ouvre la marche. Elle a les bras tendus perpendiculairement au corps et tient dans ses mains une écuelle contenant de la nourriture. Une femme d'âge mûr, évoluant en dehors du rang, galvanise la jeune fille et les femmes qui chantent. La colonne s'arrête, la femme parle au gorille encore tapi dans son antre. La bête lui répond par un grognement sourd et sort en trombe. Les femmes prennent peur et reculent en désordre. La jeune fille n'a pas bougé. Mahié- c'est le nom du chef des femmes- brandissant deux hachettes qu'elle tient dans ses mains, fonce sur les femmes qu'elle encourage à nouveau, parle à la jeune fille et au gorille. [...] Les chants montent... La jeune fille s'engage dans un tourbillon rythmique et entre en transe. Elle tombe dans les bras des chanteuses. Le gorille se calme et Mahié ordonne à ses femmes de reprendre le chemin du retour. Toutes chantent et dansent et soutiennent la jeune fille qui est visiblement épuisée. Cette fois, le monstre a refusé d'emporter la vierge. (*La Guerre des femmes* : 29-30)

Ces didascalies entament un second niveau diégétique dans *La Guerre des femmes* que le dramaturge ou le narrateur prend soin d'énoncer lui-même. Nous apercevons, dans ce cas, la dynamique dialogique des acteurs comme illustration de cette dynamique narrative. Elle

apparaît, alors, en second plan derrière l'écriture « didascalique » et contredit ainsi la visée de Roman Ingarden sur la nature de la didascalie dans une œuvre dramatique (1971 : 531). Chez Zadi Zaourou, ce qui devait être texte principal, les dialogues, devient secondaire et les didascalies acquièrent la place de texte principal (surtout dans *La Termitière* ("L'hymne au travail I", "La main", "Les communiants", "L'hymne au travail II", "La ronde des conjurés", "Soleils neufs")) ou l'on pourra s'apercevoir que le soin est laissé au narrateur qui prend lui-même le relais de l'action dramatique.

Au regard de ce qui précède, l'on constate que le second texte (la didascalie) qui devait rester dans l'ombre du texte principal (les dialogues) pour éclairer sur les gestes, l'habillement, le ton, les attitudes, des différents acteurs, se retrouve en surface dans le texte dramatique abandonnant ainsi le rôle qui lui était préalablement dévolu. Le lecteur est mené à la bride, puisque la scène lui est mise « sous les yeux ». Cette modalité de conduite de l'action dramatique chez Zadi Zaourou rompt avec une certaine configuration classique du drame. La rupture s'observe également au niveau de sa structuration de l'action dramatique.

## **II-B-2- Structuration de l'action dramatique chez Zadi Zaourou ou consécration des niveaux diégétiques<sup>16</sup>**

L'action dramatique obéit, de fait, à une structuration soit de l'histoire soit du récit (Michel Pruner, 2009 : 39). Le récit ou le signifiant de l'action narrative intègre une certaine logique que le dramaturge entrecoupe pour répondre à l'esthétique dramatique. Il apparaît donc constitué de morceaux dont la dynamique interne favorise l'imbrication des uns aux autres. L'œuvre dramatique de Zadi Zaourou connaît toutefois une structuration bien particulière en rapport, nous le verrons, avec l'aspect narratif de ses fables. Loin de s'enfermer dans le carcan des règles classiques de l'écriture dramatique, liberté que lui confère son époque (nous le verrons), il affirme une dynamique dramatique propre qu'il tire du profond de l'Afrique traditionnelle à travers ce qui deviendra son esthétique, le *didiga*. Le *didiga* ou l'art de l'oralité consacre la *diégésis* auquel cet auteur ivoirien associera la *mimésis* pour constituer son art dramatique. Son action dramatique, dès lors, hybride présentera une structuration bien particulière.

---

<sup>16</sup> Niveaux de conduite de l'action dramatique

## **II-B-2-1- Consécration des niveaux diégétiques interdépendants**

Le drame de Zadi Zaourou consacre des niveaux diégétiques (ND) comme tous les autres drames au sein desquels règne une homogénéité certaine. L'aspect de son drame que nous allons voir en premier présente des niveaux qui s'enchaînent les uns à la suite des autres. C'est le cheminement classique de l'action dramatique où se développe une logique de l'action. Et ce cheminement se marque, aux dires de Michel Pruner (2009), par la structuration en acte.

### **II-B-2-1-1-L'interdépendance des niveaux diégétiques par la structuration classique de l'action dramatique en acte**

La subdivision en actes, en vigueur dans le théâtre classique, répond au souci du dramaturge de dérouler sa fable dans une continuité, en juxtaposant les séquences les unes à la suite des autres dans la logique de leur présentation (quoique pouvant noter quelquefois des *flashs back*). L'esthétique dramatique œuvrait ainsi pour que s'installe une cohérence interne au sein des actes afin de favoriser cette imbrication ou subordination. Ainsi, l'acte devra assurer cet enchaînement en sachant le moment propice de la fable où s'arrêter pour permettre à l'épisode suivant de la poursuivre. Confère *Andromaque* de Racine pour s'en convaincre.

L'on se rend compte que la pièce s'ouvre sur les échanges entre Pyrrhus et Oreste venu le solliciter afin d'obtenir une ambassade auprès de son royaume en vue, officiellement, de ramener Astyanax (fils d'Hector) pour le mettre à mort. Mais lors des échanges, Pyrrhus qui aime Andromaque, veuve d'Hector en captivité chez lui, comprend qu'officieusement l'ouverture de l'ambassade demandée par Oreste a un but inavoué. Son ambition était moins de ramener Astyanax que de revoir Hermione, promise à Pyrrhus. Ce premier acte comprend quatre scènes évoquant une séquence particulière se rattachant au thème développée par cet acte qu'on pourrait intituler « la demande d'ambassade d'Oreste ». A l'intérieur de cet acte, l'on voit Pyrrhus refuser de livrer Astyanax et promettre à Andromaque de sauver l'enfant si elle consentait à l'épouser (*Andromaque* de Racine par Bernard Lalande, 1959 : 10-11).

Au second acte, deuxième découpage de l'action dramatique, nous pouvons nous rendre compte, comme le souligne Bernard Lalande (1959 : Idem), des hésitations de Pyrrhus face à sa volonté de rendre ou pas Astyanax. Nous comprenons que l'origine de cette attitude est à situer dans l'acte précédent qui a posé les jalons de la suite de la fable. En conséquence,

l'on pourra se rendre compte aisément de la continuité logique de l'action dramatique de cette pièce. Si ce procédé, c'est-à-dire la continuité de l'action dramatique s'observe chez Zadi Zaourou, force est de constater qu'il procédera, par contre, par l'utilisation de tableau.

### **II-B-2-1-2- L'interdépendance des niveaux diégétiques par la structuration de l'action dramatique chez Zadi Zaourou en tableau**

Le tableau se situe à l'opposé de l'acte dans le découpage de « l'action dramatique » en ce sens qu'il peut se situer (pas toujours), selon Michel Pruner, dans une discontinuité (2009 : 40). Il pourrait exprimer la continuité dans certains cas, mais du fait de la structuration de l'esthétique dramatique, la tendance était à l'usage de l'acte. Tout en inscrivant son action dramatique également dans une continuité, Zadi Zaourou préférera le tableau à l'acte. Ce choix se justifie par sa volonté à « mettre sous les yeux » du lecteur les thèmes qu'il développe. Le tableau, en effet, pris dans sa dimension « plastique ou picturale » présente des entités de l'action dramatique au sein desquelles règne une dynamique interactionnelle aux allures plus poussées vers la *diégésis*. Tout en présentant la possibilité de s'imbriquer les uns à la suite des autres, les tableaux constitutifs de *Les Sofas*, par exemple, mettent en relief des séquences vivantes par la modalité de l'écriture adoptée tant dans l'écriture du texte dialogique que dans celui des didascalies. L'utilisation du présent d'actualité et les connexions paratactiques intra ou inter propositionnelles contribuent grandement à la consécration effective du tableau en tant qu'image.

L'on note une interdépendance diégétique entre les tableaux de cette œuvre tout comme au niveau de *La Guerre des femmes*.

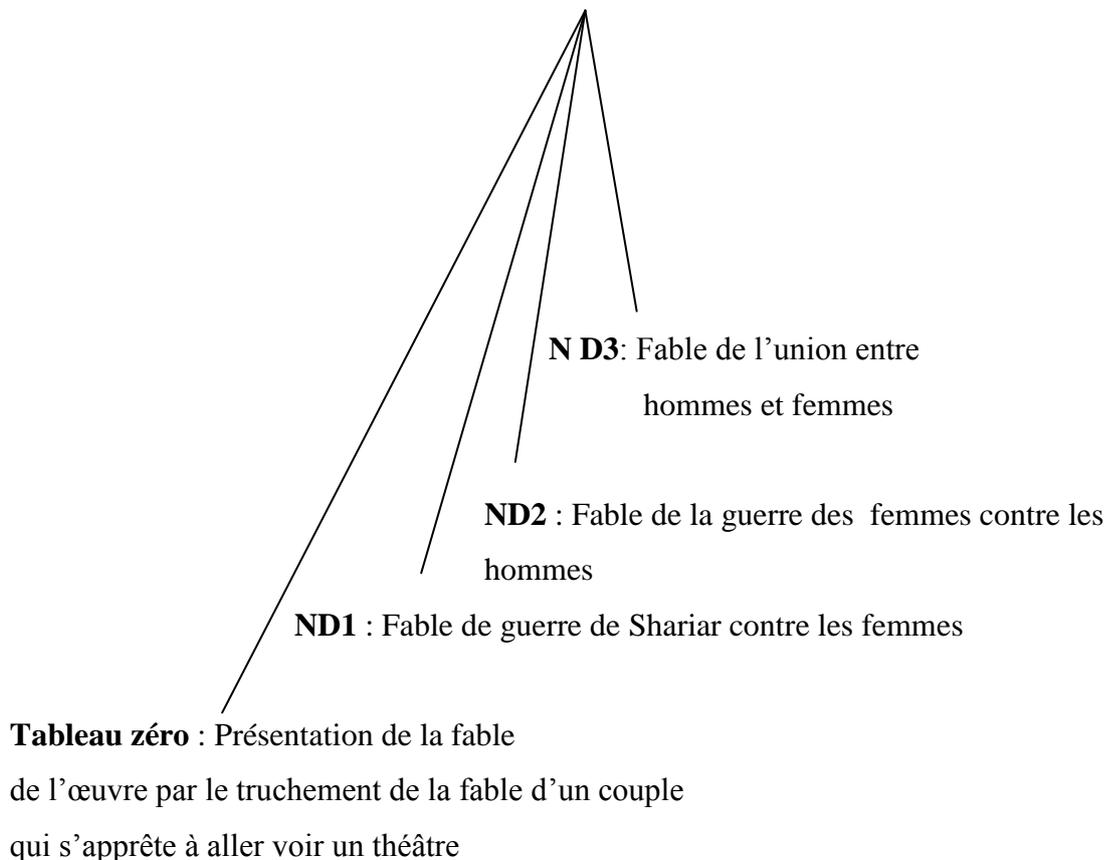
Dans ces œuvres, nous avons, au regard de la didascalie, une écriture diégétique qui est « théâtralisée ». Ici, les démembrements de l'action dramatique, quoique s'exprimant en tableaux, s'inscrivent tous dans une continuité, mieux dans une logique de l'action. Mais il faut relever qu'à ce niveau, l'on note trois niveaux diégétiques qui se développent simultanément.

La pièce s'ouvre sur le tableau zéro qui présente un homme et sa femme qui s'apprentent à aller au théâtre comme un couple de la vie ordinaire. Cet homme doit prononcer une conférence sur « les rapports entre l'homme et la femme dans nos sociétés modernes ». Ce premier tableau nous dépeint quelque peu la thèse de ce conférencier et se présente comme la transition qui va favoriser l'arrivée du premier niveau diégétique. Ce niveau correspond au théâtre auquel va assister ce couple, c'est celui dont l'histoire concerne celle de la guerre de

Shariar, prince d'Arabie, contre les femmes représentées par Shéhérazade (Tableau I, *La Guerre des femmes* : 14).

Le second niveau (*La Guerre des femmes* : 28), comme une illustration de la précédente, demeure l'histoire de la guerre des femmes contre les hommes qui vivaient en communautés séparées. Enfin, le troisième ND présentera la fable de l'union entre hommes et femmes. Voyons tout cela dans le schéma ci-dessus :

### Fable de la *Guerre des femmes*



**Figure 9** : Schéma des niveaux diégétiques (ND) dans *La Guerre des femmes*

Le génie du dramaturge s'observe dans cette savante structuration de la fable de son œuvre. Il se sert de niveaux de structuration qui s'imbriquent les uns dans les autres, qui s'illustrent en somme, pas de façon linéaire, mais de façon alternée.

Le ND1, qui présente la guerre du prince Shariard'Arabie contre les femmes, rejoint la thèse du conférencier qui développe, lui aussi, une idée réductrice et discriminatoire de la femme.

Le ND2 vient pour nuancer les positions. Il développe le fait qu'homme et femme demeurent tous faillible. Si Shariar pense que Souad l'a trahi (*La Guerre des femmes* : 14), ce niveau l'emmène à comprendre aussi que l'homme a trahi la femme (*La Guerre des femmes* : 45).

Le ND3 présente la réconciliation entre hommes et hommes, mais aussi la permanence des conflits qui peuvent naître au fil du temps.

A l'intérieur de chacun de ces niveaux diégétiques, règne une dynamique interactionnelle entre les différents acteurs. Toutes les actions dramatiques chez Zadi Zaourou le sont d'ailleurs dans presque toute sa présentation.

Au sein de ses œuvres que nous étudions, celle qui se dérobe à cette juxtaposition de niveaux diégétiques interdépendants demeure *La Tignasse* où au lieu d'avoir une conjugaison de l'action dramatique dans une certaine continuité, l'on a plutôt une juxtaposition de moments dramatiques ou des niveaux diégétiques autonomes.

## **II-B-2-2- Consécration des niveaux diégétiques autonomes**

L'œuvre de Zadi Zaourou se caractérise aussi par une structuration originale et « peu orthodoxe », selon ses propres termes (*La Tignasse*, 1984 : 87). C'est justement dans cette œuvre que l'on peut véritablement se rendre compte de l'originalité du dramaturge ivoirien dans le découpage de son action dramatique. La complexité que présente celle-ci l'emmène à l'écriture d'une postface dont l'ambition est d'orienter quelque peu les éventuels metteurs en scène de son œuvre. Au-delà de la structuration classique, le dramaturge choisit des indications comme « système symbolique, élément symbolique, tableau, tableau rythmique » (*Idem*). Ce choix obéit à son ambition de faire vrai, de donner l'illusion du réel.

Et l'on le remarque tant dans l'écriture de son texte dialogique dans celui de ses didascalies. A l'analyse, nous dénombrons trois découpages correspondant chacun à une structure dynamique bien homogène développant un niveau diégétique. L'œuvre se compose de cinq (5) systèmes symboliques (ou éléments symboliques), de quatorze (14) tableaux et de sept (7) tableaux rythmiques. Le dramaturge défend toute séparation de ces constituants que l'on pourrait séparer sous le prétexte de leur discontinuité apparente. Découvrons à présent les

niveaux diégétiques de chacune de ces structures en vue de parvenir à leur combinaison (ce que défend Zadi Zaourou) dont l'ensemble constitue l'ossature de son action dramatique.

#### **II-B-2-2-1- Le « système symbolique »**

Le symbole est omniprésent dans le drame de Zadi Zaourou. Ici, l'on se rend compte dès le premier « système symbolique » que la fable se réfère à la présentation des agissements internes des états africains aux lendemains des indépendances. Une pseudo indépendance si nous jugeons par la présence du colon dans leurs affaires internes. Ce système présente les balbutiements de ces jeunes états encore fragiles dans la consolidation de leurs liens internes. A cet aspect des choses, s'ajoute une pression externe (de l'occident). Le « système symbolique » présente une continuité logique de l'action et pourrait constituer, à lui seul, une pièce.

Le premier, plante le décor de la scène en situant quelques actants qui prendront part à la dynamique théâtrale. L'on sait d'emblée qu'il sera question de développement au regard des trois « feux de signalisation (vert, orange, rouge) » (*La Tignasse* : 7). En faisant le rapprochement avec les feux de signalisation routiers, l'on comprend aisément que le vert, qui autorise le passage, pourrait signifier décollage économique, l'orange étant le signe intermédiaire entre le vert le rouge. Cette dernière couleur pourrait se ramener au stop ou paupérisation si l'on l'inscrit sur l'échelle du développement.

Les autres « systèmes symboliques » présentent respectivement des sentinelles, gardiens du peuple, de l'état (système symbolique 2 et 3), leur irresponsabilité (système symbolique 4 et 5) conduisant à la corruption et à l'avènement d'idéalistes comme responsables ne parvenant à stabiliser leurs pays, d'où le retentissement des sirènes ou indicateurs d'instabilité donc de ralentissement sinon de recul du développement. C'est cette situation qui constitue le frein au développement ou la cause première des maux de la société. Le « système symbolique » agit par rapprochement par synonymie sémantique et se présente comme l'élément déclencheur des fables annexes de *La Tignasse*.

La première (qu'on retrouve dans le système symbolique) constitue pour le dramaturge l'âme même de son action dramatique qu'il veut global (nous le verrons). C'est elle qui constitue « la cause première » des autres fables qui se dérouleront en annexe. Zadi Zaourou le signifie en ces termes quand il soutient que l'intrigue de *La Tignasse* constitue :

« une conséquence du mouvement interne du système symbolique qui en constitue l'essence et s'affirme, par rapport aux différentes intrigues, en tant que causes premières » (*La Tignasse* : 88)

C'est parce que la gestion des états africains n'est pas conséquente, parce qu'elle ne parvient pas à répondre aux attentes d'un peuple que l'on verra, par exemple, être porté au devant de la scène les « malheurs d'un ouvrier de nos villes africaines modernes, les mésaventures d'un « karamoko » criminel et perfide » ainsi que « l'évolution psychologique d'un jeune étudiant en médecine sous l'influence d'un vieil Initié, sage parmi les sages : GONDO TIA » (*La Tignasse* : 90) dans la seconde structuration (le tableau) et dans la troisième encore et toujours le reflet de la société (ses travers en somme).

#### **II-B-2-2-2- Des tableaux dans *La Tignasse***

La conception du tableau ici devra s'entendre dans le sens que Zadi Zaourou lui confère. Nous avons certes l'évolution de trois actions, mais cela ne constitue-t-il pas le charme de l'évolution dramatique ? Le développement des actions secondaires et des *flashs back* mettent en relief des tableaux (au sein desquels se déroulent des actions qui s'alternent les unes à la suite des autres tout au long du texte jusqu'à se rencontrer en fin de partie (*La Tignasse*, tableau I : 9 et tableau XIV : 84). Mais pourrait-on distinguer réellement une action principale d'une action secondaire dans *La Tignasse* quant nous savons que l'œuvre présente deux thèmes tout aussi importants l'un pour l'autre. Le chômage d'une part, et la mise en relief des pratiques médicinales traditionnelles, d'autre part. Même si pour le dernier thème le risque est réel de se tromper (au regard des agissements du « karamoko ») force est de reconnaître, par contre, la sagesse et la responsabilité de certains sages africains comme GONDO TIA.

*La Tignasse* présente donc quatorze (14) tableaux dont six (6) se rapportent à l'homme à la tignasse (chômeur) et huit (8) à l'évolution psychologique d'Esmel (l'étudiant en médecine frappé de maladie invalidante pour laquelle la médecine moderne est incapable d'intervenir. Sa mission a été de révéler la puissance de la médecine traditionnelle, puisqu'il recouvrira la guérison après avoir visité GONDO TIA). La pièce se termine sur la rencontre de l'homme à la tignasse et d'Esmel. Le premier sollicitant le financement du second afin de régler sa dette avec l'âme de son père défunt grâce à qui il obtint du travail en ville, lors d'un sacrifice officie par GONDO TIA. Il fit alors la promesse de revenir payer la somme de cinq mille francs CFA (5000 CFA) pour remercier l'âme de son père. La consigne fut de ne pas se couper les cheveux avant d'avoir réglé cette dette. La tignasse portée par cet homme doit se

comprendre ainsi comme la manifestation externe de sa pauvreté avancée, puisque ses cheveux étaient semblables à ceux d'un fou.

A travers *La Tignasse*, Zadi Zaourou nous présente le parcours de deux personnages représentatifs de la société africaine. Ils révèlent deux évolutions opposées.

Le premier, l'homme à la tignasse, part du village à la ville où il ne connaît pas de succès. Même si son arrivée, dans les premiers moments, lui a donné satisfaction (le travail, une famille) (*La Tignasse* : 79-80).

Le second, déjà en ville, dans la modernité, ne parvient toutefois pas à recouvrer la guérison face au mal qui le mine, la paraplégie (*Ibidem* : 43). Il retourne donc aux sources, au village où la sagesse d'un vieil Initié parvient à le guérir. De ces deux personnages, celui qui connaît le succès demeure Esmel. *La Tignasse*, parue en 1984, prépare déjà l'esthétique *didigaeste* qui tendra à s'imposer dans l'œuvre de Zadi Zaourou : la fascination pour la tradition, les savoirs ancestraux. Ce retour aux sources consacre une attitude anti conformiste tant au niveau de la littérature que dans l'engagement pour le bien être social. Si ces deux visées s'observent dans les tableaux de *La Tignasse*, seulement la seconde constituera l'essentiel des tableaux rythmiques.

