

**APPROCHE SEMIOTYLISTIQUE DE L'ÉNONCIATION
IRONIQUE DANS GALERIE INFERNALE DE J. M. ADIAFFI
KOUABENAN KOSSONOU FRANÇOIS**

Assistant au Département de Lettres Modernes
Université de Bouaké Côte d'Ivoire

RESUME

L'approche stylistique de l'énonciation ironique est une analyse qui vise trois objectifs spécifiques. Le premier consiste à actualiser les connaissances sur le phénomène langagier qu'est l'ironie. Sur ce point, les exposés des chercheurs et les traités de rhétorique nous ont conduit vers une polémique. Alors que certains ne reconnaissent pas à l'ironie un statut de figure de style, d'autres, comme G. MOLINIE, lui trouvent une bonne place proche de la métaphore, en raison de l'éviction du sens de base du mot considéré et du transfert de signification qu'elle implique.

Outre cette dimension classificatoire, l'ironie a souvent préoccupé également les chercheurs dans la perspective de la polyphonie énonciative. Quelques aspects d'analyse de notre corpus nous ont permis de l'éclairer davantage, en montrant surtout la représentation schématique des dédoublements qui s'opèrent à l'émission et à la réception du discours ironique.

Le deuxième objectif a trait à l'expression littéraire de l'ironie. A cet effet, il convient de souligner que l'ironie ne peut atteindre un niveau soutenu d'expressivité qu'en dépassant sa nature d'énoncé lapidaire. C'est à cette condition seulement qu'elle parvient à s'étendre sur tout un extrait, voire une production entière et devenir ainsi un véritable signifiant de littérarité.

Le troisième objectif, enfin, a consisté à voir comment le poète J.-M. Adiaffi a su se servir à bon escient de l'énonciation ironique en vue de conférer à l'histoire de l'esclavage des Noirs une dimension littéraire aussi impressionnante. Adiaffi voulait, non seulement tourner en dérision les esclavagistes et les puissances dominatrices de l'histoire conflictuelle de l'Afrique noire et de l'Occident, mais également vanter le mérite de la foi dans les croyances traditionnelles africaines. En s'armant d'une bonne dose d'ironie, il a finalement joint l'utile à l'agréable et procuré au lecteur, à qui il parle gravement cependant, un réel plaisir de lire l'ironie dans une littérarité singulière.

Mots-clés : Sémiostylistique, ironie, littérarité, figures macrostructurales,

tropes, polyphonie énonciative, résonance lexicale, structures actantielles, ironisant, ironisé, naïfs, complices, gardien de la loi, surdétermination poétique, signifié de dénotation, signifié de connotation, pertinence sémantique, caractérisation axiologique, signifiant de littéarité..

ABSTRACT

The stylistic approach of the ironic utterance is an analysis that aims for three specific objectives. The first consists in updating the knowledge on the linguistic phenomenon that is irony. On this point, the researchers' papers and the rhetorical treatises led us toward a controversy. While some don't grant irony a stylistic device status, others, among whom is G. Molinie, think it is close to metaphor because of the eviction of the basic meaning of the word considered and the transfer of signification that it implies.

Besides this classificatory dimension, irony has equally often preoccupied researchers from the enunciative polyphony standpoint. Some analysis aspects of our corpus have permitted us to clarify it more by showing mainly the schematic representation of the splittings that take place at the utterance and the reception of the ironic discourse.

The second objective is linked to the literal expression of irony. To that effect, it is the done thing to underline that irony can't reach a sustained level of expressiveness unless it goes beyond its lapidary utterance nature. It is at this only condition that it succeeds in spreading over an extract and even a full length production and, thus, become a real signifier of literariness.

Finally, the third objective consisted in seeing how the poet J-M Adiaffi successfully succeeded in using the ironic utterance to impart such an impressive literary dimension to the history of the slave trade of Africans. Not only did Adiaffi want to scoff at the supporters of slavery and the dominating powers of the conflicting history of Black Africa and the Occident but he also wanted to praise the merit of faith in African traditional beliefs. By means of a scathing irony, he finally combined business with pleasure and gave the reader -to whom he speaks solemnly, though- a real pleasure to read irony in a unique literariness..