### **II-B-2-2-3- Le « tableau rythmique »**

Pour définir le « tableau rythmique », Zadi Zaourou recourt à l'image d'une ville, celle d'Abidjan. Ce pouvait d'être n'importe laquelle. Paris par exemple. Prise comme un « toile » placée « sous nos yeux » que nous serons amené à observer, Paris présentera divers endroits régis par une certaine dynamique. L'on choisirait, par exemple, de capter l'attention sur la Tour Eiffel, les champs Elysées, Montparnasse, le Trocadéro, etc. Chacun de ces espaces offrira un spectacle « avec son propre visage, ses propres curiosités ..., ses couleurs ». Zadi Zaourou définit le « tableau rythmique » comme « cette échappée de la ville. Ramener ce regard sur nos sociétés africaines, c'est en révéler ses imperfections. C'est pourquoi le dramaturge continue en soutenant qu'« elles parlent, ces images, de la société dont parle *La Tignasse*, révélant les unes après les autres, telle difformité, telle cruauté, telle laideur ... » (*La Tignasse* : 90). Le « tableau rythmique » n'intègre aucune logique de l'action. Il s'agit d'un « ramassis » d'images qui présentent les tares de la société qui nous est offert sans liens quelconques. Elles apparaissent donc foncièrement autonomes. Mais, à bien observer le sens du « tableau rythmique », son annexion à l'ensemble de l'œuvre ne paraît pas fortuite. Quoiqu'étant autonomes, ces séquences (système symbolique, tableau et le tableau

rythmique) constitutives de *La tignasse*, pour Zadi Zaourou, doivent se conjuguer pour recréer la société dans sa configuration quotidienne.

#### **II-B-2-2-4- De l'autonomie à l'interdépendance des niveaux diégétiques**

Cette interdépendance ne devra surtout pas s'entendre dans le sens d'une continuité de l'action dramatique obéissant ainsi à une logique de l'action. *La Tignasse* peut se comprendre comme étant le « miroir » ou le reflet de la société. La première pouvant apparaître telle une « toile » présentant une vue de façon morcelée de la seconde. L'esthétique de Zadi Zaourou se rapproche de celle du drame bourgeois (XVIII<sup>ème</sup> siècle en France) qui s'écarte des règles unitaires, mais aussi de révéler les tares de la société.

Cette volonté prend progressivement le pas sur le naturalisme (copie idéalisée de la représentation) et substitue au thème naturaliste « belle nature », celui de « nature vraie ». La tendance est donc poussée vers un « mimétisme intégral » (Jean-Jacques Roubine, 2000) au point où la vie elle-même devient un théâtre que les dramaturges se chargeront de transposer dans leurs œuvres. Les dramaturges racontent donc la vie dans l'œuvre dramatique plutôt que de chercher à montrer une certaine réalité de la vie pas toujours conforme avec la réalité. Jean-Jacques Roubine défendra, par ailleurs, « La prose plutôt que le vers, les personnages contemporains plutôt qu'antiques etc. »

Si la société doit se transposer dans le livre, avec toutes ses composantes, c'est que le drame particulièrement, apparaîtra comme un « film ». *La Tignasse* peut se présenter comme un « film », puisqu'elle répond à cette exigence.

Tirer « à boulets rouge » sur les tares sociales est légitime pour un écrivain, mais opter pour une esthétique telle que celle qui nous est présentée par Zadi Zaourou ne saurait passer sans attirer l'attention même de sa famille littéraire. *La Tignasse* est une œuvre unique dans le sens où sa représentation poserait d'énormes problèmes, même si elle possède une « théâtralité » qui nous paraît assez faible. L'œuvre est certes facile à comprendre en raison des nombreuses images de la société qu'elle nous met « sous les yeux », mais sa « théâtralisation » (pas impossible) demeurera complexe. C'est au vue de ces difficultés et en prélude à d'éventuelles critiques de son esthétique que le dramaturge prend le devant des choses en explicitant son choix dans une postface (*La Tignasse* : 87). Cette originalité dans la création artistique va de pair avec l'engagement du dramaturge pour l'épanouissement de son peuple.

### **CHAPITRE III : PORTEE DE L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE ZADI ZOUROU OU LA VOCATION SATIRIQUE DE SON ŒUVRE**

Ce ne serait pas une gageure de soutenir que l'hypotypose se prête aux écrivains comme procédé d'écriture, puisqu'ils partagent tout deux les mêmes objectifs. L'un, l'écrivain a pour ambition de porter aux yeux du monde les méfaits ou tares de la société tout comme l'autre, l'hypotypose. Les écrivains africains particulièrement, du fait de leur histoire, l'utilisent dans le combat qu'ils mènent d'abord, contre la pénétration des territoires africains avant de se dresser contre le néocolonialisme sur le plan intellectuel à travers les livres.

#### **III-A- Zadi Zaourou et le colonisateur**

Concernant la dénonciation du colonisateur, Zadi Zaourou a su admirablement conjuguer réalisme et fiction pour tenter de faire ressortir ce qu'il considère comme abus commis par ceux des occidentaux qui ont violé les territoires nègres en y imposant leurs volontés, lors des premiers contacts entre l'Afrique et l'occident. Cet auteur s'inscrit dans la lignée des écrivains engagés dont le combat se modèle sur la célèbre formule d'Aimé Césaire : « ma bouche sera la bouche de ceux qui n'ont point de bouche. Ma voix, celle des malheurs qui s'affaissent au cachot du désespoir ». Cet engagement, Zadi Zaourou le mène de deux manières.

D'une part, il retrace l'histoire d'un peuple, le peuple mandingue, avec qui la France contracta des relations, on ne peut plus, complexes et compliquées. Il s'attarde sur son quotidien ainsi que sur ses dispositions psychologiques, physiques et morales afin de le montrer plus fort et déterminé à la résistance. Tout cela nous est présenté par l'entremise de l'hypotypose.

La volonté de « mettre sous les yeux » est si grande chez ce dramaturge qu'il adopte la « narrativisation » de ses didascalies. L'on assiste à une « monstration » double, comme le remarquait Eléni Mouratidou avec cette modalité de l'écriture « didascalique » (2009 : 80). En plus d'être linguistique, c'est-à-dire portée par un temps verbal « intemporel » (le présent), elle est scénique (on observe le déroulement de l'action « in actu »). En optant pour ce procédé d'écriture, le dramaturge s'efforce de présenter la résistance d'un peuple et partant celle de tous les peuples africains.

D'autre part, il présente des moments de confrontation avec « l'envahisseur » où nous percevons, par le jeu des parallèles, la disproportion des forces en présence. On s'explique alors la mention du récit du prince Karamoko sur la puissance militaire française (*Les Sofas* : 33) ainsi que les agissements de cette force étrangère sur le territoire mandingue (*Les Sofas* : 32 ; 55-56)

La présentation de ces inégalités traduit la satire des agissements du colonisateur que le dramaturge trouve exagérés et injustifiés. Il entend porter tout cela aux yeux du monde. C'est également le cas avec la critique qu'il fait des nouveaux dirigeants de la société, mais aussi de la grande autorité que s'octroie l'homme dans le couple.

### **III-B- Zadi Zaourou et le néocolonialisme**

L'une des grandes déceptions des intellectuels africains fut la période d'après indépendances. Après avoir lutté, même au prix du sang et de la vie de certains des leurs, ils constatent que la situation sociale des peuples africains est demeurée stagnante, pas de décollage véritable. S'ils ont obtenu le départ des colonisateurs, ils font l'amère constat que leurs frères aux commandes du "navire" font autant, souvent même pire que les précédents. C'est dans ce contexte donc que va naître la littérature néocolonialisme pour fustiger les tares de la société où se consacrent ouvertement les abus de pouvoir, les spoliations, la corruption du peuple. Dans un autre sens, cette confrontation de pouvoir s'observe dans les rapports conjugaux en Afrique où l'on note une grande discrimination du genre.

#### **III-B-1- Satire de la grande autorité de l'homme dans le couple**

Cette autre satire, Zadi Zaourou la fait à l'encontre de l'homme dans la gestion de son foyer. Celui-ci utilise abondamment et abusivement la force et la responsabilité qui lui sont confiées, pour ce faire, par la société. Cela se constate dans *L'Oeil* à travers le couple Djédjé-Amani. Ce couple est plus que représentatif dans la mesure où il est le lieu de la consécration de la domination de l'homme. La femme est soumise à son homme et doit le rester quels que soient les agissements de celui-ci.

Djédjé, pauvre fonctionnaire en difficultés financières énormes, reçoit une proposition indécente de l'un de ses amis lui demandant d'offrir l'œil de sa femme au gouverneur du

quartier afin d'obtenir de ce dernier des grâces qui se monnaieront en nature et les sortiront (sa famille et lui) de la misère (*Les Sofas* : 102-105)

Sans vraiment réfléchir aux éventuelles conséquences d'une telle entreprise, malgré le fait que promesse leur soit faite de procéder à une chirurgie de qualité pour la récupération de l'œil, Djédjé contraint sa femme à accepter le principe. Face au refus de la concernée, après une argumentation bien ficelée, il va jusqu'à la battre pour l'amener à épouser son point de vue sur la question. (*Les Sofas* : 108) L'intention du dramaturge de faire vrai, de mettre « sous les yeux » ce qu'il rapporte est similaire à ce qu'avait prôné Hermogène lorsqu'il écrivait :

« L'expression doit presque produire la vision au moyen de l'ouïe. Il importe en outre que les éléments de l'expression se modèlent sur les objets : si l'objet est fleuri, l'expression le sera aussi, si l'objet est sec, l'expression sera de même sorte. (Hermogène, (IIe-IIIe siècles) 1997 : 148)

Et cela, on l'a senti à travers la tentation devant laquelle se trouva Djédjé ; les mots sont convenablement choisis ainsi que la typologie de la progression textuelle :

(266) Tu ne te rends pas compte de la masse d'argent que cela représente, Djédjé ? Cinq millions de francs CFA ! Personne au monde ne laisserait échapper une telle fortune et je te vois hésiter, toi ... Réfléchis un instant, mon frère, réfléchis ! (Rapidement, il sort de sa poche une liasse, la dépose sur la table et l'index pointé vers l'appât.) Cinquante mille francs ! Cent fois cette tonne d'argent ! C'est une fortune ! Une vie dorée [...] (*L'Oeil* : 104)

Zadi Zaourou joue sur les chiffres pour nous faire comprendre le caractère juteux et tentant de la proposition, indécente soit, mais qui pourrait sortir quelqu'un de la misère. Ce choix lexical adossé à la progression à thème constant développe une nouvelle configuration du propos qui demeure variable. Il connaît, dès lors, de nombreuses déclinaisons pour lesquelles l'imagination se doit de se déployer pour les comprendre.

Ce même procédé est utilisé pour décrire également l'atmosphère entre Djédjé et sa femme lors de leur entretien sur la décision d'accepter ou non le don de l'œil. (*Les Sofas* : 108). Le dramaturge a su choisir des moments forts pour nous les décrire au moyen de l'hypotypose. Et ces moments, nous le voyons, mettent toujours en relief des situations on ne peut plus déraisonnable comme c'est le cas aussi avec son œuvre *La Guerre des femmes*.

La satire de l'homme apparaît ici sous le couvert de la tradition. La femme est reléguée au second plan, elle ne saurait prendre part aux décisions.

Zadi Zaourou présente son combat pour l'émancipation des femmes dans cette pièce, d'où son titre *La Guerre des femmes*. Mais en fait, c'est une pièce à vocation initiatique dans

le sens où elle nous apprend l'origine même de la cohabitation de l'homme et de la femme. Cette histoire est contée par Shéhérazade, femme du sultan Shariar, prince d'Arabie qui, pour se venger de l'infidélité que lui aurait faite sa première femme (Souad), décide de lui trancher la tête et comme représailles à l'encontre des femmes, les condamne à la décapitation après avoir abusé d'elles. Une décision qui traduit tout l'abus d'autorité du prince devant la trahison qu'il vient de connaître. Mais ceci doit-il justifier cela quand on sait que la perfection n'est pas de ce monde ? Les femmes doivent donc reconquérir leur position auprès de l'homme dans le couple et c'est à Shéhérazade de mener avec ingéniosité cette entreprise sous le regard bienveillant de Mamie Wata, déesse des eaux, favorable à la cause des femmes.

L'histoire qui nous est contée présente hommes et femmes en communautés séparées. Zadi Zaourou nous instruit donc sur leur quotidien à travers des descriptions assez réalistes qui nous font comprendre, d'ailleurs, la grande prétention des hommes à la domination (*La Guerre des femmes* : 31). Ce qui est à retenir tout au long de cette intrigue et qui est révélateur est la faiblesse de l'"Homme" dans la mesure où l'être de sexe masculin en la personne de Zouzou, seul homme et confident des femmes en qui était concentrée toute leur force, a trahi. Même si ce fut sous le coup de la torture qu'il a cédé, il a tout de même trahi comme Souad, la première femme du prince Shariar (*La Guerre des femmes* : 44-45).

Le but de cette narration menée par Shéhérazade était d'amener le prince à comprendre l'imperfection des femmes, mais aussi celle des hommes afin qu'il abandonne son sombre dessein qui consistait à abuser de son peuple et particulièrement des plus belles femmes d'Arabie. La compréhension de ce fait amène à plus de pardon et de compréhension, gages de la coexistence.

Le choix de l'hypotypose aura permis aux lecteurs de vivre intensément les faits narrés, puisqu'en ne se bornant pas seulement à les rapporter, elle se charge en plus de les placer « sous les yeux » avec plus d'expressivité et d'affectivité. En somme, ces faits sont agrandis à une dimension telle qu'ils ne sauraient passer inaperçus sans laisser d'impact sur l'esprit des lecteurs.

### **III-B-2- Satire des tares de la société**

Une fois les indépendances acquises, l'homme noir devient le bourreau de ses paires. L'administration de la société lui étant confiée, il profite de sa situation de dirigeant pour tromper le peuple, le voler, le spolier en somme. Auprès des écrivains comme Ousmane Sembène, Ahmadou Kourouma, Emmanuel Dongala, dans leurs œuvres respectives, *Le*

*Mandat, Les Soleils des indépendances* et *Jazz et vin de palme*, Zadi Zaourou se pose comme faisant partie de ceux qui tirent à « boulet rouge » sur les pratiques d'un autre genre, le néocolonialisme que nous présenteront sous différents aspects.

### **II-B-2-1- Le cas de *L'Oeil* : Satire de la corruption dans la société**

Zadi Zaourou fustige le trafic d'organes humains dans *L'Oeil*, une pratique des plus déshumanisantes. S'adonner à de telles comportements révèle déjà le caractère corrompu de l'homme noir dans la société du moment où il n'hésitera pas à s'adonner à des pratiques de quelque nature que ce soit pour de l'argent. Cela est manifeste tout au long de la pièce au travers des personnages de Sogoman Sanguï, Django et Gringo.

Le premier, homme puissant, gouverneur de quartier, dont la femme vient de perdre un œil dans un accident, se met à la recherche d'un œil pour le substituer à celui de sa femme. Les deux derniers étant chargés de lui trouver un donneur de gré ou de force (*L'Oeil* : 88-89).

Ce qu'il faut comprendre dans cette entreprise, c'est que le dramaturge a usé de stratagème pour fustiger le comportement du noir. L'organe qu'il choisit ici est plus que représentatif. L'œil permet de voir, la fonction visuelle de cet organe de sens permet à tout l'organisme de s'orienter. Accepter de vendre le sien serait, accepter de se priver de son organe de vue, donc de ne plus pouvoir s'orienter.

Les personnages de la pièce peuvent ce cerner en trois groupes. Celui qui détient le pouvoir (Sogoman Sanguï), ses exécutants (Django et Gringo) et le peuple que peut représenter Amani, victime de la machination de ces exécutants. Nous voyons se profiler sous nos yeux le schéma classique de la domination. Zadi Zaourou nous dresse donc le tableau sombre, mais expressif qui, dans le fond comme dans la forme, se trouve être celui que nous avons hérité du colonisateur. La brimade du plus fort sur le plus faible ici présente les africains eux-mêmes comme les fossoyeurs de leur propre société et ce pour de l'argent.

### **II-B-2-2- Le cas de *La Tignasse et de Kitanmandjo* : Mise en relief de la paupérisation dans les villes et critique et de l'autorité traditionnelle**

Ces deux pièces développent la même thématique que la précédente, c'est-à-dire les malaises sociaux. Mais cette fois, ils sont dûs au chômage et aux abus de l'autorité

traditionnelle. Dans la première pièce, Zadi Zaourou lui-même en donne la teneur en disant ceci :

« La Tignasse, puisque c'est elle qui nous occupe, informe par exemple des malheurs d'un ouvrier de nos villes africaines modernes, des mésaventures d'un « Karamoko » criminel et perfide et de l'évolution psychologique d'un jeune étudiant en médecine sous l'influence d'un vieil initié, sage parmi les sages : GONDO TIA » (*La Tignasse*, 1984 : 90)

Il souligne le fait que nous nous situons à l'époque néocoloniale, et met l'accent en premier sur le chômage qui mine nos villes créant ainsi un malaise social. Le tableau rythmique III (page 38) illustre bien cet aspect dans le sens où le licenciement ou le manque d'emploi crée des déséquilibres psychologiques chez certaines personnes comme chez « le petit détaillant en cigarettes et autres bricoles » (*Idem*). Analphabète, ce commerçant a été mandaté pour signifier aux éventuels demandeurs d'emplois qu'il n'y a « pas d'embauche ». Le malaise social est si profond qu'il considère tout passant comme demandeur d'emploi. L'on s'en aperçoit à la page 38, il perdra même de la clientèle tant il est obnubilé par le fait qu'il que tout le monde qui vient à lui aspire à un travail. Au-delà de ce premier aspect social que Zadi Zaourou porte au devant de la scène, il y a aussi qu'il critique les rapports entre membres d'une même communauté.

Il peut naître la suspicion et la jalousie entre membres d'une communauté au travers de laquelle il faut voir toute la communauté nationale ou africaine. Zadi Zaourou nous dresse tout cela à travers *Kitanmandjo* (1984). Nous y percevons l'expression de la dualité pouvoir/peuple. Le premier, du fait de son autorité, abuse profondément du second. C'est le cas par exemple du chef de la communauté qui, ayant trahi *Kitanmandjo*, profite seul et abusivement du trésor découvert dans la brousse. Il arrive des fois que Zadi Zaourou fasse usage de la symbolique pour fustiger les dirigeants africains.

### **III-B-2-3- Le cas de *La Termitière* : La symbolique comme tremplin dans la dénonciation**

#### **II-B-2-3-1- De la symbolique au *didiga***

L'on retrouve, par ailleurs, la même dualité ou opposition pouvoir/peuple dans *La Termitière* où cette fois, le dramaturge fait usage de symboles pour présenter les protagonistes de cette opposition. Le symbole relève du culturel et son signifié se perçoit dans un contexte particulier. Le dramaturge choisit de l'utiliser pour camoufler les tenants de l'antagonisme

pouvoir/peuple afin de se mettre, lui-même, à l'abri des brimades du pouvoir sur les écrivains engagés.

Quarante ans après les indépendances, les mêmes problèmes sociaux demeurent. Seule la lutte, celle de l'écrivain, mais aussi celle du peuple, aideront à une amélioration. Zadi Zaourou entreprend donc de nous présenter le parcours initiatique d'un « Initié », parcours jalonnée d'obstacles de tout genre qui révèle la confrontation de l'Initié à « ouga » ou « le monarque », détenteur du pouvoir.

La symbolique prend une part importante dans son œuvre hormis le fait qu'il fonctionne parfois comme tremplin dans la dénonciation. La symbolique est consubstantielle à son art : le *didiga*.

Art de l'oralité, mais aussi d'initiation, cette esthétique tire son origine des mythes et contes anciens (La *Termitière*, 2001 : 135). En intégrant le merveilleux (*Ibidem* : 125), l'on comprend que le *didiga* se réfère tant à des histoires anciennes devenues mythes qu'à celles où se mêlent le naturel et le surnaturel. A l'origine, comme le souligne Zadi Zaourou, les chasseurs bété<sup>18</sup>, de retour de la brousse

« se plaisaient à conter au public leurs merveilleuses équipées : corps à corps avec la jungle, courses-poursuite, bras de fer avec la bête, victoire in extremis sur la mort etc... Et ils contaient aussi leurs propres métamorphoses et la métamorphose des êtres, des phénomènes et des choses, celle surtout des bêtes qu'ils traquaient » (*Ibidem* : 124)

Si, dans le *didiga*, la narration a droit de cité comme au conte, il convient de souligner toutefois, comme le signale le dramaturge lui-même, que le *didiga* s'en distingue nettement (*Ibidem* : 127). Le conte « admet une infinité de héros quand le *didiga* n'admet qu'un seul et unique héros : *Djergbeugbeu* » (*Idem*). Ce héros, c'est le chasseur et il ne peut être confronté qu'à une seule situation contrairement à ce qui se passe dans le conte où l'on peut dénombrer plusieurs situations auxquelles se confronte le héros. La situation dans la situation *didigaeste* « relève toujours et nécessairement de l'impensable, du mystère le plus total, du surnaturel » (*Idem*). *Djergbeugbeu*, traduction du chasseur en *bété*, possède de nombreuses vertus qu'il met au service de la communauté. C'est cette idéalisation qui le conduit vers la symbolique. Zadi Zaourou le nomme « l'Initié des initiés [...] l'Homme parmi les hommes. L'Homme par excellence » (*Ibidem* : 128). Dans ses différentes confrontations, il reçoit le soutien de sa mère défunte. Mais, le dramaturge le souligne, elle n'intervient qu'après avoir senti que son fils se

---

<sup>18</sup> Ethnie du Centre-Ouest et du Sud-Ouest de la Côte-d'Ivoire

soit véritablement battu et qu'il soit à bout de force parce que confronté à une force supérieure à la sienne. Nous nous rendons compte que le parcours du héros *didigaeste* se modèle sur celui de l'initiation d'un point de vue général. Le héros ou l'Initié est confronté à des obstacles qu'il finira par surmonter. La dimension symbolique ressort de la progression dramatique même du *didiga* en ce sens qu'elle est le lieu de la consécration de deux entités caractéristiques des entités sociales : le pouvoir et le peuple, le plus fort opposé au plus faible. Zadi Zaourou opère une typologie de son art (*le didiga*) qu'il scinde en deux selon deux moments bien précis.

D'une part, le « *didiga* ancien », celui de la tradition, porté par l'oralité de la tradition et d'autre part le « *didiga* moderne » que le dramaturge s'est décidé de vulgariser. Le premier offre au second les bases d'une esthétique dont va se servir le dramaturge suivant quelques aménagements. Le « *didiga* moderne » devient, dans ce sens, plus ouvert dans la création en actualisant ses symboliques. Le symbole, relevant du troisième niveau de compréhension d'un mot (nous le verrons), intègre une dénotation qui n'est pas donnée, *a priori*. Il importe pour nous de l'explicitier afin de comprendre son fonctionnement et, par conséquent, rechercher la signification de ceux que nous retrouvons dans l'œuvre de Zadi Zaourou.

### **II-B-2-3-2- Symbolique et signification dans l'œuvre de Zadi Zaourou**

Le symbole est une réalité qui entretient un rapport de contiguïté sémantique avec une autre. Zadi Zaourou soutient que

« l'objet exprès de la fonction symbolique est d'assujettir à un signe linguistique [1] un nombre [n] d'autres signes linguistiques qui, sans rien perdre de leur autonomie propre, établissent avec lui des rapports de solidarité expressive, dans le cadre d'un ou de plusieurs *paradigmes symboliques*, selon le cas » (Zadi Zaourou, 1978 : 198)

Partant de cet aspect, le symbole devient source de savoir car il permet à celui qui parvient à le dénoter de se positionner comme initié. Cette notion est omniprésente dans l'esthétique dramatique de Zadi Zaourou.

Ancré dans l'oralité, le *didiga*, puisque de cela qu'il s'agit, est l'art du chasseur traditionnel « bété », initié des mythes des forêts profondes d'Afrique noire où bien des fois il fait la rencontre d'êtres du monde invisible. Le symbole intervient, dès lors, pour lui permettre d'exprimer linguistiquement les savoirs reçus pour lequel le signe linguistique ne saurait s'y prêter.

En conséquence, il apparaît nécessaire de reconsidérer, comme le soutenait Zadi Zaourou, la dualité saussurienne (signifiant/signifié), puisqu'elle ne saurait nous amener à une véritable complétude sémantique des signes (Bernard Zadi Zaourou, 1978 : 200). D'où la nécessité de redéfinition du signe dans l'entreprise symbolique.

### a- Du signe au symbole

L'arbitraire du signe, soutenait Zadi Zaourou, devient caduque dans l'entreprise symbolique. Il continue en démontrant trois niveaux symboliques constitutifs de la sémantique du signe qui renvoie au symbole. Mais avant d'arriver à ces paliers de niveaux symboliques, intéressons nous à ce que Zadi Zaourou appelle « sens de base » du signe ou du mot.

Le « sens de base » d'un mot se réfère au sens dénotatif habituel du signe dans le « langage quotidien ». Il correspond à ce que l'on pourrait appeler le « degré zéro de l'expressivité » (Zadi Zaourou, 1978 : 191). A ce niveau, le signe linguistique se consacre pleinement dans la dualité que lui confère Ferdinand de Saussure quand il écrit que : « le signe linguistique unit, non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique » (1969 : 98). Le concept est abstrait et renvoie à une réalité conventionnellement admise comme se rapportant à tel ou tel signifiant lexical. Ainsi rapproche-t-on aisément le signe « chien » à cet animal domestique qui se déplace à quatre pattes et qui aboie. Il en est de même pour toutes les réalités nommées conventionnellement et qui appartiennent désormais à notre expérience linguistique.

Au regard de ce qui précède, il convient de retenir que la conjugaison du signifié au signifiant débouche sur la complétude sémantique au niveau initial de la dénotation du signe linguistique. Et son accessibilité est donnée à tous comme c'est le cas avec le premier niveau symbolique. Zadi Zaourou se réfère au mot coq que cite Amadou Hampâté Bâ dans *Kaïdara* pour illustrer les niveaux symboliques.

Le premier niveau symbolique peut se franchir par observation. Pour ce faire, Zadi Zaourou nous enjoint d'observer la « basse-cour » pour comprendre que le « coq » désigne le mâle de la poule et que c'est lui qui dicte sa loi dans la « basse-cour ». Le dramaturge fait le parallèle avec la société humaine où, également, règne **un roi**. Mais aussi, il faut se faire à l'évidence que le « coq » a fière allure, ce qui lui confère **une certaine beauté**. Ce niveau symbolique s'opère par rapprochement, par contiguïté sémantique et reste à la portée de tous.

Au-delà, se trouve le second niveau où le mot « coq » doit pouvoir désigner autre chose que ce premier niveau sémantique. C'est à ce niveau qu'intervient l'expérience. En y ayant recours, l'on se rend compte, nous le signifie Zadi Zaourou, que dans la fable de « Maghan Soundjata, empereur du Mali » c'est avec **un ergot « de coq »** ajusté au bout d'une flèche » que « Soundjata » réussit à atteindre mortellement son ennemi juré « Soumangourou Kanté », roi des Sosso. L'on se rend compte, dès lors, du **pouvoir magique des ergots de coq**.

Voici que se distingue un autre niveau sémantique ajouté au premier niveau sémantique. Si ces deux premiers niveaux du « sens symbolique » peuvent être atteints par soi-même, le troisième niveau, lui, nécessitera impérativement le suivi d'un initiateur.

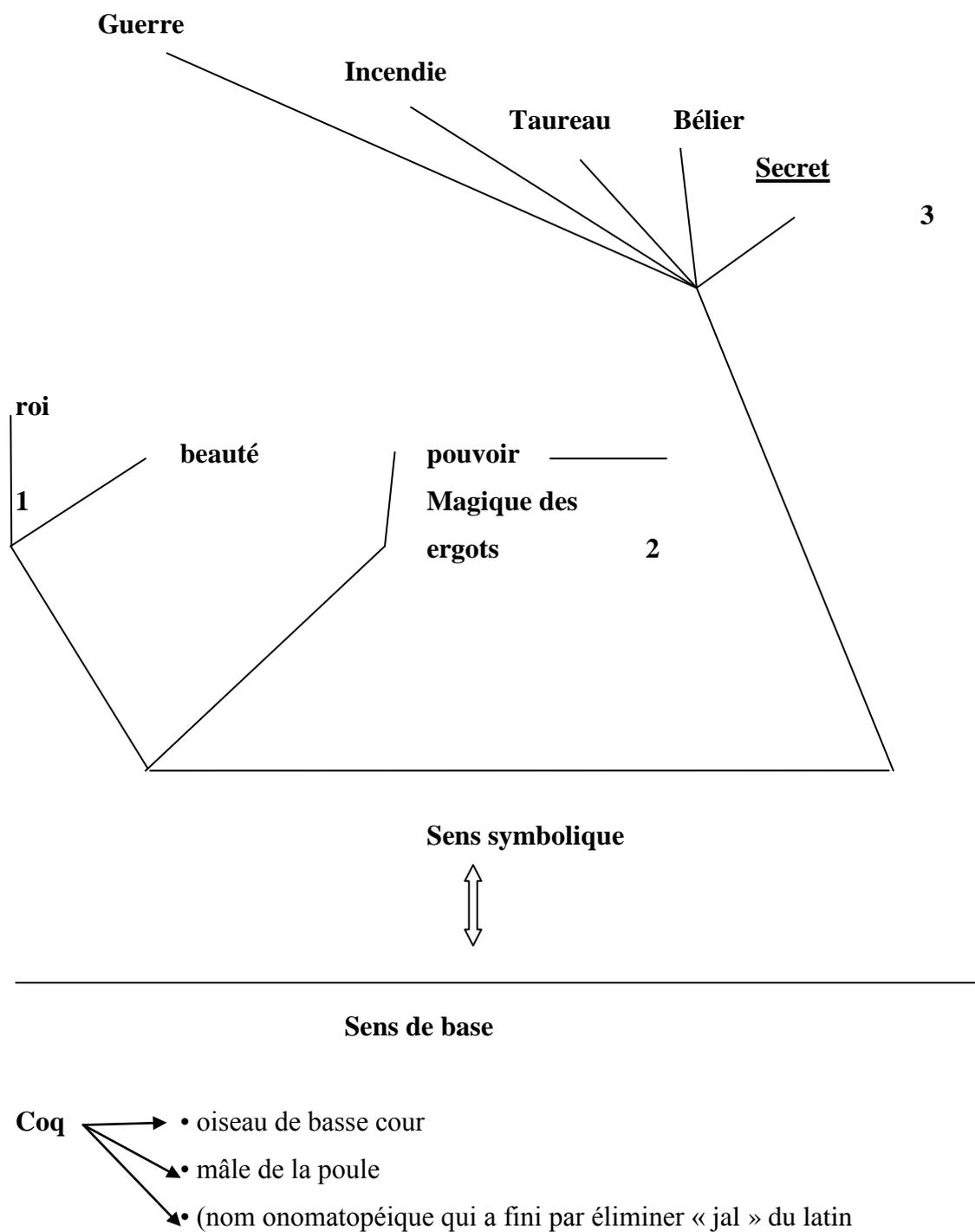
Zadi Zaourou soutient que « le troisième ne peut s'acquérir seul. Il faut la direction d'un maître et la patience assidue de l'élève pour comprendre le monde et ses profondeurs » (*Idem*). A ce niveau, nous progressons d'un pas de plus que le niveau second. Le signifiant lexical du troisième niveau du « système symbolique » n'a rien de semblable à celui du premier niveau. La contiguïté sémantique devient très subtile et nécessite un regard d'initié pour procéder à la dénotation ou aux possibles rapprochements. Toujours avec l'exemple du « coq », Amadou Hampâté Bâ (que cite Bernard Zadi Zaourou) fait ressortir les symboles suivants : secret, bélier, taureau, incendie, guerre.

Le premier symbole se comprend par le fait que lorsqu'il ne se métamorphose pas, le « coq » garde le secret de tous ses pouvoirs qu'il possède. Par contre, lorsqu'il y a transformation, Zadi Zaourou citant toujours Amadou Hampâté Bâ, rapporte que le « coq » devient

« bélier et s'arrête dans la cour de l'enclos. Quand la ville l'apprend, il se mue en taureau et court dans les rues en chargeant les passants. Dès que l'ennemi le capte, il devient l'incendie qui brûle, tue et dévaste tout. Cet incendie figure la guerre, qui s'abat sur un lieu qu'elle casse, désole et ruine » (Zadi Zaourou, 1978 : 193).

Une grande attention pourrait amener à percevoir le rapprochement entre le « coq » et ces métamorphoses. Ces dernières ont toutes en commun le pouvoir.

L'on se rend compte de tous ces niveaux symboliques dans le rapport entre « le sens de base » du mot « coq » et ses sens symboliques que nous dresse Zadi Zaourou :



**Figure 10, tirée de la thèse de Zadi Zaourou, 1978 : Rapport entre le sens de base du mot « coq » et ses sens symboliques selon Zadi Zaourou**

Sur ce schéma, nous pouvons représenter le premier palier symbolique par « le sens de base des signes ou mots ». Le premier niveau symbolique correspondra aux éléments **roi**, **beauté**. Le second niveau symbolique correspondra à **pouvoir magique des ergots** et c'est au troisième niveau symbolique l'on parlera véritablement de symbole. Nous aurons, en ce moment, les éléments : secret, bélier, taureau, incendie, guerre.

Pour conclure, il faut retenir que le symbole acquiert sa plénitude au troisième niveau symbolique où l'on note une identité parfaite entre le symbole (la réalité désignée) et le signe linguistique. C'est à ce niveau que Zadi Zaourou parle de valeur ou d'enrichissement du concept (Zadi Zaourou, 1978 : 194). C'est partant de cela qu'il serait loisible de soutenir aisément que le « coq » symbolise « la guerre » ou « le taureau », par exemple, ou que la valeur du « coq » se retrouve dans ces signes. Les autres niveaux symboliques servant d'intermédiaires. L'expressivité, nulle au « sens de base » du signe linguistique, devient forte au troisième niveau symbolique. L'on se retrouve dans une sorte de « poéticité » ou de « surréalisme ». Le symbole relève bien du surréalisme, puisque c'est du « monde parallèle » que proviennent les nombreuses dénotations parallèles également aux réalités empiriques que seuls les Initiés parviennent à décoder. Initié, Zadi Zaourou use de symboles pour camoufler ses invectives contre le pouvoir oppresseur de son peuple. Tentons de retrouver les significations de ces symboles afin que la compréhension de son œuvre soit complète.

## **b- Signification des symboles dans l'œuvre de Zadi Zaourou**

Le symbole est consubstantiel à l'art du *didiga*. Fortement ancré dans la tradition orale, c'est un art qui manie réalité et surréalité. Il est le lieu où se rencontre le monde invisible infini avec le « monde visible et fini des vivants ». La communication des Initiés, dont Zadi Zaourou, révèle de nombreux symboles, notamment celui de la « Termitière » qui est caractéristique de son idéologie de la symbolique dans le *didiga*. Si Zadi Zaourou prend appui sur la tradition pour élaborer cet art traditionnel, il lui imprime toutefois une « originalité » à travers sa thématique de « l'unité des contraires ».

Celle-ci s'explique par le simple fait que le dramaturge entreprend de réorienter la symbolique du *didiga*, du moins de son *didiga* qu'il qualifie de moderne en le distinguant nettement du traditionnel.

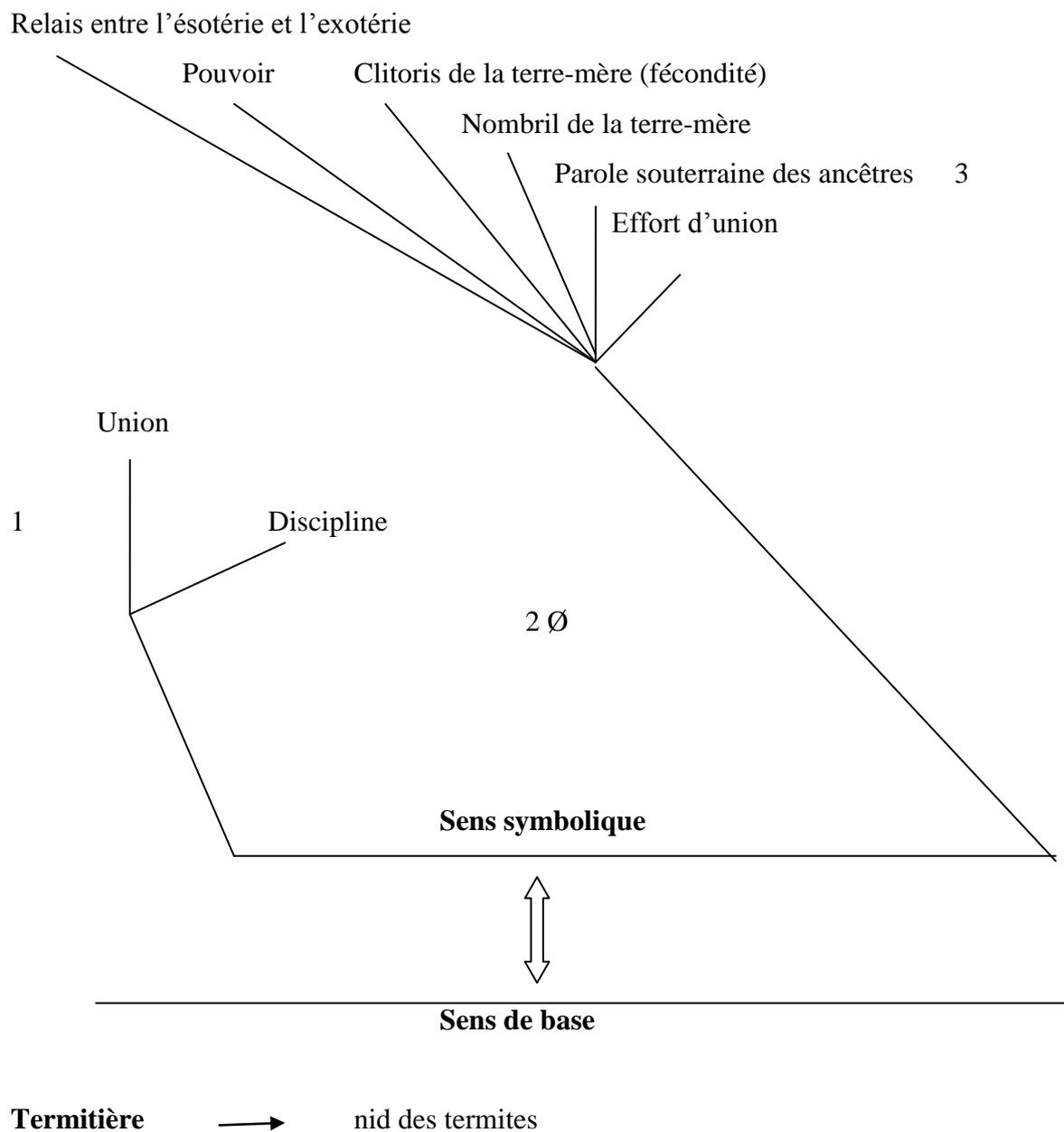
### **b-1- Symbolique de la Termitière dans le « *didiga* ancien » ou traditionnel**

Sur l'échelle des niveaux symboliques, Zadi Zaourou soutient que « Dans la tradition orale africaine, la Termitière a toujours représenté un symbole de 1<sup>er</sup> et de 3<sup>e</sup> degré » (Zadi Zaourou, 2001 : 138).

D'abord, partons du « sens de base » du mot « termitière ». Il renvoie au « nid des termites ». Le premier niveau symbolique prendra appui sur ce « sens de base » pour se construire. Au regard des rapports de contiguïté sémantique, l'on pourra aisément faire ressortir les valeurs symboliques du mot « Termitière ». Zadi Zaourou procède à des rapprochements par voie de métaphore. Il dégage, en premier, la valeur d'union en se référant aux colonies ou aux communautés qu'elles constituent. Leur collaboration les amène à « bâtir leur cité ». Elles sont régies par une discipline stricte. Il règne en leur sein une stratification qui permet ainsi de les typer. Ainsi pourrait-on distinguer un chef, des ouvriers, et une armée. En faisant le parallèle avec les sociétés humaines, l'on remarque cette même hiérarchie sociale.

Au troisième niveau symbolique, Zadi Zaourou relève un ensemble de valeurs relatives à la « Termitière » qu'il tire de la tradition. La « Termitière » symbolise d'une part, « la chaîne des générations dans leur perpétuel effort d'union pour la construction de la cité », d'autre part « la parole souterraine des ancêtres et constitue pour cela une réserve inépuisable de forces (au sens métaphysique et mystique du terme : Force = énergie vitale, puissance des légats de Dieu) ».

Dans un autre sens, elle symbolise « le nombril de la terre-mère » (point focal de la constitution biologique) chez les Bété et « le clitoris de la terre-mère chez les Dogon du Mali » (Zadi Zaourou, 2001 : 138). Schématiquement, référence faite aux niveaux symboliques dégagés par Zadi Zaourou, nous pourrions représenter ceux là ainsi :



**Figure 11** : Niveaux symboliques du mot  
Termitière dans le *didiga* traditionnel

En guise de conclusion, nous nous rendons compte, comme le stipule d'ailleurs Zadi Zaourou, que le premier niveau symbolique du mot « Termitière » repose sur une dénotation plus logique qu'« arbitraire ». En nous référant au troisième niveau, nous remarquons toute la positivité qu'intègre ce mot. Toutefois, dans le *didiga* moderne, l'on occultera le premier palier symbolique pour ne considérer que le troisième où également s'opérera un recadrage sémantique du mot « Termitière » (Zadi Zaourou, 2001 : 141).

## **b-2- Le « *didiga* moderne » : une esthétique de rupture**

Zadi Zaourou choisit de construire son esthétique *didigaeste* sur la rupture d'avec la tradition. Et la dénotation du symbole de la « Termitière » scelle bien cette rupture. Il prend d'abord l'initiative d'abandonner le premier niveau symbolique pour ne considérer que le troisième. Ensuite, comme autre nouveauté, il substitue la positivité de la dénotation du symbole dans le « *didiga* ancien » à son contraire. D'où sa théorie de « l'unité des contraires ».

Elle consiste à prendre le contre pied de toutes les valeurs du symbole dégagées à l'origine. C'est ainsi que Zadi Zaourou symbolise « Ouga ou le Monarque » par la « Termitière » (Zadi Zaourou, 2001 : 139). Ce rapprochement lui permet de dévoiler sa dénotation de ce symbole (la Termitière) au travers d'une série d'oppositions sémantiques entre son *didiga* et celui du passé. Ainsi, « Ouga ou le Monarque qui fut pétrifié en Termitière » pourra revêtir les aspects suivants :

- Ouga ou le Monarque (il s'agit de la même personne) symbolise l'oppression en ce sens qu'il est le principal responsable de la « paupérisation » du peuple. Cette dénotation de la « Termitière » s'oppose systématiquement à celle du *didiga* ancien qui l'entendait comme « symbole de fécondité » ;

- Là où le *didiga* ancien concevait la « Termitière » comme « symbole d'équilibre », Zadi Zaourou la destine à être facteur de « déséquilibre ». Il écrit ceci pour illustrer son propos :

« Et c'est aux portes de la cité qu'elle germa, La Termitière, invisible et mystérieuse. Sa permanence signifiait que la Guerre du Ouga pouvait ressurgir à tout moment »  
(Zadi Zaourou, 2001 : 140)

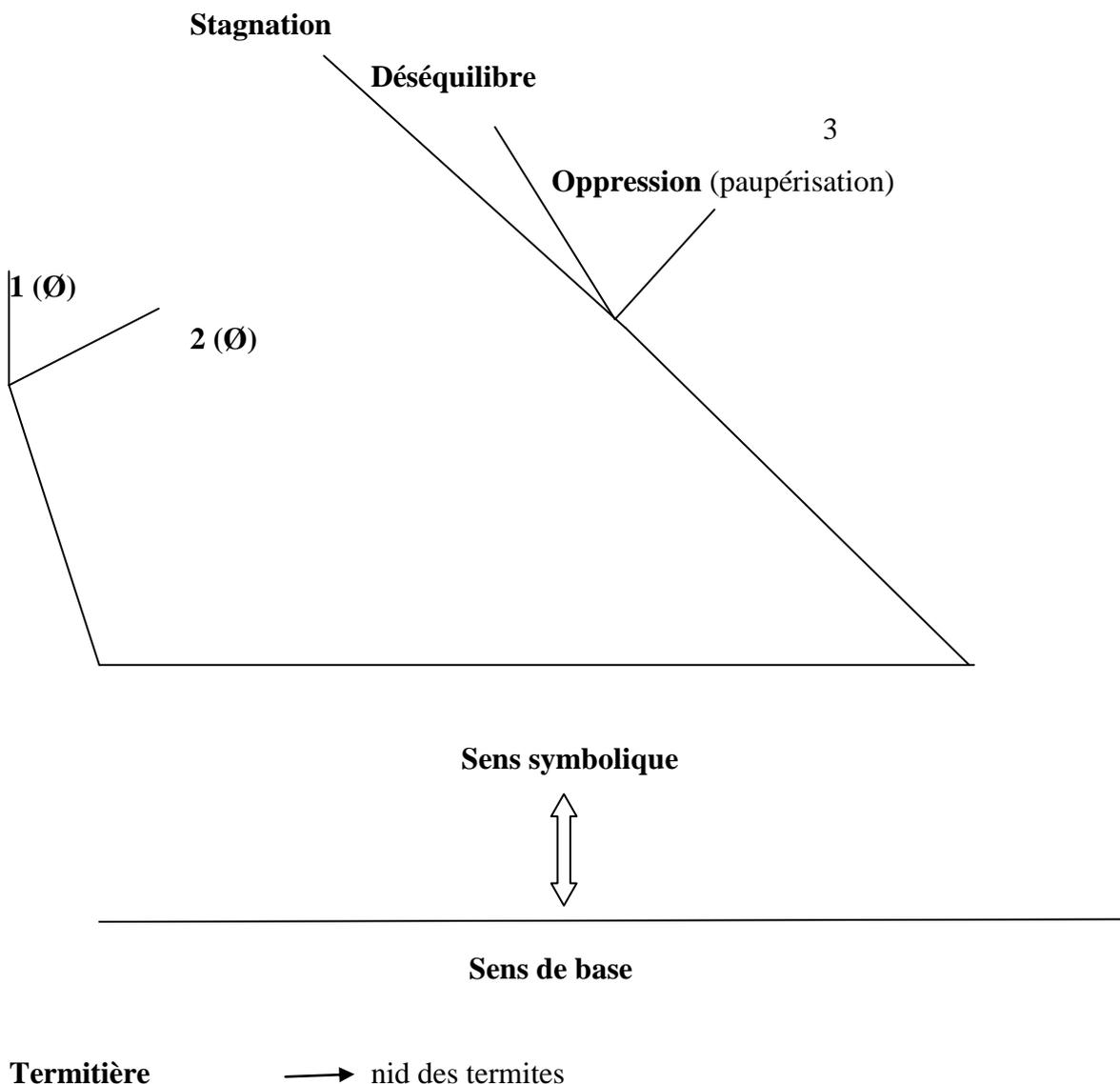
Et l'on s'en est rendu compte aux travers des nombreuses confrontations entre « Ouga » et l'Initié et surtout le meurtre du rebelle qu'il commet (Zadi Zaourou, 2001 : 110) ;

- La « Termitière » symbolisait l'unité et le progrès à travers la réalisation en communauté des affaires collectives. Ce progrès se perçoit dans la dynamique de construction même de la termitière (nid des termites). Le tambour de « Manéga » (village du Burkina Faso d'où est originaire le poète Titinga Pacéré de qui Zadi tient la citation que voici) disait à cet effet que « si la Termitière vit, qu'elle ajoute de la terre à la terre ». De ce symbole qui représente une

évolution constante, Zadi Zaourou en fait « le symbole de la stagnation » (Zadi Zaourou, *Ibidem* : 141), vision contraire à la précédente.

En conséquence, loin de l'harmonie dans la « Termitière » du « *didiga* ancien », l'on note dans le « *didiga* moderne » (chez Zadi Zaourou) qu'elle devient « symbole de parasitisme » où l'on voit « des dignitaires qui profitent du travail de tous et bloquent toute création sans rien créer eux-mêmes » (Zadi Zaourou, *Ibidem* : 141).

Représentons schématiquement les dénotations du mot « Termitière » dans la visée du « *didiga* moderne » pour comprendre le fonctionnement de la dynamique des contraires.



**Figure 12 : Niveaux symboliques du mot Termitière dans le *didiga* moderne**

Au regard de ce qui précède, il apparaît au travers de ces rapprochements entre « *didiga* ancien » et moderne que l'on est passé du positif au négatif. De ces dénnotations à portée méliorative, la « Termitière » de Zadi Zaourou revêt une dynamique péjorative ou dépréciative si bien que symboliser un personnage par le mot « Termitière », c'est camoufler tout ce que celui-ci dégage comme fausses valeurs. Pour tirer à « boulets rouge » sur ses pairs comme l'ont fait Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, aux lendemains des indépendances où les régimes politiques africains ne tardaient pas à censurer les écrivains, nombres de critiques choisissent le camouflage de leurs invectives. L'orientation que Zadi Zaourou donne au *didiga* répond bien à cet horizon d'attentes. A bien les observer, l'on se rend compte ses œuvres intègrent une dimension symbolique.

# **CONCLUSION GENERALE**

Il convient de retenir à la fin de cette étude que l'hypotypose se présente comme un procédé linguistique clairement identifiable, si nous nous situons dans une perspective générative, donc descriptive. Mais sa conception en tant que procédé et son identification dans un texte ne sont possible qu'après l'avoir clairement définie.

Le fait de recourir à l'hypotypose dans l'histoire de la rhétorique nous a permis de comprendre qu'elle se distingue de ses notions voisines à partir desquelles elle forge sa sémantique, à savoir l'*ekphrasis* et l'*enargeia*. Yves Le Bozec parvient à les définir l'une et l'autre en mettant en relief les liens de dépendance qu'elles entretiennent avec l'hypotypose (2002 : 3). Nous adhérons à cette répartition dans la mesure où, en s'ancrant dans l'étymologie de ces notions, nous parvenons à procéder à leur hiérarchisation.

Tout d'abord, retenons que l'*ekphrasis* est une figure « macrostructurale » qui a besoin de place pour se déployer (Barbara Cassin, 1995). Elle flirte avec une certaine exhaustivité dans l'énumération des aspects d'un objet décrit. C'est d'ailleurs cet aspect qui fait d'elle le discursif privilégié dans les descriptions de tableaux.

Le caractère hermétique de l'art pictural ou même la comparaison des arts qui naît à la suite de l'« *ut pictura poesis erit* » (Horace) favorise le développement de l'*ekphrasis* dans la littérature. L'on note une similitude, dans son mode de composition, avec celui de la poésie (la littérature de façon générale). Toutefois, cette théorie sera déconstruite, plus tard, par le philosophe allemand, Lessing, qui apporte la preuve de la non pertinence d'une mise en parallèle des arts picturaux et scripturaux dans son ouvrage *Laocoon*. Il propose de partir, en effet, de l'exploitation temporelle de ces deux modalités discursives. Si la peinture présente des objets sur une surface dans une certaine simultanéité, la poésie (la littérature), elle, le fait plutôt dans une successivité. Elle traduit ses objets dans la continuité temporelle de leurs manifestations, c'est ce qui fait dire à Bernard Vouilloux qu'il « ne devrait y avoir de poésie que narrative » (Bernard Vouilloux, 2002 : 51) A contrario, c'est tout autre avec l'art pictural qui s'offre à l'esprit dans l'instantané en revêtant parfois un caractère hermétique dont le discours se devra de révéler la signification. Partant de ce fait, ce ne serait pas une gageure d'assimiler l'*ekphrasis* à la description, mieux à la description de tableaux.

Comme nous le voyons, la comparaison des arts pose la problématique de la modalité discursive à utiliser dans les productions littéraires. Le récit et la description se présentent dès lors comme deux modalités opposées au regard de leurs aspects, dynamisme pour le premier et caractère statique pour le second. Même si toutes deux intègrent la *mimèsis* dans leur manifestation, celle qui conduirait davantage à l'hypotypose demeure le récit du fait qu'il se trouve être « une qualité majeure de l'*enargeia* » (finalité de l'hypotypose) (Yves Le Bozec,

2002 : 4). L'on pourrait se référer à Cicéron ou à Quintilien qui définissent l'hypotypose par le fait que l'on s'adonne au rappel *in actu* de faits passés.

Toutefois, la confusion avec l'hypotypose reste possible du fait de l'illusion de vie ou de clarté que l'on retrouve dans l'*ekphrasis*. Tout comme l'hypotypose, l'*ekphrasis* apparaît comme une description homogène. Cependant, force est de reconnaître que l'hypotypose intègre dans son développement les qualités rhétoriques d'économie, de convenable et de vraisemblance dont ne saurait faire cas l'*ekphrasis*. Autrement dit, l'hypotypose récuse toute ambition descriptive visant à l'énumération exhaustive des aspects de son sujet. Ce sont d'ailleurs ces qualités qui permettent à ses destinataires de saisir son effet. Ces derniers sont d'abord sidérés par le caractère vraisemblable de l'objet de la représentation qu'ils reconnaissent, ensuite demeurent captivés par son déroulement que le sujet locuteur propose *in actu*. Cette attention portée à l'hypotypose se justifie par le fait que le destinataire s'attend à voir le terme de l'objet hypotypotique. Or l'aspect exhaustif de l'*ekphrasis* tend à faire durer ce temps d'attente. Elle tue elle-même sa propre vraisemblance en ce sens que l'on y notera beaucoup d'invraisemblance.

En outre, son caractère statique ainsi que son organisation annihilent l'effet d'hypotypose. En nous référant aux naturalistes, nous nous rendons compte que cette modalité discursive apparaît moins comme un moyen qu'un but. Or l'hypotypose se veut dynamique, ce que ne lui offre pas, *a priori*, le caractère descriptif de l'*ekphrasis*.

Dans un autre sens, si nous avons souligné que l'hypotypose penchera plus pour être narrative que descriptive, il convient de retenir que son discursif se distingue également du discursif narratif. Là où le premier saisit un fait particulier dans sa dynamique pour le « mettre sous les yeux », le second, lui, s'inscrit dans une super structure (schéma narratif) comme la description, mieux il intègre un temps totalement décalé du temps d'énonciation. Le récit intègre une intrigue qui mène une fable à son terme. Or l'hypotypose se comprend comme ce qu'Anne Ubersfeld appelle « moments poétiques » (Poétique et pragmatique : Le dialogue de théâtre : 9) qui se développe au sein de « micro scénarios » (*idem*) que nous pouvons observer dans le récit. Autrement, l'hypotypose se développe dans ce que Roland Barthes appelle les « fonctions catalyses » du récit, celles qui séparent ses grandes séquences notamment. L'organisation interne comme externe du récit annule l'effet d'hypotypose dans la mesure où la *mimèsis* ne se fait pas *in actu*.

L'actualisation d'un discursif, comme ce nous observons dans les hypotyposes rhétoriques de Bernard Dupriez ou les hypotyposes hallucinatoires de Claire Stolz, ne signifie pas qu'il intègre une dimension hypotypotique, *a priori*. Il s'agit simplement, comme le

souligne Yves Le Bozec, « de supprimer du discours toute apparence de médiation » (2002 : 5) (point de vue, organisation du discursif par les spatio-temporel), puisque le fait hypotypotique se conçoit comme un « spectacle qui laisse la place à l'objet du regard », « pas moins que si nous assistions aux événements eux-mêmes », « de sorte que l'on croit voir plutôt qu'entendre » (Yves Le Bozec citant Quintilien, 1977 à 1980, *op. cit.*, tome 4 : 32 et tome 5 : 181). Cela se justifie d'autant plus que l'hypotypose intègre « l'activité mimétique », celle que développe l'aristotélisme. Nous savons qu'Aristote, en réaction contre Platon, soutenait que la *mimèsis* conduit à la vérité dans la représentation (cité par Alexandre Gefen, 2003 : 45), c'est-à-dire qu'une *mimèsis* peut représenter son objet tel qu'il se présente dans l'extra discursif. Ici, c'est le discursif qui se modèle sur la nature de l'objet à décrire. Soulignons aussi qu'avec Aristote, la représentation n'est pas statique, elle est dynamique. Il soulignait, à ce propos, qu'il « entend par mettre une chose sous les yeux indiquer cette chose comme agissant » (Aristote, 1991 : 337), d'où son goût prononcé pour la « mise en intrigue » (*La Poétique* : 67).

Dans la seconde sophistique, avec Hermogène notamment au II<sup>ème</sup> siècle, l'on reconnaît la force du discursif à produire la vue que révèlent les fonctions de l'image, caractéristique fondamentale de l'hypotypose. Yves Le Bozec, qui cite Longin, en distingue deux : « surprise en poésie, mais clarté en prose » (2002 : 5). Il souligne, en outre, que c'est « de la crudité de l'évidence que naît la surprise » (*idem*) en ce sens que l'allocutaire reconnaît *a fortiori* l'objet décrit parce qu'appartenant à son environnement. Il est fasciné, dès lors, par la virtuosité du sujet locuteur qui a su trouver un mode de composition discursif nécessaire pour ce faire.

Toutefois, le fait de transposer « sous les yeux » un fait en ne recourant pas à la « médiation linguistique » ne signifie pas « la disparition du locuteur » dans son énonciation, comme nous le fait si bien remarquer Yves Le Bozec (*op. cit.* : 5). Ce dernier agit comme une « caméra » dont les sens (la vue et l'ouïe) captent des événements pour les donner à voir à d'autres personnes. Il n'agit pas sur le déroulement de l'objet d'hypotypose, Yves Le Bozec soutiendra que c'est cette « présence passive qui accroît l'effet de sidération, en même tant qu'elle accrédite la scène » (*idem*). Nous pourrions l'observer au sein des SDH à travers ce que Catherine Fromilhague appelle « opérateurs de figurativité ». Ces derniers constituent une sorte d'invitation faite aux interlocuteurs à voir s'imaginer la scène représentée. Elles peuvent se décliner en formules injonctives telles « imaginez », « voyez », « figurez-vous », « songez », etc. elles peuvent apparaître, par ailleurs, sous formes affirmatives, surtout avec les verbes de perception comme voir et entendre « je vois », « j'entends ». Dans un cas comme dans l'autre,

le présent ou les temps déictiques seraient les mieux indiqués dans cette entreprise. Nous n'avons pas la prétention de soutenir que l'hypotypose demeure une figure objective, ce serait méconnaître l'essence même du langage qui demeure subjectif, *a priori*. B. Lee Worf, que cite Kerbrat Orecchioni, disait à ce propos :

« Aucun individu n'est libre de décrire la nature avec une impartialité absolue, mais contraint au contraire à certains modes d'interprétation alors même qu'il se croit le plus libre » (Kerbrat Orecchioni, citant Lee B. Worf, 2006 : 79)

L'objet du discours hypotypotique est vu ou entendu par le sujet locuteur qui le rapporte à son interlocuteur. En le faisant, il imprime ses marques à ce discours. Même si ces dernières entourent la figure, l'on ne saurait dénier le fait que l'objet de « l'activité mimétique » soit vu ou entendu par un esprit particulier. Même si la propension ici sera au vraisemblable, force est de noter que le mode de composition de l'hypotypose repose sur un projet personnel. Le sujet locuteur doit savoir user de stratégie discursive pour conduire sa *mimèsis*. En prônant le recours au « style asyndétique », aux refus « des marques organisationnelles », des « modificateurs », à « l'énumération exhaustive des détails » (Yves Le Bozec, *op. cit.* : 6), Yves Le Bozec scelle le statut de procédé à l'hypotypose.

Dans notre corpus, nous avons pu distinguer deux typologies d'hypotypose fondées sur trois sources que nous avons identifiées. D'abord les introducteurs d'hypotypose, ensuite la modalité de connexion au sein des SDH que nous avons scindée en deux, à savoir la connexion par les faits de reprise et la connexion par la parataxe. La première installe une emphase dans le discours au-delà de l'homogénéité qu'elle lui confère avec les notions d'anaphore, de cataphore et d'exophore. La seconde juxtapose des micro-scènes que peut porter des prédicats fonctionnels ou les aspects de l'objet d'hypotypose. Ces micro-scènes sont plus vivantes parce que l'absence de liens de subordination les présente dans leur juxtaposition comme des images toute faites. Enfin, la troisième source demeure la modalité de réalisation du procès hypotypotique. Le caractère *in actu* de l'objet d'hypotypose nous a fait comprendre que seuls les temps déictiques pouvaient avoir droit de cité dans cette dynamique.

Pour en venir aux typologies dégagées, nous avons d'une part, une hypotypose dite *in praesentia* en ce sens qu'elle développe son objet sous les yeux de son sujet locuteur. Ce dernier représente ou décrit une action qui se déroule au moment où celui-ci le voit ou l'entend. Cette typologie exerce moins d'effet sur le spectateur que le lecteur au théâtre

lorsqu'une scène qui la comporte est jouée. Le public qui assiste à la scène la voit se dérouler sous ses yeux tout comme le sujet locuteur. A contrario, le lecteur lui est hors scène, coupé de la situation d'énonciation. C'est à lui qu'est destinée cette typologie, car il devra s'imaginer la scène décrite. L'imagination de cette scène engendrera autant de scènes différentes que de lecteurs. Il en est de même pour la seconde typologie qui consacre ce que nous sommes convenu d'appeler hypotypose *in absentia*.

Ici, le sujet locuteur rapporte des faits qui n'appartiennent plus à la situation d'énonciation. Ce peut être des faits auxquels il a assisté ou non. Dans tous les cas, cette typologie se destine tant aux spectateurs qu'aux lecteurs, car elle mobilise l'imagination. C'est d'ailleurs cette dernière typologie qui consacre la dimension pragmatique de la figure au théâtre.

En ouvrant un « ailleurs » par l'injonction faite au destinataire de s'imaginer une scène, l'hypotypose participe à la réduction de « l'histoire dans la longueur » (Valérie Combet, 1995 : 503) au travers de la notion de polyphonie. Entendue comme « un procédé d'écriture qui consiste à superposer deux ou plusieurs lignes, voix ou parties mélodiquement indépendantes, selon des règles contrapuntiques » (Claire Stolz recourant à l'étymologie de la notion (*poluphônia*) pour la définir, 2008 : 1), la polyphonie consacre les niveaux diégétiques. Nous avons pu le constater dans l'ensemble de notre corpus. Elle permet au narrateur de procéder à des *flashs backs* ou analepses qu'il confie à ses personnages pour des impératifs de temps ou pour une question de bienséance, comme au théâtre par exemple (Valérie Combet, *op. cit.* : 503). La notion de polyphonie devient consubstantielle à la manifestation de l'hypotypose du fait de sa dimension pragmatique. Elle se consacre toutefois qu'il y a hypotypose dans la mesure où cette dernière mobilise des actants qu'elle inscrit dans une dynamique. Nous avons pu le constater dans *La Guerre des femmes* au travers du récit de Shéhérazade. Elle met en scène des personnages comme Mahié, ses filles et les hommes. Toutefois, il convient de le signifier, tout dans la polyphonie ne saurait se ramener à l'hypotypose. L'exemple le *La Guerre des femmes* nous le démontre si bien. Nous n'y avons sélectionné que les passages descriptifs qui répondaient aux critères de l'hypotypose.

Ces passages hypotypotiques apparaissent tant comme pouvant relever du discours des personnages que de celui de la didascalie. L'on se rendra compte, en effet, de ce que ces discours (au présent, au passé comme au futur) intègrent de nombreux déictiques dont la fonction est de contribuer à la réussite de l'activité mimétique (de l'hypotypose) dans la représentation des faits.

En conséquence, ce serait plus juste de parler de l'hypotypose comme une « description narrative » (Jean-Michel Adam, 2006 : 10) dans le sens où elle intègre une « activité mimétique » qui se calque sur un objet en action qu'un sujet locuteur propose à un destinataire. Le caractère hybride du discursif hypotypotique fait que l'on serait tenté de l'entendre comme un « type de texte ».

L'entreprise hypotypotique, celle que nous défendons ici, met son référent « sous les yeux » en dirigeant le regard sur ses moments telle « une caméra » qui balaye un périmètre au moyen de la deixis et d'un lexique de visualisation. Nous la classons au même niveau que les « hypotyposes mimétiques » de Claire Stolz.

Toutefois, elle peut jouer sur la mise à distance de son référent (pouvant intégrer l'hypotypose *in absentia*). Dans ce cas, le destinataire est amené à s'engager à la récupération de son référent par le truchement de sa culture rhétorique. Référons-nous au récit de Thémène sur la mort d'Hippolyte dans *Phèdre* (V, 6) de Racine ou à celui du prince Karamoko sur la puissance militaire de la France dans *Les Sofas* (page 34) pour nous en convaincre. Ce type d'hypotypose intègre les « hypotyposes hallucinatoires » de Claire Stolz. Elles se nourrissent de tropes, de métaphores et de lexiques figurés. Elles se trouvent faiblement représentées dans le théâtre de Zadi Zaourou. Quand elles le sont, c'est que les introducteurs d'hypotypose ont déjà annoncé la figure en amont (cf. le récit du prince sur la puissance militaire de la France).

Ces classifications contribuent au règlement du problème sur la délimitation des morceaux hypotypotiques grâce à ce que Henri Morier appelle la « loi du contraste » à partir du moment où nous sommes en mesure de distinguer une typologie de l'autre.

Concernant la portée de l'hypotypose, une chose est certaine, c'est qu'elle apparaît comme un procédé dont l'usage se présente davantage comme un moyen plutôt qu'un but. L'on s'en sert pour crédibiliser son dire. Car choisir de représenter, par exemple, les mauvais agissements de l'homme blanc sur le territoire mandingue (*Les Sofas* : 56) par une narration hypotypotique plutôt que dans une narration simple, c'est tenter de « faire passer [ces faits] pour vrai ». En soutenant que l'utilisation de l'hypotypose vérifie « l'équivalence : faire voir = faire croire, en contribuant à l'illusion théâtrale » (1995 : 503), Valérie Combet scelle la dynamique argumentative de la figure.

Dans notre cas, l'hypotypose se présente comme un tremplin dans la dénonciation et de la colonisation et du néocolonialisme. Cet objectif n'a pu être atteint que par le refus de Zadi Zaourou de s'enfermer dans le carcan de « la norme blanche ». Il opte pour une écriture qui développe l'image en inscrivant son « activité mimétique » dans le vraisemblable. Le

recours à l'hypotypose permet une bonne réceptivité de son message dans la mesure où les destinataires reconnaissent pleinement ou se retrouvent dans les situations et faits décrits. Tel un miroir, l'hypotypose reflète son objet. Cet aspect la rapproche de l'art théâtral qui agit pareillement. Cet aspect commun se justifie par le fait qu'ils intègrent tout deux la *mimèsis*. Le théâtre deviendra à son tour « miroir de la société » dans la mesure où il la représente afin de mettre en lumière ses tares. Dans sa vocation, l'écrivain opte pour une originalité de son écriture afin de porter sa voix ou son message. Zadi Zaourou choisit une esthétique singulière qu'il tire de son terroir.

Cet auteur ivoirien récupère le *didiga* ancien ou traditionnel qu'il adapte à la société moderne par le truchement de ce qu'il appelle « l'unité des contraires » (*La Termitière*, 138). Il réoriente la pensée de ce qui constitue l'ossature de cet art, c'est-à-dire le symbole. Aux lendemains des indépendances, et malheureusement encore aujourd'hui sous d'autres cieux, les écrivains sont obligés de se camoufler pour lancer leurs invectives contre les pouvoirs autoritaires des nouveaux dirigeants, après le départ de l'homme blanc. Hormis les changements de nom, ils choisissaient quelquefois de porter l'antagonisme des forces entre pouvoir abusif et peuple opprimé par des symboles.

Quoique Zadi Zaourou décide de tirer des fois « à boulets rouges » sur le néocolonialisme sans se camoufler, il prend l'engagement quelques autres fois d'utiliser le symbole, plus significatif dans la mesure où la signification devieint métaphysique. S'étant fondé sur la tradition pour bâtir son esthétique, le dramaturge intervertit la configuration du symbole dans le *didiga* ancien. C'est ainsi qu'a été analysé le symbole de la Termitière. Là où la tradition lui imprimait un aspect positif, parce qu'étant facteur de réconciliation entre « l'ésotérie et l'exotérie », facteur d'union et de discipline, par le truchement de « l'unité des contraires », Zadi Zaourou fait basculer la Termitière dans une dénotation péjorative. Ce changement si radical témoigne de la radicalité de celui que l'on pourrait observer dans la société elle-même. Une société devenue fossoyeur de ses propres enfants tant la rupture entre le pouvoir et le peuple est grande, tant l'insubordination à l'autorité morale est exprimée. C'est au vue de ce fait que la Termitière est devenue alors, dans le *didiga* moderne ou le *didiga* de Zadi Zaourou, symbole de « stagnation ». Plus de dynamisme en son sein. Le dramaturge parlera même de la Termitière comme le symbole « de la sécheresse des cœurs et des esprits » (*La Termitière* : 110).

L'avènement de cette esthétique consacre le caractère iconoclaste ou avant-gardiste de l'esthétique de Zadi Zaourou qui rompt tant avec la pensée dominante de l'art dramatique

qu'avec la pensée traditionnelle. Nous l'avons vu, l'œuvre de ce dramaturge s'offre une liberté de configuration. Elle consacre la polyphonie, donc le théâtre dans le théâtre.

*La Tignasse* pourrait nous aider à comprendre cet aspect des choses. Les niveaux diégétiques qui s'y déroulent apparaissent explicitement autonomes. Mais aux yeux du dramaturge, elles devraient s'entendre comme des éléments constitutifs d'un ensemble, de la société. Avec cet auteur, les unités d'action, de lieu et de temps, chères au drame classique, deviennent caduques. Le théâtre doit intégrer les mêmes aspects qu'un film. Il doit parvenir à montrer les laideurs de chaque espace de sa société. *La Tignasse* se présente comme une œuvre majeure tant elle consacre une configuration particulière de l'action dramatique. Ce ne serait donc pas abusif de dire que Zadi Zaourou est un auteur de ruptures. Si cette liberté dans la création peut être attribuée à la démocratisation dans l'écriture au XXème, nous ne sommes pas en mesure toutefois d'affirmer que cet auteur se saurait conformer à la norme.

# **BIBLIOGRAPHIE**

## **I- CORPUS**

ZADI Zaourou Bernard : 1979 : *Les Sofas et L'Oeil*, Abidjan, l'harmattan, pp.7-66

- 1984 : *La Tignasse et Kitanmadjo*, Abidjan, CEDA

- 2001 : *La Guerre des femmes et La Termitière, N.E.I*, pp.71-122.

## **II- OUVRAGES GENERAUX CITES**

CURTIUS Ernst Robert, 1956, *La Littérature européenne et le moyen Age latin*, Paris, PUF

MARMONTEL Jean François, 1787, *Eléments de littérature*, Paris, Verdière

## **III- OUVRAGES CRITIQUES**

CORVIN Michel, 1998, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse

FLORENCE Fix et al., 2009, *La Didascalie dans le théâtre du XXème siècle, Regarder l'impossible*, Editions universitaires de Dijon

GENETTE Gérard, 2007, *Discours du récit*, Paris, Seuil

ISSACHAROFF Michael, 1985, *Le Spectacle du discours*, Paris, Corti

KLINKENBERG Jean Marie, 1996, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles de Boeck

PAVIS Patrice, 2002, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod

PRUNER Michel, 2009, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin

RACINE Jean, *Andromaque* par Bernard Lalande, 1959, Paris, Librairie Larousse

- *Phèdre* par Alain Viala, 1985, Paris, Librairie générale française

ROUBINE Jean Jacques, 2000, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris,  
Nathan Université

UBERSFELD Anne, 1978, *L'Ecole du spectateur*, Paris, Editions sociales

#### **IV- OUVRAGES SPECIFIQUES**

##### **IV-1- SUR LA PEINTURE**

De VINCI Léonard, 1977, *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par André  
Chastel, Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par Christiane  
Lorgues, Italie, Calman-Lévy

GEFEN Alexandre, 2003, *La Mimèsis*, Paris, Flammarion

GALAND Hallyn Perrine, 1995, *Les Yeux de l'éloquence : Poétiques humanistes de*

LESSING Gotthold Ephraim, 1964 (1766): *Laocoon*, Paris, Hermann

PHILOSTRATE, traduit par Auguste Bougot, 2004 : *La Galerie de tableaux*, 2<sup>ème</sup> tirage,  
Paris « Les belles lettres »

PLINE l'Ancien, textes traduits et commentés par Jean-Michel Croisilles, 1985 : *Histoire  
naturelle*, Paris, Société d'édition « Les belles lettres »

POLITIEN Ange, 1987, *Les Silves*, textes traduits et commentés par Perrine Galand, Paris,  
Les belles lettres

RECHT Roland et al. , 1998, *Le Texte de l'œuvre d'art : La description*, Presses  
universitaires de Strasbourg

VOUILLOUX Bernard, 2005, *La Peinture dans le texte XVIII è-XX è siècle*, Paris, CNRS

WAHL François, 1996, *Introduction au discours du tableau*, Paris, Seuil

## IV-2- SUR LA GRAMMAIRE

- ARRIVE Michel et *al.*, 1986, *La Grammaire d'aujourd'hui*, guide alphabétique de linguistique française, Paris, Flammarion, 720p
- CHOMARAT Jacques, 1981, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Tome I et II, Paris, Les belles lettres
- CHOMSKY Noam, 1971, *Aspects de la théorie syntaxique*, Seuil, Paris, 288p
- DENIS Delphine et SANCIER-CHATEAU Anne, 1994, *La Grammaire du français*, Librairie générale française
- DUBOIS Jean et LAGANE René, 1993, *La Nouvelle grammaire du français*, Larousse
- FAUCONNIER Gilles, 1974, *La Coréférence : Syntaxe ou sémantique ?* Editions du Seuil, Paris
- FRONTIER Alain, 1997, *La Grammaire du français*, Belin, Paris, 752p
- GREVISSE Maurice et GOOSSE André, 2008, *Le Bon usage*, 14<sup>ème</sup> édition, Bruxelles, de boeck duculot
- GROSS Maurice, 1975, *Méthodes en syntaxe*, Paris, Hermann
- 1993, *Le Bon usage*, 13<sup>ème</sup> édition, Paris, Duculot
- GUILLAUME Gustave, 1993, *Temps et verbes : Théories des aspects, des modes et des temps suivi de L'architecture du temps dans les langues classiques*, Paris, Honoré Champion
- GUIRAUD Pierre, 1974, *La Grammaire*, Paris, Que sais-je ?
- KESIK Marek, 1989, *La Cataphore*, Paris, PUF, 160p

KLEIBER Georges, 1994, *Anaphores et pronoms*, Belgique, Duculot, 230p

NIQUE Christian, 1974, *Initiation méthodique à la grammaire générative*, Armand Colin, Paris, 176p

PINJON Jacqueline, 1986, *Morphosyntaxe du français*, Paris, Hachete, 302p

RIEGEL Martin et al., 2008, *Grammaire méthodique du français*, 5<sup>ème</sup> tirage, Paris, PUF

RUWET Nicolas, 1967, *Introduction à la grammaire générative*, Paris, Plon

WILMET Marc, 1997, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, Duculot, 670p

#### **IV-3- SUR LA LINGUISTIQUE**

ADAM Jean-Michel, 1985, *Le Texte narratif*, Paris, Nathan-Université

- 1990, *Éléments de linguistique textuelle : Théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Mardaga Liège, 268p

- 1993, *La Description*, Paris, PUF

- 2006, *Le Texte descriptif*, Paris, Armand Colin

ARCANI Enrico, 1972, *Principes de linguistique appliquée, structure-fonction-transformation*, Paris, Payot, 304p

BALLY Charles, 1965, *Linguistique générale et linguistique française*, 4<sup>ème</sup> édition revue et corrigée, édition Francke Berne, 440p

BEGUELIN Marie- Josée et al., *De la phrase aux énoncés : Grammaire scolaire et descriptions linguistiques*, Bruxelles, De Boeck Duculot, 2000, 350p

CHOI-JONIN Injoo et al., 1998, *Introduction à la méthodologie en linguistique* (Application

au français contemporain), Presses Universitaire de Strasbourg, 338p

ORECCHIONI Kerbrat 2006, *L'Enonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin

SAUSSURE Ferdinand de, 1969, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot

#### **IV-4- SUR LA RHETORIQUE**

ARISTOTE, 1980, *Rhétorique*, tome troisième, livre III, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Les belles lettres

- 1991, *Rhétorique* tradaduction de Charles Emile Ruelle, Librairie générale française

BACRY Patrick, 1992, *Les Figures de style*, Paris, Belin

BLAIR Hugh., (1808) (1783), *Cours de rhétoriques et de belles lettres*, Genève, Manget et Cherbuliez librairies traduction de l'anglais par P. Prévost 4 vol

CASSIN Barbara, 1995, *L'Effet sophistique*, Nrf Essais, Paris, Gallimard

CHOMARAT Jacques, 1981, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Tome I et II, Paris, Les belles lettres

CICERON, 1960, *Divisions de l'art oratoire ; Topiques*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, deuxième édition, Paris, Les belles lettres

- 1971, *De l'orateur*, textes établi par Henri Bornecque et traduits par Edmond Courbaud, 4ème tirage, livre III, Paris, Société Les belles lettres

COGARD Karl, 2001, *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion

- DESCLERCQ Gilles, 1992, *L'Art d'argumenter : Structures rhétoriques et littéraires*,  
Editions Universitaires
- DUMARSAIS César, (1730), 1988, *Des Tropes ou des différents sens*, Paris, Flammarion
- DUPRIEZ Bernard, 1984, *Gradus*, Union générale d'édition.
- FONTANIER Pierre, (1821), 1977, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion
- FROMILHAGUE Catherine, 1995, *Les Figures de style*, Paris, Nathan Université
- HERMOGENE, (IIe-IIIe siècles), 1997, *L'Art rhétorique*, Paris, Les belles lettres
- LAMY Bernard, (1675-1741), 1998, *La Rhétorique ou l'art de parler*, Paris, Champion
- MICHEL Alain, 1981, *Eloquence et rhétorique chez Cicéron*, Genève, Vandoeuvres
- MOLINIE Georges, 1992, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française
- MORIER Henri, 1998, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF
- PERELMAN Chaim, 1997, *L'Empire rhétorique : Rhétorique et argumentation*, Paris,  
Librairie philosophique
- POUGEOISE Michel, 2001, *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin
- QUINTILIEN, 1978, *L'Institution oratoire*, livre I, III, IV, V, VI, VIII, IX, textes établis et  
traduits par Jean Cousin, Paris, Les belles lettres
- REBOUL Olivier, 1991, *Introduction à la rhétorique*, 3<sup>ème</sup> édition, Paris, PUF.
- ROBRIEUX Jean Jacques, 1993, *Eléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod
- STOLZ Claire, 2006, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipse

SUHAMY Henry, 1981, *Les Figures de style*, Paris, PUF

GARDES Tamine Joëlle, *La stylistique*, 2001, Paris, Armand Colin,

## V- ARTICLES ET THESES

### V-1- ARTICLES

BARBERIS Marie Jeanne, 2009, « Les déictiques spatiaux dans la narration : cotexte, contexte et empathie », Actes du colloque *Représentations du sens linguistique IV*, Helsinki : Société Néo philologique, 17-30

BARTHES Roland, 1964: « Rhétorique de l'image », in *Communications* n° 4, Paris, Seuil

- 1964 : « Le Théâtre de Baudelaire », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, pp. 41-47

- 1977 : « Analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil

- (1981), « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Analyse structurale du récit*, in *Communications*, n°8, Paris, Seuil

CALAME Claude, - 1991, « Quand dire c'est faire voir : l'évidence dans la rhétorique antique », *Etudes de lettres*, n° 4, Faculté des lettres de l'université de Lausanne, 3-22

- 2010, « Entre vraisemblable, nécessité et poétique de la vue : L'historiographie grecque classique », *Texte*, volume XV, n° 3

COMBEL Valérie, 1995 : « L'hypotypose dans la tragédie racinienne », *XVIIème siècle*, n° 188, 495-503

INGARDEN Romain, 1971, « Les Fonctions du langage au théâtre », *Poétique* n° 8, Paris,

## Seuil

FERAL Josette et *al.*, « La Didascalie comme acte de parole », *Théâtralité, écriture et mise en scène*

GNALEGA René, 1999, « Les Relations entre la poésie de Senghor et la sculpture » in *Mots pluriels* n° 12

LE BOZEC Yves, 1998, « *Ekphrasis* de mon cœur ou l'argumentation par la description pathétique », *Littérature* n° 111, Paris, Larousse, 111-124

- 2002 : « L'hypotypose : Un essai de définition formelle », *L'information grammaticale* n° 92, 3-7

MARMONTEL Jean François, (1870) « Descriptif », *Encyclopédie du XIXème siècle* (1982), Genève-Paris, Slatkine

MAYAFFRE Damon, « Rôle et place des corpus en linguistique : Réflexions introductives, CNRS-UMR « Bases, Corpus et Langage », Nice

KOUASSI Koffi Magloire, 2004, « Le Monde syntagmatique : une scientificité trop étriquée » in *Revue du CAMES*, Sciences sociales et humaines, série B, volume 006 N° 1- 2

- 2006, « Les Enjeux syntaxico-sémantiques de l'endophore aux confins de la sublimation des masques africains » in *Annale de l'Université de Lomé*, Tome XXVI- 1, série Lettres et sciences humaines

- 2007, « Jusqu'où le pléonasma cautionne-t-il la diaphore ? » in *Revue du CAMES*, Sciences sociales et humaines, Nouvelle série B, volume 008, N° 01

- 2009, « Du langage d'Aimé Césaire aux confins d'une

grammaire d'hypotypose », *Révue scientifique de littératures, Langues et sciences humaines, Lettres d'Ivoire*, pp. 203-209

- 2010, « L'hypotypose : un modèle discursif aux confins de la vraisemblance », *Revue du CAMES*, nouvelle série B, Volume 010, N° 01, 1er trimestre, pp. 157-165

REVAZ Françoise, « L'hypotypose : Une figure insaisissable ? », Université de Fribourg (Suisse)

STOLZ Claire, « Polyphonie dans les romans des cinq dernières années : formes et interprétations »

UBERSELD Anne, « Poétique et pragmatique : Le dialogue de théâtre », *Editorial de présentation, AS/SA*, Volume 1 : 175-184

## **V-2- THESES**

ZADI Zaourou Bernard, 1978, *Césaire entre deux cultures*, Abidjan-Dakar, NEA

KOUASSI Koffi Magloire, 2004, *Etude syntaxique et sémantique de la diaphore dans les œuvres de la négritude*, Doctorat d'Etat, Université de Bouaké (Côte-d'Ivoire)

KOFFI Ehouman René, 2010, *Paratxe et hypotaxe : critères syntaxiques et sémantiques à partir d'une étude comparative de Climbié (Bernard Dadié) et de L'Etranger (Albert Camus)*, thèse soutenue publiquement le 28 Janvier 2010

# ANNEXE

## EXTRAITS D'HYPOTYPOSE DANS LA RHETORIQUE

**Quintilien**, *Institution oratoire*, Paris, Société d'édition « Les belles lettres »

« Tout deux dressés sur la pointe des pieds », Tome V, livre VIII, chapitre 3 : 78

« Debout sur le rivage, en sandales, avec un pallium de pourpre et une tunique talaire, appuyé au bras d'une donzelle, le prêteur du peuple Romain »

(Quintilien, Tome V, livre VIII, chapitre III, p. 78,  
citant Cicéron, *Verrines*, Société d'édition « Les belles lettres », Vers 86

« Il me semblait voir les uns entrer, les autres sortir, certains que les beuveries de la veille faisaient bâiller. Le sol était sale, gluant de vin, jonché de couronnes à demi fanées et d'arrêtes de poissons », Tome V, livre VIII, chapitre III : 79)

« Un froid frissonnement vient secouer mes membres  
Et mon sang qui se glace est figé d'épouvante »  
(Quintilien, Tome V, livre VIII, chapitre III : 80, citant Virgile, *Enéide*, III, v. 29-30)

« Tremblantes de terreur,  
Les mères ont pressé leurs enfants sur leur sein »  
(Quintilien, Tome V, livre VIII, chapitre III : 80, citant Virgile, *Enéide*, VII, v. 518)

« Tels des loups ravisseurs dans la nuée obscure »  
(Quintilien, Tome V, livre VIII, chapitre III : 80, citant Virgile, *Enéide*, II, v. 355- 357)

« Comme l'oiseau rasant la surface des ondes  
Vole autour du rivage et des rocs poissonneux »  
(Quintilien, Tome V, livre VIII, chapitre III, p. 80, citant Virgile, *Enéide*, IV, v. 251-255)

« Tel Apollon quittant la Lycie hivernale  
Et les courants du Xanthe ou bien venant revoir  
Délôs, son île maternelle ... » (Quintilien, Tome V, livre VIII, chapitre III : 81, citant Virgile, *Enéide*, IV, v. 143)

« Comme la culture de la terre, les études améliorent l'esprit et l'enrichissent »

(Quintilien, Tome V, livre VIII, chapitre III : 81)

« Comme les médecins retranchent les membres aliénés par les maladies, de même il faut retrancher de la société les gens malhonnêtes et dangereux, même s'ils nous sont unis par les liens du sang » (Quintilien, Tome V, livre VIII, chapitre III : 81)

« Comme les tempêtes se soulèvent souvent après un signe céleste prémonitoire, mais souvent aussi éclatent à l'improviste sans preuve sans cause déterminée et pour une raison obscure, il en est de même dans nos comices ; lors d'une tempête populaire souvent on peut voir à quel signal elle s'élève ; souvent elle est d'origine si obscure qu'elle semble éclater sans cause »

(Quintilien, Tome V, livre VIII, chapitre III : 83)

« Errant par les forêts à la façon des fauves »

(Quintilien, Tome V, livre VIII, chapitre III : 81)

« Il s'ensuit de ce tribunal, comme d'un incendie, tout nu »

(Quintilien, Tome V, livre VIII, chapitre III, p. 83, citant Cicéron, *De oratio*, Société d'édition « Les belles lettres », Paris, XIV, v. 6)

« Lui-même, tout enflammé de folie criminelle, il arrive au forum ; son regard était enflammé, tout son visage respirait la cruauté. » Cicéron, *Verrines*, v. 161 (Quintilien, Tome V, livre IX, chapitre II : 181)

« Conduis-moi, je te suis, prend ma vieille main et dirige-la où tu veux »

« Regarde ce que tu as longtemps refusé de croire. Quant à moi, je ne vois pas ; la nuit se lève et le brouillard est épais ». Sénèque, cité par Mueller, p. 584 (Quintilien, Tome V, livre IX, chapitre II, p. 182)

**Bernard Lamy**, 1675, *La Rhétorique ou l'art de parler*, Champion, Paris, (1998)

Mère cruelle, arrête, et éloigne de mes yeux

Ces filles de l'enfer, ces spectres odieux.

Ils viennent, je les vois : mon supplice s'apprête,

Mille horribles serpents leur sifflent sur la tête. (Bernard Lamy : 223, citant Longin que cite Nicolas Boileau Despréaux, *Œuvres complètes : Traité du sublime*, Chapitre XIII : 77, Paris, Les belles lettres

Aussitôt devant toy s'offriront sept étoiles :  
Dresse par là ta course, et suy le droit chemin.  
Phaéton à ces mots, prend les resnes en main :  
De ses chevaux ailez il bat les flancs agiles.  
Les coursiers à sa voix sont dociles  
Ils vont : le char s'éloigne, et plus prompt qu'un éclair,  
Pénètre en un moment les vastes champs de l'air.  
Le père cependant plein d'un trouble funeste,  
Le voit rouler de loin sur la plaine céleste,  
Lui montre encor la route, et du plus haut des Cieux  
Le suit, autant qu'il peut, de la voix et des yeux.  
Va par là, luy dit-il, revien : détourne : arrête.

(Bernard Lamy, citant Longin, cité par Nicolas Boileau Despréaux, *Œuvres complètes, Traité du sublime*, Chapitre XIII, p. 78, Paris, Les belles lettres

« Je les vois, je les vois s'apprêter au carnage,  
Comme des lions rugissants »

(Bernard Lamy : 223, citant Godeau (1686), *Paraphrase des psaumes de David en vers français*, Nouvelle édition revue et argumentée, psaume XXXV, dernière strophe)

« Tu m'entends, les voilà qui tombent  
Ces hommes pleins d'iniquité :  
Tu confonds leur témérité,  
Et malgré leur orgueil sous ta main ils succombent »

(Bernard Lamy : 224, citant Godeau (1686), *Paraphrase des psaumes de David en vers français*, Nouvelle édition revue et argumentée, psaume XXXV, dernière strophe

« Leur gosier est comme un sépulcre ouvert, ils se sont servit de leur langue pour tromper avec adresse, ils ont sur leurs lèvres un venin d'aspic, leur est remplie de malédiction et

d'aigreur, leurs pieds sont vites et légers pour répandre le sang » (Bernard Lamy : 225, citant l'épître de saint Paul aux Romains, III, 13-15)

« J'ai été battu de verges par trois fois : j'ai été lapidé une fois : j'ai fait naufrage trois fois : j'ai passé un jour et une nuit au fond de la mer : j'ai été souvent dans les voyages, dans les périls sur les fleuves, dans les périls des voleurs, dans les périls de la part de ceux de ma nation, dans les périls de la part des païens, dans les périls au milieu des villes, dans les périls au milieu des déserts, dans les périls sur la mer, dans les périls entre les faux frères »  
(Bernard Lamy : 224, citant le deuxième épître de Saint Paul aux Corinthiens, XI, 25-26)

**César Dumarsais**, 1730, *Des Tropes ou des différents sens*, Paris, Flammarion, (1988)

Cependant sur le dos de la plaine liquide  
S'élève à gros bouillons une montagne humide ;  
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,  
Parmi les flots d'écume, un monstre furieux ;  
Son front large est armé de cornes menaçantes,  
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes ;  
Indomptable taureau, dragon impétueux,  
Sa croupe se recourbe en replis tortueux :  
Ses longs mugissements font trembler le rivage :  
Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage ;  
La terre s'en émeut, l'air en est infecté,  
Le flot qui l'apporta recule épouvanté.  
(César Dumarsais : 134, citant Racine, *Phèdre*, acte V, scène 6)

« Il part baigné de pleurs et comblé de bénédictions  
de son peuple : déjà gémissent les ondes sous le poids  
de sa puissante flotte ; déjà s'offrent à ces yeux les côtes  
d'Afrique ; déjà sont rangées en batailles les innombrables  
troupes des sarrasins. Ciel et terre, soyez témoin des  
prodiges de sa valeur. Il se jette avec précipitation dans  
les flots, suivi de son armée, que son exemple encourage,  
malgré les cris effroyables de l'ennemi furieux, au milieu

des vagues et d'une grêle de dards qui le couvrent : il  
s'avance comme un géant vers les champs où la victoire  
l'appelle : il prend terre, il aborde, il pénètre les bataillons  
épais des barbares, et, couvert du bouclier invisible du  
Dieu qui fait vivre et qui fait mourir, frappant d'un bras  
Puissant à droite et à gauche, écartant la mort, et la  
renvoyant à l'ennemi, il semble encore se multiplier dans  
chacun de ses soldats. La terreur que les infidèles croyaient  
porter dans le cœur des siens, s'empare d'eux-mêmes. Le  
Sarrasin éperdu, le blasphème à la bouche, le désespoir  
dans le cœur, fuit et lui abandonne le rivage. »

(César Dumarsais : 135, citant M. l'abbé Ségui, 1729, *Panegyrique de St. Louis* : 22)

O Ménélaüs, si nous nous perdions qui émaillerait la terre de fleurs ? qui ferait couler les  
fontaines sous une ombre verdoyante ? (César Dumarsais : 114, citant Virgile, *Bucoliques*,  
IV. 19)

Silène enveloppa chacune des sœurs de Phaëton avec une écorce amère et fit sortir de terre de  
grands peupliers. (César Dumarsais : 114, citant Virgile, *Bucoliques* VI. 62)

**Pierre Fontanier**, 1977, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris.

Son coursier écumant sous son maître intrépide  
*Nage*, tout orgueilleux de la main qui le guide :  
(Pierre Fontanier : 390, citant Boileau, *Le passage du Rhin*)

Quatre bœufs *attelés*, d'un pas *tranquille* et *lent*  
*Promenaient* dans Paris le monarque *indolent*. *Le Lutrin*, chant II, v. 117-118  
(Pierre Fontanier : 390)

La mollesse oppressée  
Dans sa bouche, à ces mots, sent sa langue glacée,  
Et lasse de parler, succombant sous l'effort,  
Soupire, étend les bras, ferme l'œil, et s'endort

(Pierre Fontanier : 390, citant Nicolas Boileau, *Le passage du rhin*)

« Le voilà qui se jette tremblant aux pieds de d'Hégésippe ;  
il pleure, il hésite, il bégaie, il tremble, il embrasse les genoux  
de cet homme qu'il ne daignait pas, une heure auparavant,  
honorer d'un de ses regards » (Pierre Fontanier : 390-391, citant *Télémaque*)

Songe, songe, Céphise à cette nuit cruelle  
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle ;  
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,  
Entrant dans à la lueur de nos palais brûlants,  
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,  
Et de sang tout couvert échauffant le carnage ;  
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,  
Dans la flamme, étouffés, sous le fer expirants ;  
Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue ;  
Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue !  
(Pierre Fontanier : 391, citant Racine, *Andromaque*, Acte III, scène VI)

A ces cris douloureux le peuple est agité.  
Un gros de nos amis que son danger excite,  
Entre elle et ces soldats vole et se précipite.  
Vous eussiez vu soudain les autels renversés,  
Dans les ruisseaux de sang leurs débris dispersés ;  
Les enfants écrasés dans les bras de leurs mères ;  
Les frères inconnus, immolés par leurs frères ;  
Soldats, prêtres, amis, l'un sur l'autre expirans :  
On marche, on est porté sur les corps des mourans ;  
On veut fuir ; on revient, et la foule pressée  
D'un bout du temple à l'autre est vingt fois repoussée.  
De ces flots confondus le flot impétueux  
Roule, et dérobe Egiste et la reine à mes yeux.  
Parmi les combattants je vole ensanglanté ;  
J'interroge à grands cris la foule épouvantée ;

Tout ce qu'on me répond redouble mon horreur.  
On s'écrie : Il est mort, il tombe, il est vainqueur :  
Je cours, je me consume, et le peuple m'entraîne,  
Me jette en ce palais, éplorée, incertaine,  
Au milieu des mourants, des morts, et des débris...  
(Pierre Fontanier : 391-392, citant Voltaire, *Méropé*)

**Bernard Dupriez**, 1984, *Gradus, Gradus*, Union générale d'édition.

Des gens arrivaient hors d'haleine ; des barricades, des câbles, des  
corbeilles de linge gênaient la circulation ; les matelots ne  
répondaient à personne ; on se heurtait.  
(Bernard Dupriez : 240, citant Flaubert, *L'éducation sentimentale* : 37)

La vie sociale est une fermentation, elle extrait le puissant de la masse, comme le foie produit  
le suc, elle élimine peu à peu les faibles qui l'encombrent, à la manière du rein des résidus de  
la digestion. (Bernard Dupriez : 240, citant Bernanos, *Nous autres français*, p. 157)

Assez ! ..... "Ne plus écrire !"..... Et voilà que dans l'obscurité de derrière ses paupières  
closes, il voit surgir soudain, des hommes violents, faisant de grands gestes de dénégation,  
puis une troupe, puis un défilé de gens mécontents, avec pancartes, cortège protestataire et  
menaçant. "Ne plus" s'est changé en grévistes ! (Bernard Dupriez : 241, citant Michaux, *Les  
grandes épreuves de l'esprit* : 98-99)

Molly et Josie. Petit tableau de genre ! Mais comment allez-vous ? Mais qu'étiez vous donc  
devenues ? Se baisent si heureuse de vous se baisent, de vous revoir. Chacune épiluchant  
l'autre avec méthode. Mais vous êtes superbes. Des amis de cœur qui se montrent les dents  
dans un sourire. Combien vous en reste-il ? Ne lèveraient pas un doigt l'une pour l'autre.  
(Bernard Dupriez : 241, citant Homère, *Ulysse*, p. 356)

**Olivier Reboul**, 1991, *Introduction à la rhétorique*, 3<sup>ème</sup> édition, Paris, PUF.

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram...  
(Ils allaient obscurs par la nuit solitaire, dans l'ombre...) (Olivier Reboul : 131) Virgile

Sois sage ma douleur, ô ma douleur,  
et tiens toi plus tranquille.  
Tu réclamais le Soir ; il descend ; le voici :  
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,  
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant des mortels la multitude vile,  
Sous le fouet du plaisir, ce bourreau sans merci,  
Va cueillir des remords dans la fête servile,  
Ma douleur, donne moi la main ; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années,  
Sur les balcons du ciel, en robes surannées ;  
Surgir du fond des eaux le Regret souriant ;

Le soleil moribond s'endormir sous une arche,  
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,  
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.

(Olivier Reboul : 143, citant Charles Baudelaire, « Recueillement », in 1961, *Les fleurs du mal*, Pléiade, Paris, Gallimard : 173)

**Jean Jacques Robrieux**, 1993, *Eléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod

« L'essieu crie et se rompt. L'intrépide Hippolyte  
Voit voler en éclats tout son char fracassé ;  
Dans les rênes lui-même il tombe embarrassé.  
Excusez ma douleur. Cette image cruelle  
Sera pour moi de pleurs une source éternelle.  
J'ai vu, Seigneur, j'ai vu notre malheureux fils  
Traîné par les cheveux que sa main a nourris. »

(Jean Jacques Robrieux : 71, citant Racine, *Phèdre*, acte V, scène 6)

De princes égorgés la chambre était remplie.  
Un poignard à la main, l'implacable Athalie

Au carnage animait ses barbares soldats,  
Et poursuivait le cours de ses assassinats.  
Joas, laissé pour mort, frappa soudain ma vue.  
Je me figure encor sa nourrice éperdue,  
Qui devant les bourreaux s'était jetée en vain,  
Et, faible, le tenait renversé sur son sein.  
Je le pris tout sanglant. En baignant son visage,  
Mes pleurs du sentiment lui rendirent l'usage ;  
Et, soit frayeur encore, ou pour me caresser,  
De ses bras innocents je me suis senti presser  
(Jean Jacques Robrieux, 1998, *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Dunod : 83-84,  
citant Racine, *Athalie*, (1952), Paris, Seuil, acte I, scène 2 (V. 243-254))

**Karl Cogard**, 2001, *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion

Le temps n'est plus, Phénice, où je pouvais trembler.  
Titus m'aime, il peut tout, il n'a plus qu'à parler.  
Il verra le sénat m'apporter ses hommages,  
Et le peuple, de fleurs couronner ses images.  
De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ?  
Ses yeux ne sont –ils pas tous pleins de sa grandeur ?  
Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,  
Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,  
Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,  
Qui tous, de mon amant empruntaient leur éclat ;  
Cette pourpre, cet or, que rehaussait sa gloire,  
Et ces lauriers encore témoins de sa victoire ;  
Confondre sur lui seul, leurs avides regards ;  
Ciel ! avec quel respect et quelle complaisance  
Tous les cœurs en secret l'assuraient de leur foi !  
Parle : peut-on le voir sans penser comme moi  
Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,  
Le monde, en le voyant, eût reconnu son maître ?  
Mais, Phénice, où m'emporte un souvenir charmant ?

Cependant Rome entière, en ce même moment,  
Fait des vœux pour Titus, et par des sacrifices  
De son règne naissant célèbre les prémisses.  
Que tardons-nous ? Allons, pour son empire heureux,  
Au ciel, qui le protège, offrir aussi nos vœux.  
Aussitôt, sans l'attendre, et sans être attendue,  
Je reviens le chercher, et dans cette entrevue  
Dire tout ce qu'aux cœurs l'un de l'autre contents  
Inspirent des transports retenus si longtemps.  
(Karl Cogard : 99, citant Racine, *Bérénice*, acte I, scène 5)

**Gilles Desclercq**, 1992, *L'Art d'argumenter : Structures rhétoriques et littéraires*, Editions Universitaires

Il n'est pas convenable que vous savez à quel point César vous aimait.  
Vous n'êtes pas des bois, vous n'êtes pas de pierre, vous êtes des hommes ; et  
étant des hommes, si vous entendez le testament de César, cela vous enflammera, cela vous  
rendra fous : il est bon que vous ne sachiez pas que vous êtes ses héritiers, car si vous le  
saviez, oh ! qu'est-ce qu'il en adviendrait ! (...)  
Je suis allé trop loin en vous parlant : j'ai fait tort, je le crains, aux hommes honorables dont  
les poignards ont assassiné César, oui, je le crains.  
(Gilles Desclercq : 192, citant W. Shakespeare, *Jules César*, édition RVG, Genève, 1986,  
traduction. E. Montégut, acte III, scène 2 : 1454)

Je me contente de parler tout franchement ; je vous dis ce que vous savez  
Vous-mêmes ; je vous montre les blessures du doux César, pauvres bouches  
Muettes, et je les invite à parler pour moi ; mais si j'étais Brutus, et si Brutus  
Était Antoine, il y aurait ici présent un Antoine qui déchaînerait vos courroux, et  
Qui mettrait dans chaque blessure de César une langue capable de pousser les pierres mêmes  
de Rome au soulèvement et à la révolte.  
(Gilles Desclercq : 193, citant W. Shakespeare, *Jules César*, édition RVG, Genève, 1986,  
traduction. E. Montégut, acte III, scène 2 : 1455)  
Imaginez-vous, je vous prie, le paysan français.  
Voyez-le tel que les documents que j'ai cités l'ont dépeint (...) Figurez-

Vous la condition, les besoins, le caractère, les passions de cet homme, et  
Calculez, si vous le pouvez, les trésors de haine et d'envie qui se sont amassés  
Dans son cœur. (Gilles Desclercq : 247, citant Alexis de Tocqueville, *L'Ancien régime et la  
Révolution* : 95-96)

Pour l'acquitter il lui faut d'abord payer un droit, non au gouvernement, mais à d'autre  
propriétaires du voisinage, aussi étrangers que lui à l'administration des affaires publiques,  
presque aussi impuissants que lui. Il la possède enfin ; il y enterre son cœur avec son grain. Ce  
petit coin du sol qui lui appartient en propre dans ce vaste univers le rempli d'orgueil et  
d'indépendance.

Surviennent pourtant les mêmes voisins qui l'arrachent à son champ et l'obligent à venir  
travailler sans salaire, etc.

(Gilles Desclercq : 247, citant Alexis de Tocqueville, *L'Ancien régime et la Révolution* : 96)

**Michel Pougeoise**, 2001, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin

Une autre fois,

Un centaure passa la rivière à la nage ;

L'eau ruisselait sur sa peau d'homme et son pelage ;

Il s'avança de quelques pas dans les roseaux,

Flairant le vent, hennit, repassa l'eau ;

Le lendemain, *j'ai vu, l'ongle de ses sabots*

*Marquée dans l'herbe ...* (Michel Pougeoise : 99, citant Henri de Régnier, *Le Vase*)

J'ai aimé un cheval- qui était-ce ?- et parfois (car une bête sait mieux quelles forces nous  
vantent)

Il levait à ses dieux une tête d'airain : soufflante, sillonnée d'un pétiole de veines.

(Michel Pougeoise : 99, citant Saint-John Perse (1972) : « Eloges », tiré

de *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Chapitre II : 34)

Il le frappa dans le sourcil, au fond de l'œil, d'où la

pupille fut arrachée. Et la lance, traversant l'œil,

passa derrière la tête, et Ilioneus, les mains étendues, tomba.

Puis, Pénéléôs, tirant de sa gaine son épée aiguë, coupa

La tête, qui roula sur la terre avec le casque, la forte lance  
encore fixée dans l'œil.

(Michel Pougeoise : 99, citant Homère, *L'Iliade*, Traduction Leconte de Lisle)

« Le voyez-vous comme il vole, ou à la  
victoire, ou à la mort ? Aussitôt qu'il eut porté  
de rang en rang l'ardeur dont il était animé, on  
le vit presque en même temps pousser l'aile  
droite des ennemis, soutenir la nôtre ébranlée,  
railler les Français à demi vaincus, mettre en  
fuite l'Espagnol victorieux, [...] ]  
et, étonner de ses regards étincelants  
ceux qui échappaient à ses coups. Restait  
cette redoutable infanterie de l'armée  
d'Espagne dont les gros bataillons serrés,  
semblables à autant de tours, mais à des tours  
qui sauraient réparer leurs brèches, demeuraient  
inébranlables au milieu de tout le reste  
en déroute, et lançaient des feux de toute parts.  
Trois fois le jeune vainqueur s'efforça  
de rompre ses intrépides combattants ; trois  
fois il fut repoussé par le valeureux comte de  
Fontaines, qu'on voyait porté dans sa chaise,  
et malgré ses infirmités, montrer qu'une âme  
guerrière est maîtresse du corps qu'elle  
anime. Mais, enfin, il faut céder. C'est en vain  
qu'à travers bois, avec sa cavalerie toute  
fraîche, Bek précipite sa marche pour tomber  
sur nos soldats épuisés : le prince  
l'a prévenu : les bataillons enfoncés demandent  
quartier la victoire va devenir plus  
terrible pour le duc d'Enghien que le combat.  
Pendant qu'avec un air assuré il s'avance  
pour recevoir la parole de ses braves gens,

ceux-ci toujours en garde craignent la surprise  
de quelque nouvelle attaque, leur effroyable  
décharge met les nôtre en furie : on ne voit  
jusqu'à ce que le grand prince, qui ne peut  
voir égorger ces lions comme de timides  
brebis, calma les courages émus, et joignit au  
plaisir de vaincre celui de pardonner »

(Michel Pougeoise : 142, citant l'oraison funèbre de Louis de Bourbon faite par Bossuet)

Le pesant chariot porte une énorme pierre ;  
Le limonier, suant du mors à la croupière,  
Tire, et le roulier fouette, et le pavé glissant  
Monte et le cheval triste a le poitrail en sang.  
Il tire, traîne, geint, tire encore et s'arrête ;  
Le fouet noir tourbillonne au- dessus de sa tête ;  
[C'est lundi ; l'homme hier buvait aux Porcherons  
Un vin de fureur, de cris et de jurons ;  
Oh ! quelle est donc la loi formidable qui livre  
L'être à l'être, et la bête effarée à l'homme ivre !]  
L'animal éperdu ne peut plus faire un pas ;  
Il sent l'ombre sur lui peser, il ne sait pas,  
Sous le bloc qui l'écrase et le fouet qui l'assomme,  
Ce que lui veut la pierre et ce que lui veut l'homme.  
Et le roulier n'est plus qu'un orage de coups  
Tombant sur ce forçat qui traîne les licous,  
Qui souffre [et ne connaît ni repos ni dimanche].  
Si la corde se casse, il frappe avec le manche,  
Et, si le fouet se casse, il frappe avec le pié ;  
Et le cheval, tremblant, hagard, estropié,  
Baisse son cou lugubre et sa tête égarée ;  
On entend, sous les coups de la botte ferrée,  
Sonner le ventre nu du pauvre être muet !  
Il râle, tout à l'heure encore il remuait ;  
Mais il ne bouge plus et sa force est finie ;

Et les coups furieux pleuvent ; son agonie  
Tente un dernier effort ; son pied fait un écart,  
Il tombe, et le voilà brisé sous le brancard ;  
Et, dans l'ombre, pendant que son bourreau redouble,  
Il regarde Quelqu'un de sa prunelle trouble ;  
Et l'on voit lentement s'éteindre, humble et terni,  
Son œil plein des stupeurs sombres de l'infini,  
Où lui vaguement l'âme effrayante des choses.  
Hélas ! (Michel Pougeoise, citant Victor Hugo, *L'assiette au beurre*,  
« La misère du cheval », 10 juin 1905)

**Joëlle Gardes Tamine**, *La Stylistique*, 2001, Paris, Armand Colin

Ce que nous étions serrés sur cette plate forme d'autobus ! Et ce que ce garçon pouvait avoir l'air bête et ridicule ! Et que fait-il ? Ne le voilà-t-il pas qui se met à vouloir se quereller avec un bonhomme qui- prétendait-il ! ce damoiseau !- le bousculait ! Et ensuit il ne trouve rien de mieux à faire que d'aller vite occuper une place laisser libre ! Au lieu de la laisser à une dame !

Deux heures après, devinez qui je rencontre devant la gare Saint-Lazare ? Le même godelureau ! En train de se faire donner des conseils vestimentaires ! Par un camarade !

A ne pas croire ! (Joëlle Gardes Tamine : 12, citant Raymond Queneau, *Exercices de style*)

**Claire Stolz**, 2006, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipse

Je regardai ma voisine et fus plus ébloui par elle que je ne l'avais été par la fête elle devint toute ma fête [...] Mes yeux furent tout à coup frappés par de blanches épaules rebondies sur lesquelles j'aurais voulu pouvoir me rouler, des épaules légèrement rosées qui semblaient rougir comme si elles se trouvaient nues pour la première fois [...] Je me haussai tout palpitant pour voir le corsage et fus complètement fasciné par une gorge chastement couverte d'une gaze...

(Claire Stolz : 58, citant Gustave Flaubert (La mort de Madame Mortsauf), *Le Lys dans la vallée*)

C'était une de ces coiffures d'ordre composite,  
où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska,  
du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton.  
(Claire Stolz : 160, citant Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, I, 1)

**Henri Morier**, 1975, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF

Eole lui répond : « C'est à toi, reine, de bien savoir ce que tu désires ; pour moi, mon devoir est de prendre tes ordres. Je te dois tout ce que je dois de royauté, mon sceptre, la faveur de Jupiter, le lit où je m'étends au banquet des dieux, ma puissance sur les orages et les tempêtes. »

A ces mots, du fer de sa lance, il a frappé violemment sur le flanc de la montagne creuse. Les vents, comme formés en colonne, se ruent par la porte qui s'ouvre, et la terre n'est plus qu'un tourbillon. Ils se sont jetés sur la terre ; l'Eurus, le Notus, l'Africus chargé d'ouragans, se conjurent, l'arrachent tout entière de ses profonds abîmes et roulent sur les rivages des larmes énormes. Les clameurs des hommes se mêlent au cri strident des câbles. Les nuages dérobent subitement aux yeux des Troyens le ciel et le jour. Une nuit ténébreuse se couche sur les eaux. Les cieux tonnent ; l'air s'illumine criblé d'éclairs. Les hommes ne voient autour d'eux que la présence de la mort. Enée sent tout à coup ses membres glacés. Il gémit et, les paumes de ses mains tendues vers les astres : « Trois et quatre fois heureux, s'écrie-t-il, ceux qui, sous les yeux de leurs parents, devant les hauts murs de Troie, eurent de chance de trouver la mort ! O fils de Tydée, le plus courageux des Grecs, que n'ai-je pu tomber dans la plaine d'Ilion et rendre l'âme sous tes coups, là où le fer de l'AEacide étendit le farouche Hector, là où fut terrassé l'énorme Sarpédon, là où le Simoïs a saisi et roulé dans son onde tant de boucliers, de casques et de robustes corps ! »

Comme il jetait ces mots, la tempête, où l'Aquilon siffle, frappe en plein sa voile et soulève les flots jusqu'au ciel. Les rames se brisent ; la proue vire et découvre aux vagues le flanc du vaisseau, et aussitôt arrive avec toute sa masse une abrupte montagne d'eau. Les uns restent suspendus à la cime, les autres au fond du gouffre béant aperçoivent la terre, l'eau et le sable bouillonnent furieusement. Le Notus fait tourner trois navires et les jette sur des rocs cachés (ces rocs que les Italiens nomment *Autels*, et qui, au milieu de la mer, en affleurent la surface comme un dos monstrueux). L'Eurus en précipite trois autres de la haute mer sur des bas fonds, des Syrtes, pitoyable spectacle ! et les broie contre les écueils ou les enlise dans les sables. Celui que portait les Lyciens et le loyal Oronte, sous les yeux même d'Enée, reçoit un

énorme paquet de mer qui de toute sa hauteur s'abat sur la poupe. Le pilote est arraché et roulé la tête en avant. Trois fois, sous la pression du flot et sans changer de place, le navire tourne sur lui-même ; et le rapace tourbillon le dévore. Sur le gouffre immense de rares nageurs apparaissent, et des armes et des planches et les trésors de Troie. Déjà, ni le solide vaisseau d'Ilionée, ni celui du courageux Achat, ni ceux qui montaient Abas et le vieil Alétès, n'ont résisté à la tempête. Leurs flancs disjoints laissent passer l'onde ennemie : ils se fendent et s'entr'ouvrent. (Henri Morier : 497, citant Virgile, *Enéide*, 1962, Les belles lettres, Chant I, V. 75-123)

On va dans la vieille forêt, dans ses profonds repaires des bêtes sauvages ; les pins tombent, l'yeuse résonne sous les coups de haches, les coins fendent et font éclater les troncs des frênes et des rouvres ; des ornes immenses roulent sur la pente des monts. (Henri Morier : 497, citant Virgile, *Enéide*, 1962, Paris, Les belles lettres, Chant VI, V. 180-182)

Enée admire la cité monumentale, jadis un amas de gourbis ; il admire les portes, le bruissement de la foule, le pavé des rues. Les Tyriens travaillent ardemment : les uns prolongent les murs, construisent la citadelle, roulent de bas en haut des blocs de pierre ; les autres se choisissent l'emplacement d'une demeure et l'entourent d'un sillon. Ils élisent des juges, des magistrats, un sénat auguste. (Henri Morier : 497, citant Virgile, *Enéide*, 1962, Les belles lettres, Chant I, V. 423-430)

Hélas ! Les infortunés laboureurs l'on pressenti de loin, pleins d'horreurs ; pour eux, l'orage ce sera l'arrachement des arbres, les moissons saccagées, tout abattu ; - les vents le précèdent et font retentir le rivage de leur fracas. Tel le chef rhéteien pousse ses troupes contre l'ennemi qui lui fait face ; tous les hommes se sont groupés en colonnes serrés. Thymbrée frappe de son épée le puissant Osiris ; Mnesthée massacre Arcétius ; Achate égorge Epulon ; Gyas, Ufens ; l'augure Tolumonius tombe, ce Tolumnius qui avait lancé le premier trait contre les Troyens en face de lui. Un cri monte vers le ciel ; les Rutules à leur tour font volte-face et se sauvent à travers les champs, le dos couvert de poussière. Enée, lui ne daigne pas étendre morts ceux qui fuient, il ne s'attaque ni à ceux qui l'attendent de pied ferme ni à ceux qui lui lancent des traits. Dans ce nuage épais de poussière, il ne cherche des yeux que le seul Turnus ; il n'appelle que le seul Turnus au combat.

A cette vue qui l'ébranle de terreur, la virile Juturne pousse le cocher de Turnus, Métiscus, qui tenait les rênes, et le laisse loin derrière elle, tombé du timon, elle prend sa place et saisit les brides flottantes : elle a tout de Métiscus, la voix, la figure, les armes. Lorsque la noire hirondelle vole dans la grande demeure d'un maître opulent et qu'elle rase de ses ailes les hauts atriums en quête de petits butins, d'un peu de pâture pour sa nichée babillarde, elle crie tantôt sous les portiques déserts, tantôt autour des fraîches pièces d'eau : ainsi Juturne. que ses chevaux emportent au milieu des ennemis, parcourt toute l'étendue sur son frère triomphant ; mais elle ne lui permet pas d'en venir aux mains avec Enée ; de détour en détour elle fuit au loin. Impatient de rencontrer Turnus, Enée le pourchasse dans tous ces circuits, s'attache à ses traces, l'appelle à grands cris parmi les bataillons en déroute.

(Henri Morier : 498, citant Virgile, *Enéide*, 1962, Paris, Les belles lettres, Chant XII, V. 458-487)

[...] les productions que donne chaque région et celle qu'elle refuse. Ici les moissons réussissent mieux ; là ce sont les raisins ; ailleurs ce sont les arbres fruitiers et les prairies qui naturelles qui verdoient. Ne vois-tu pas comme le Tmolus nous envoie le safran parfumé, l'Inde, l'Ivoire ; les Sabéens efféminés, leur encens, tandis que les Chalybes nus fournissent le fer. (Henri Morier : 497, citant Virgile, *Géorgiques*, 1963, Paris, Les belles lettres I, V. 54-59)

Venu l'hiver, la baie de Sicyone est écrasée par les pressoirs, les porcs rentrent repus de gland ; les forêts donnent leurs arbouses, l'automne laisse tomber ses fruits variés, et là haut sur les rochers ensoleillés, la vendange mûrit à point.

(Henri Morier : 497, citant Virgile, *Géorgiques*, 1963, Paris, Les belles lettres, II, V. 519-523)

Le *Saint-Géran* parut alors à découvert avec son pont chargé de monde, ses vergues et ses mâts de hune amenés sur le tillac, son pavillon en berne, quatre câbles sur son avant, et un de retenu son arrière ; (...). Il présentait son avant aux flots qui venaient de la pleine mer, et, à chaque lame d'eau qui s'engageait dans le canal, sa proue se soulevait tout entière, de sorte qu'on en voyait la carrière en l'air ; mais, dans ce mouvement, sa poupe, venant à plonger, disparaissait à la vue jusqu'au couronnement, comme si elle avait été submergée.

(Henri Morier : 498, citant Bernadin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, édition Nelson : 160)

Le singe – swinge – est un courant de l'espèce furieuse. Un chapelet d'entonnoirs dans les bas-fonds produit dans les vagues un chapelet de tourbillons. Quand l'un vous lâche, l'autre vous reprend. Un navire, happé par le singe, roule ainsi de spirale en spirale jusqu'à ce

qu'une roche aiguë ouvre la coque. Alors le bâtiment crevé s'arrête, l'arrière sort des vagues, l'avant plonge, le gouffre achève son tour de roue, l'arrière s'enfonce, et tout se referme. Une flaque d'écume s'élargit et flotte, et l'on ne voit plus à la surface de la lame que quelques bulles ça et là, venues de respirations étouffées sous l'eau. (Henri Morier : 498, citant Victor Hugo, *L'homme qui rit*, Ière partie, Livre II, chap. XV)

O malheureux mortels! O terre déplorable !  
O de tous les mortels assemblages effroyables !  
D'insultes douleurs éternel entretien !  
Philosophes trompés qui criez : *Tout est bien*,  
Accourez, contemplez ces ruines affreuses,  
Ces débris, ces lambeaux, ces cendres malheureuses,  
Ces femmes, ces enfants l'un sur l'autre entassés,  
Sous ces marbres rompus ces membres dispersés ;  
Cent mille infortunés que la terre dévore,  
Qui, sanglants, déchirés, et palpitant encore,  
Enterrés sous leurs toits, terminent sans secours  
Dans l'horreur des tourments leurs lamentables jours !  
Aux cris demi-formés de leurs voix expirantes,  
Aux spectacles effrayant de leurs cendres fumantes,  
Direz-vous : C'est l'effet des éternelles lois  
Qui d'un Dieu libre et bon nécessitent le choix ?  
(Henri Morier : 540, citant Voltaire, « Poème sur le Désastre  
de Lisbonne », Paris Dupont, t. XII : 181)

Dans les bourgs fumeux où pendent les jambons,  
Des boudins bruns, des chandelles et des vessies,  
Des grappes de perdrix, des grappes de dindons,  
D'énormes chapelets de volailles farcies  
Tachant de leur chair rose un coin du plafond noir,  
En cercle, autour des mets entassés sur la table,  
Qui saignent, la fourchette au flanc dans un tranchoir,  
Tous ceux que pesamment la goinfreterie attable,  
Cræsbeke, Brakenburgh, Teniers, Dusart, Brauwer,

Avec Steen, le plus gros, le plus ivrogne, au centre,  
Sont réunis, menton, gluant, gilet ouvert,  
De rires plein la bouche et de lard plein le ventre.  
(Henri Morier : 499, citant Verhaeren, *Flamandes*, « Les vieux maîtres »)

[...] J'avais pris cinq bateaux pour mieux tout ajuster,  
Les quatre contenaient quatre chœurs de musique,  
[...]

Au premier, violons, en l'autre, luths et voix ;  
Des flûtes, au troisième, au dernier, des hautbois.  
[...]

Le cinquième était grand, tapissé tout exprès  
De rameaux enlacés pour conserver le frais,  
Dont chaque extrémité portait un doux mélange  
De bouquets de jasmin, de grenade et d'orange.  
Je fis de ce bateau la salle du festin.

[...]  
Vous saurez seulement qu'en ce lieu de délices  
On servit douze plats, et qu'on fit six services,  
Cependant que les eaux, les rochers et les airs  
Répondaient aux accents de nos quatre concerts.  
Après qu'on eut mangé, mille et mille fusées,  
S'élançant vers les cieux, ou droites ou croisées,  
Firent un nouveau jour, d'où tant de serpenteaux  
D'un déluge de flamme attaquèrent les eaux,  
Qu'on crut que, pour leur faire une plus rude guerre,  
Tout l'élément du feu tombait du ciel en terre.

(Henri Morier : 499, citant Pierre Corneille, *Le Menteur*, acte I, scène 5)

Sur le palier où la peste se maintient en effet à partir du mois d'août, l'accumulation des victimes surpassa de beaucoup les possibilités que pouvait offrir notre petit cimetière. On eut beau abattre des pans de mur, ouvrir aux morts une échappée sur les terrains environnants, il fallut bien vite trouver autre chose. On se décida d'abord d'enterrer la nuit (...) On put entasser les corps de plus en plus nombreux dans les ambulances. Et les quelques promeneurs

attardés qui, contre toute règle, se trouvaient encore dans les quartiers antérieurs après le couvre feu (...) rencontraient parfois de longues ambulances blanches qui filaient à toute allure, faisant résonner de leur timbre sans éclat les rues creuses de la nuit. Hâtivement, les corps étaient jetés dans les fosses. Ils n'avaient pas fini de basculer que les pelletées de chaux s'écrasaient sur leurs visages (...)

Un peu plus tard cependant, on fut obligé de chercher ailleurs (...) Un arrêté préfectoral expropria les occupants des concessions à perpétuité et l'on achemina vers le four crématoire tous les restes exhumés. Il fallut bientôt conduire les morts eux-mêmes à la crémation (...) Un employé de la mairie facilita beaucoup la tâche aux autorités en conseillant d'utiliser les tramways qui, autrefois la corniche maritime, et qui se trouvaient sans emploi. A cet effet, on aménagea l'intérieur des baladeuses et des motrices en enlevant les sièges, et on détourna la voie à hauteur du four, qui devint ainsi une tête de ligne.

(Henri Morier : 500, citant Albert Camus, 1947, *La peste* : 147, Paris, Gallimard)

Toute la côte retentissait des cris des ouvriers et des coups de marteau : les pierres étaient suspendues en l'air par des grues avec des cordes.

(Henri Morier : 500, citant Fénelon, *Télémaque*, livre VIII, Paris, Flammarion : 131)

En France s'élève une tourmente étrange, un orage chargé de tonnerre et de vent, De pluie et de grêle, démesurément. La foudre tombe à coup serrés et pressés, la terre tremble. De Saint-Michel-du-Péril jusqu'au saints, de Besançon jusqu'au port de Wissant, il n'y a maison dont le mur ne crève. En plein midi, il y a de grands ténèbres ; aucune clarté, sauf quand le ciel se fend. (Henri Morier : 500, citant Turol, *La chanson de Roland*, CX)

Atala était couchée sur un gazon de sensitives de montagnes, ses pieds, sa tête, ses épaules et une partie de son sein étaient découverts. On voyait dans ses cheveux une fleur de magnolia fanée (...) ses lèvres, comme un bouton de rose cueilli depuis deux matins, semblait languir et sourire. Dans ses joues, d'une blancheur éclatante, on distinguait quelques veines bleues. Ses beaux yeux étaient fermés, ses pieds modestes étaient joints et ses mains d'albâtre pressaient sur son cœur un crucifix d'ébène, le scapulaire de ses vœux était passé à son cou.

(Henri Morier : 501, citant Chateaubriand, *Atala* « Les funérailles »)

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit ;  
Ma mère Jésabel devant moi s'est montrée,  
Comme au jour de sa mort pompeusement parée

[...]

Même elle avait encor cet éclat emprunté  
Dont elle eut soins de peindre et d'orner son visage  
Pour réparer des ans l'irréparable outrage.

[...]

Son ombre vers son lit a paru se baisser ;  
Et moi, je lui tendais les mains pour l'embrasser.  
Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange  
D'os et de chairs meurtris, et trainés dans la fange,  
Des lambeaux plein de sang, et des membres affreux  
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux.

(Henri Morier : 501, citant Jean Racine, *Atala*, acte II, scène 5)

Les lueurs se sont multipliées.

C'est à ce moment que je suis entré, que commence mon séjour dans cette vile, cette année dont plus de la moitié s'est écoulée, lorsque peu à peu je me suis dégagé de ma somnolence, dans ce coin de compartiment où j'étais seul, face à la marche, près de la vitre noire couverte à l'extérieur de gouttes de pluie, myriade de petits miroirs, réfléchissant un grain tremblant de la lumière insuffisante qui bruinaît du plafonnier Sali, lorsque la trame de l'épaisse couverture de bruit, qui m'enveloppait depuis des heures presque sans répit, s'est encore une fois relâchée, défaite.

Dehors, c'étaient des vapeurs brunes, des piliers de fontes passant, ralentissant, et des lampes entre eux, aux réflecteurs de tôles émaillée, datant sans doute de ces années où l'on s'éclairait de pétrole, puis, à intervalles réguliers, cette inscription blanche sur de longs rectangles rouge : « Bleston Hamilton Station ».

(Henri Morier : 501, citant Michel Butor, 1957, *L'emploi du temps*, Paris, Minuit : 9)

Mais un cri, un cri épouvantable éclata, un rugissement de douleur et de colère. C'étaient les soixante douze éléphants qui se précipitaient sur une double ligne, Hamilcar ayant attendu que les mercenaires fussent tassés en une seule place pour les lâcher contre eux ; les indiens les avaient si vigoureusement piqués que du sang coulait sur leurs larges oreilles. Leurs trompes, barbouillées de minium, se tenaient droites en l'air, pareilles à des serpents rouges, leurs poitrines étaient garnies d'un épieu, leurs dos d'une cuirasse, leurs défenses allongées par des lames de fer courbés comme des sabres, - et pour les rendre plus féroces, on les avait enivrés avec un mélange de poivre, de vin pur et d'encens. Ils secouaient

leurs colliers de grelots, criaient ; et les éléphantarques baissaient la tête sous le jet des phalariques qui commençaient à voler du haut des tours.

(Henri Morier : 502, citant Gustave Flaubert, *Salambô*, édition Fasquelle : 174)

Là, le bruit des vagues et l'agitation de l'eau, fixant mes sens et chassant de mon âme tout autre agitation, la plongeaient dans une rêverie délicieuse, où la nuit me surprenait sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu, mais renflé par intervalles, frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine des choses de ce monde, dont la surface des eaux m'offrait l'image ; mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait (...)

(Henri Morier : 502, citant Jean Jacques Rousseau, 1948, *Les rêveries du Promeneur solitaire*, 5<sup>ème</sup> promenade, Paris, Droz : 81)

Son port est flamboyant et tourmenté de feux

Qui éclairent de hauts leviers silencieux.

Son port est hérissé de tours dont les murs sonnent

D'un bruit souterrain d'eau qui s'enfle et ronfle en elles.

Son port est lourd de blocs taillés, où les gorgones

Dardent les réseaux noirs des vipères mortelles.

(Henri Morier : 503, citant Verhaeren, *Les villes tentaculaires*, « Le port »)

...des points lumineux, des blancheurs brillaient : le timon d'un char dans une cour, quelques haillon de toile suspendu, l'angle d'un mur...

(Henri Morier : 503, citant Gustave Flaubert, *Salammô*, III, édition Fasquelle : 47)

On entendait à la fois le claquement des mâchoires, le bruit des paroles, des chansons, des coupes, le fracas des vases campaniens qui s'écroulaient en mille morceaux, ou le son limpide d'un grand plat d'argent.

(Henri Morier : 504, citant Gustave Flaubert, *Salammô*, I, Le festin, Paris, Fasquelle : 5)

Un enfant de douze ans, une toute jeune fille, confondant la voix de son cœur avec la voix du ciel, conçoit l'idée étrange, improbable, absurde et si l'on veut, d'exécuter la chose que les hommes ne peuvent plus faire, de sauver son pays (...) Elle n'en dit rien à sa mère,

rien à nul confesseur (...) Elle attend qu'elle ait dix-huit ans, et alors, immuable, elle l'exécute malgré les siens et malgré tout le monde. Elle traverse la France ravagée et déserte, les routes infestées de grands bandits, elle s'impose à la cour de Charles VII, se jette dans la guerre ; et, dans les camps qu'elle n'a jamais vus, dans les combats, rien ne l'étonne ; elle plonge intrépide au milieu des épées, blessée toujours, découragée jamais, elle rassure les vieux soldats, entraîne tout le peuple, qui devient soldat avec elle, et personne n'ose plus avoir peur de rien.

Tout est sauvé !

(Henri Morier : 504, citant Michelet, *Jeanne d'Arc*, Paris, Hachette)

C'était une matinée claire, toute blanche, sans soleil encore. Des brouillards nocturnes se traînaient sous les arbres, à la lisière des bois, où paresseusement ils se dénouaient. Il faisait frais. (Henri Morier : 504, citant Raymonde Vincent, *Campagne*, Paris, Stock : 42)

L'avocat ouvrit une porte. Thérèse Desqueyroux, dans un couloir dérobé du palais de justice, sentit sur sa face la brume et, profondément, l'aspira.

(Henri Morier : 504, citant Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, début)

L'escalier est large et les marches recouvertes d'un tapis rouge. Dix-huit neuf marches jusqu'au premier étage ... La rampe est fraîche et lisse.

(Henri Morier : 504, citant Anna Langfus, *Les bagages de sable*, début)

Depuis que le train avait passé les faubourgs de Charleville, il semblait à l'aspirant Grange que la laideur du monde se dissipait : il s'aperçut qu'il n'y avait plus en vue une seule maison. (Henri Morier : 504, citant Julien Gracq, *Un balcon en forêt*, début)

La plage de Saint- Lucie de- Siniscola est une longue étendue de sable entre le rivage du golfe et les rives d'eaux saumâtres où les roseaux prospèrent.

(Henri Morier : 505, citant A. Pieyre de Mandiagues, *Le Lis de mer*, début)

Le chemin prend sur la droite de la route. Et d'ailleurs la route, après lui, ne conduit plus qu'à une carrière abandonnée. Le chemin descend rapidement, puis remonte vers Les Caves. Il devient tout de suite très mauvais, surtout l'hiver où les eaux glacées y stagnent et font ensuite des lacs de boue. (Henri Morier : 505, citant Thyde Monnier, *Fleuve*, début)

- Eh bien ? demanda Coupeau.

- Tu ne reconnais pas ce chignon-là ? murmura Gervaise, étranglée. Ma tête à couper que c'est elle !

Le Zingueur, d'une poussée, écarta la foule. Nom de Dieu ! Oui, c'était Nana ! Et dans une jolie toilette encore ! (...). N'importe, elle restait joliment fraîche et friande, ébouriffée comme un caniche, et le bec rose sous son grand coquin de chapeau.

- Attends, je vais te la faire danser ! reprit Coupeau.

Nana ne se méfiait pas, naturellement. Elle se tortillait, fallait voir ! (...) toute secoué par le branle du chahut, (...) puis reprenait une petite danse modeste, un roulement de hanches et de gorge d'un chic épatant.

(Henri Morier : 505, citant Emile Zola, *L'Assommoir*, Fasquelle, t. I : 195-196)

Dans les balancements du vaisseau, ce qu'on craignait arriva. Les câbles de son avant rompirent, et comme il n'était plus retenu que par une seule aussière, il fut jeté sur les rochers à une demi-encablure du rivage. Ce ne fut qu'un cri de douleur parmi nous.

(Henri Morier : 505, citant Bernadin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, édition Nelson : 162)

- Le cul-de-jatte avec ses moignons estropiés,  
Sautait comme un crapaud, et les boucs, plus ingambes,  
Battaient des entrechats, faisaient des ronds de jambes.

- Une tête de mort, à pattes de faucheux,  
Trottait par terre, ainsi qu'une araignée énorme, Dans tous les coins grouillait quelque chose d'informe ;

- Des vers rayaient le sol gâcheux.

(Henri Morier : 508, citant Albertus Séba, str. CXVIII)

Alors Tubalcaïn, père des forgerons,  
Construisit une ville énorme et surhumaine.

[...]

Le granit remplaça la tente au mur de toiles,  
On lia chaque bloc avec des nœuds de fer,  
Et la ville semblait une ville d'enfer ;  
L'ombre des tours faisait la nuit dans les campagnes ;  
Ils donnèrent aux murs l'épaisseur des montagnes ;  
Sur la porte on grava : « Défense à dieu d'entrer ».

(Henri Morier : 508, citant *La légende des Siècles* de Victor Hugo, « La conscience », D'Eve à Jésus, II)

Ce sont des villes ! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Liban de rêve ! Des chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur rails et des poulies invisibles. Les vieux cratères ceints de colosse et de palmiers de cuivre rugissent mélodiquement dans les feux. Des fêtes amoureuses sonnent sur les canaux pendus derrière les chalets. La chasse des carillons crie dans les gorges. Des corporations de chanteurs géants accourent dans des vêtements et des oriflammes éclatants comme la lumière des cimes. Sur les plates-formes au milieu des gouffres les Rolands sonnent leur bravoure. Sur les passerelles de l'abîme et les toits des auberges l'ardeur du ciel pavoise les mats. L'éroulement des apothéoses rejoint les chants des hauteurs où les centauresse s s'éraphiques évoluent parmi les avalanches ...

(Henri Morier : 508-509, citant Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*, XVII, édition Pléiade, 1972 : 135)

**Patrick Bacry**, 1992, *Les Figures de style*, Paris, Belin

La lame aigue de l'instrument, glissant du haut en bas, avait entamé la mâchoire. Une convulsion tirait les coins de la bouche. Du sang, caillé déjà, parsemait la barbe. Les paupières closes étaient blêmes comme des coquilles ; et des candélabres à l'entour envoyaient des rayons. (Patrick Bacry, 1992 : 249, citant Gustave Flaubert, 1877, in *Hérodias* tiré de *Trois contes*, Paris, Nathan)

Une des caronades de la batterie, une pièce de vingt-quatre, s'était détachée. Ceci est le plus redoutable peut être des événements de mer. Rien de plus terrible ne peut arriver à un navire de guerre au large et en pleine marche. Un canon qui casse son amarre devient brusquement on le sait quelle bête surnaturelle. C'est une machine qui se transforme en un monstre. [*Ici commence l'hypotypose*] Cette masse court sur ses roue, à des mouvements de bille de billard, penche avec le roulis, plonge avec le tangage, va, vient, s'arrête, paraît méditer, reprend sa course, traverse comme une pêche le navire d'un bout à l'autre, pirouette, se dérobe, s'évade, se cabre, heurte, ébrèche, tue, extermine. C'est un bélier qui bat à sa fantaisie une muraille. Ajouter ceci : Le

bélier est de fer, la muraille est de bois. [...] Ce bloc forcené a les sauts de la panthère, la lourdeur de l'éléphant, l'agilité de la souris, l'opiniâtreté de la cognée, l'inattendu de la houle, les coups de coude de l'éclair, la surdité du sépulcre. Il pèse dix mille, et il ricoche comme une balle d'enfant. Ce sont des tournolements brusquement coupés d'angles droits. Et que faire ? Comment en venir ? [...] Vous ne pouvez pas le tuer, il est mort ; et en même temps, il vit. Il vit d'une vie sinistre qui lui vient de l'infini. [...] Il est remué par le navire, qui est remué par la mer, qui est remué par les vents. [...] On a affaire à un projectile qui se ravise, qui a l'air d'avoir des idées, qui change à chaque instant de direction. Comment arrêter ce qu'il faut éviter ? L'horrible canon se démène, avance, recule, frappe à droite, frappe à gauche, fuit, passe, déconcerte l'attente, broie l'obstacle, écrase les hommes comme des mouches. [...] *Fin de l'hypotypose.*

Le canon allait et venait dans l'entre-pont. On eût dit le chariot vivant de l'Apocalypse. Le falot de marine, oscillant sous l'étrave de la batterie, ajoutait à cette vision un vertigineux balancement d'ombre et de lumière. La forme du canon s'effaçait dans la violence de sa course, et il apparaissait, tantôt noir dans la clarté, tantôt reflétant de vagues blancheurs dans l'obscurité. [...]

(Patrick Bacy, 1992 : 249, citant Charles Baudelaire, *Quatre-vingt treize*)

**Yves Le Bozec**, 2002 : « L'hypotypose : Un essai de définition formelle », in *L'information grammaticale* n° 92

« [...] qui de nous ne s'est senti frappé à ce coup, comme si quelque tragique accident avait désolé sa famille ? Au bruit d'un mal si étrange, on accourut à Saint-Cloud de toutes parts ; on trouve tout consterné excepté le cœur de cette princesse. Partout, on entend des cris, partout on voit la douleur et le désespoir, et l'image de la mort. Le roi, la reine, Monsieur, toute la cour, tout le peuple, tout est abattu, tout est désespéré, et il me semble que je vois l'accomplissement de cette parole du prophète :... »

(Bossuet L'oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre) (Yves Le Bozec : 6)

« Ses superbes coursiers, qu'on voyait autrefois  
Pleins d'une ardeur si noble obéir à sa voix,  
L'œil morne maintenant et la tête baissée  
Semblaient se conformer à sa triste pensée.  
Un effroyable cri sorti du fond des flots  
Des airs en ce moment a troublé le repos ;  
Et du sein de la terre une voix formidable  
Répond en gémissant à ce cri redoutable. »

(Yves Le Bozec : 6, citant Racine, *Phèdre*, acte V, scène 6)

« Les vents courent, volent, s'abattent, finissent, recommencent,  
planent, sifflent, mugissent, rient ; frénétiques, lascifs, effrénés,  
prenant leurs aises sur la vague irascible. Ces hurleurs ont une  
harmonie. Ils font tout le ciel sonore. Ils soufflent dans la nuée  
comme dans un cuivre, ils embouchent l'espace ; et ils chantent  
dans l'infini, avec toutes les voix amalgamées des clairons, des  
buccins, des olifants, des bugles, et des trompettes, une sorte  
de fanfare prométhéenne. [...] Sans trêve, jour et nuit, en toute  
saison, au tropique comme au pôle, en sonnante dans leur trompe  
éperdue, ils mènent, à travers les enchevêtrements de la nuée  
et de la vague, la grande chasse noire des naufrages. Ils sont  
des maîtres de meutes. Ils s'amuse. Ils font aboyer après  
les roches les flots, ces chiens. »

(Yves Le Bozec : 7, citant Victor Hugo, *Travailleurs de la mer*, II, III, 2)

# TABLE DES MATIERES

<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>3</b>
<b>SIGLES ETABREVIATIONS</b> .....	<b>5</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>7</b>
<b>PREMIERE PARTIE : LA NOTION D’HYPOTYPOSE</b> .....	<b>23</b>
<b>CHAPITRE I : L’HYPOTYPOSE DANS LA TRADITION RHETORIQUE</b> .....	<b>25</b>
I-A- L’hypotypose : Des notions d’ <i>enargeia</i> et d’ <i>ekphrasis</i> .....	25
I-B- L’hypotypose ou l’illusion du réel dans la tradition rhétorique .....	47
I-C- Définition synthétique : L’hypotypose comme la figure de l’abolition du « je » (Yves Le Bozec, 2002).....	56
<b>CHAPITRE II: Notions utiles pour une analyse linguistique de l’hypotypose</b> .....	<b>59</b>
II- A- Description et récit : des modalités discursives à ancrage énonciatif .....	59
II-B- La deixis : Une unité linguistique propriété fondamentale de l’énonciation .....	102

**DEUXIEME PARTIE : FONCTIONNEMENT DE L'HYPOTYPOSE DANS LE .....  
THEATRE DE ZADI ZAOUROU ..... 123**

**CHAPITRE I: DES DEICTIQUES DE PERSONNES AUX FORMULES  
D'INTRODUCTION HYPOTYPOTIQUE DANS LE DISCOURS DES PERSONNES .....**

I-A-Les introducteurs d'une hypotypose narrative ou hypotypose *in absentia* ..... 125

I-B-Les introducteurs d'une hypotypose non fictionnelle dite *in praesentia*..... 132

**CHAPITRE II: DE LA CONNEXION DES PROPOSITIONS DANS LES SEQUENCES  
HYPOTYPOTIQUES.....134**

II-A- Les phénomènes de « reprise » comme modalité de connexion dans la dynamique  
de l'hypotypose ..... 134

II-B- Les faits de parataxe dans la dynamique de l'hypotypose chez Zadi Zaourou ..... 173

**CHAPITRE III : LA DYNAMIQUE MODALE DU VERBE DANS L'ENTREPRISE  
HYPOTYPOTIQUE..... 195**

III-A: Le temps des verbes conduisant à l'hypotypose: le déictique présent comme temps  
de l'hypotypose ..... 195

III-B- La morphosyntaxe des verbes dynamiques dans le théâtre de Zadi Zaourou..... 208

<b>TROISIEME PARTIE : COMMENTAIRE D'EXTRAITS HYPOTYPOTIQUES, PROBLEMATIQUE DE LA THEATRALITE CHEZ ZADI ZAOUROU ET PORTEE DE SON OEUVRE .....</b>	<b>211</b>
<b>CHAPITRE I : COMMENTAIRE D'EXTRAITS HYPOTYPOTIQUES .....</b>	<b>213</b>
I-A- Hypotypose <i>in praesentia</i> .....	213
I-B- Hypotypose <i>in absentia</i> .....	215
<b>CHAPITRE II: PROBLEMATIQUE DE LA THEATRALITE CHEZ ZADI ZAOUROU: THEATRALITE FORTE OU FAIBLE ? .....</b>	<b>219</b>
II-A- Des didascalies à l'expression de la « théâtralité » dans une œuvre dramatique..	219
II-B- Aspects du théâtre de Zadi Zaourou.....	233
<b>CHAPITRE III: PORTEE DE L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE ZADI ZAOUROU OU LA VOCATION SATIRIQUE DE SON ŒUVRE .....</b>	<b>244</b>
III-A- Zadi Zaourou et le colonisateur .....	244
III-B- Zadi Zaourou et le néocolonialisme.....	245
<b>CONCLUSION GENERALE .....</b>	<b>261</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>270</b>
<b>ANNEXE .....</b>	<b>280</b>

## Résumé en français

L'hypotypose doit être comprise comme un procédé discursif qui exploite le discours, le récit comme la description en vue de « mettre sous les yeux » un fait ou une scène décrite. Il intègre, dans ce sens, le processus de la mimésis. Tout comme dans un rêve (*enargeia*), le sujet locuteur doit être en mesure de dérouler la scène dans une certaine « passivité » qui ne permette pas de l'influencer. L'effet qu'une hypotypose doit nécessairement produire pour sa consécration en dépend dans la mesure où la sidération du destinataire devient grande lorsqu'il se rend compte de la vraisemblance du fait hypotypotique et de sa convenance. En conséquence, devra donc être bannis de l'hypotypose, tout commentaire, toute appréciation, toute modification et même toute organisation de son discursif. Dans un autre sens, si l'hypotypose se modèle sur le discours, le récit et la description, force est de constater qu'elle se démarque foncièrement de la configuration classique de ces modalités discursives, notamment de l'ekphrasis (figure proche de la description). Il arrive des fois qu'elle les combine pour devenir un discursif hybride. Dans ce cas, il faut noter qu'une modalité discursive principale conduit l'hypotypose et qu'à celle-ci viennent s'ajouter les autres. Les sources de l'hypotypose demeurent principalement le présent, ce que Gustave Guillaume (1993) appelle « époque présente » et qui englobe les temps déictiques ; et une modalité de connexion paratactique au sein des séquences descriptives hypotypotiques auxquelles s'ajoutent ce que Catherine Fromilhague appelle les « opérateurs de figurativité » (introduceurs d'hypotypose). Ce sont des formules d'injonction qui invitent à voir, à entendre ce qui se développe dans l'hypotypose. Elle se cerne dans un texte de par sa structure homogène que mettent en relief ces sources. C'est en cela qu'Henri Morier parle de la « loi du contraste ». Le discursif hypotypotique se conçoit donc comme un moment particulier dans un texte. Il permet le développement *in actu* d'un fait, d'une scène au regard des moyens qu'elle mobilise. C'est cet aspect qui le rend indispensable dans l'expression du *didiga* de Zadi dans son théâtre.

### Mots clés (6)

Hypotypose, mimésis, *enargeia*, *ekphrasis*, *didiga*, théâtralité

## Résumé en anglais

Hypotypose must be understood as a discursive process which uses speech, story and description to show a fact or a scene described. It incorporates, in this sense, the process of *mimesis*. Just like in a dream (*enargeia*), the speaker subject must be able to present the scene in a certain "passivity" that won't allow to influence it. The effect that a hypotypose must necessarily produce to be recognized depends on how big the "sideration" of the addressee get when he realizes the likelihood of the hypotypotique and its convenience. As a result, all the comments, all the discretions, all the changes and even all the organization of the discursive should be banished from the hypotypose. In another sense, if hypotypose is shaped on the speech, the story and the description, it must be considered that it differs substantially from the classical configuration of these discursives procedures including the *ekphrasis* (figure close to the description). Sometimes it even happens that it combines these procedures to become a hybrid discursive. In this case, it should be noticed that a main discursive mode lead the hypotypose and that the others are added to this first one. The hypotypose sources remain primarily the present those that Gustave Guillaume (1993) calls "present time" and that include the deictic times; a modality of paratactique connection inside the hypotypotique descriptive sequences to which are added those that Catherine Fromilhague calls the "figurativité operators" (hypotypose's introduceurs). These are injunction formulas that invite you to see and understand what is developed in hypotypose. It is defined in a text by its homogeneous structures that highlight its sources. It's there that Henri Morier speaks of "the law of contrast". Hypotypotique discursive is therefore designed as a particular moment in a text. It allows the development *in actu* of an event or a scene in the ways in which it engages. It's this aspect which makes it essential in the expression of the *didiga* in Zadi Zaourou's theater.

### Key words (6)

Hypotypose, mimésis, *enargeia*, *ekphrasis*, *didiga*, théâtralité