Key words: *Semiostylistics, irony, literariness, macrostructural devices, tropes, enunciative polyphony, lexical overtones, agent structures, ironizer, ironized, naïves, accessories, law keeper, poetic overdetermination, signified of denotation, signified of connotation, semantic pertinence, axiological characterization, signifier of literariness*

INTRODUCTION

L'analyse stylistique d'une œuvre poétique consiste à examiner les procédés divers et les structures constitutifs de la forme de l'expression. A la réception, la forme est rendue comme le résultat de multiples sélections et arrangements ayant valeur de signifiants de littéarité. Dans cette perspective, l'analyse de l'énonciation ironique pose l'ironie comme étant la dominante des faits langagiers mobilisés par cet extrait de *Galerie infernale*¹ de J.-M. Adiaffi. Cependant, l'analyse ne saurait occulter le fait que les traités de rhétorique ne s'accordent guère ni sur le statut de figure de style ni sur la classe rhétorique à laquelle appartiendrait ce fait langagier. Malgré cette nature quasi insaisissable, l'ironie a toujours bénéficié d'un intérêt certain soit en tant qu'un objet de connaissance soit en tant qu'un signifiant de littéarité. C'est ce double intérêt que cette étude tentera de mettre en évidence.

Notre approche de l'énonciation ironique va s'enrichir de la méthode sémiostylistique que G. Molinie propose aux stylisticiens depuis plus de dix ans. C'est une méthode qui vise à cerner la triple littéarité « *générale, générique et singulière* » du texte littéraire. Pour ce faire, elle combine les procédures d'analyse stylistique et sémiotique dans le sens d'un emboîtement des disciplines. Cette méthode nous permettra d'examiner le rendement stylistique du poème, à partir de l'étude des structures formelles du message poétique, et d'explorer par ailleurs les enjeux extralinguistiques prenant en compte les connaissances historiques susceptibles d'informer utilement le lecteur.

Notre démarche repose sur trois idées essentielles: la nature polémique de l'ironie, la littéarité de l'expression ironique et l'ironie comme facteur de poétisation de l'histoire.

I- LA NATURE POLEMIQUE DE L'IRONIE

A- L'ironie comme figure de style

Dans la terminologie de G. Molinie, l'ironie était traditionnellement rangée dans l'ensemble des « *figures macrostructurales* »². Il s'agit des figures appelées tropes, en raison de l'interprétation qu'elles imposent à l'énoncé à lire comme porteur d'un autre sens que ce qu'il devait signifier ordinairement. Dès lors, la procédure d'analyse de la figure restait proche de celle de la métaphore, de l'hyperbole et de la litote. A cet effet, Claude Peyroutet rappelle que l'ironie apparaît comme un écart paradigmatique, qui substitue à un élément A un élément B. Mieux, il la désigne comme une antiphrase en démontrant qu'elle exprime distinctement trois significations :

1- Adiaffi (J.-M.), *Galerie infernale*, Abidjan, Ed. Ceda, 1984, 76 p.

2- Aquien (M.) et Molinie (G.), *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*, Paris, Ed. La Pochothèque, 1996, p. 245.

« - un sens dénoté véhiculé par l'élément B, un sens connoté obtenu après l'opération de substitution ayant troqué le sens de B contre celui de A ; grâce à la procédure ordinaire de glissement sémantique, un ou des effets de sens induits de l'opération qui, selon le cas, peut être tristesse, tragique, amertume, révolte, indignation. »³

Peyroutet montre ainsi toute la force d'expression de la figure ironique dans l'acte de création littéraire, et dans le renouvellement du langage. Par ailleurs, il observe que la situation d'emploi de cette figure ressortit à une rupture des lois de la morale ou à une négation des valeurs; à cause de l'invocation du péril qui guette l'homme et l'injustice qu'il subit. Cette conclusion à laquelle parvient Peyroutet est explicitement corroborée par ce vers «*Mes fesses s'ennuient des bastonnades d'antan*». Le prédicat «*des bastonnades d'antan*» ne peut logiquement être affecté au verbe pronominal «*s'ennuient*», ayant pour sujet «*Mes fesses*», celles de l'esclave. Le sentiment de regret qui accompagne ce propos controversé n'est en réalité qu'un sentiment de d'indignation. Le passé qu'évoque le poète trahit manifestement le propos qu'il tient et qu'il ne peut être conduit à penser raisonnablement. Cependant, l'attention du lecteur est inéluctablement attirée par l'effet de curiosité que constitue cette controverse. C'est alors que la curiosité le pousse à examiner ce qui se passe, pour découvrir finalement la figure de l'ironie et ses procédures énonciatives.

Perrin Naffakh, quant à lui, prend le contre-pied des théories linguistiques, et réinvestit l'ironie de son statut de figure rhétorique. Par ailleurs, il voit dans l'ironie une distorsion volontaire de la relation entre signifiant et signifié, avant de distinguer trois types d'ironie: antiphrase, parodie et allusion. Sur le plan sémantique, Perrin Naffakh précise que l'antiphrase est une figure qui procède «*par inversion du sémantisme usuel d'un mot, ou d'une lexie*»⁴. De la sorte, elle peut opérer à plusieurs niveaux; sous forme d'un simulacre ou dans un rapport axiologique assorti de prédictions irrecevables.

La parodie, par ailleurs, «*procède par imitation ridiculisante d'expressions identifiables comme emprunts, par accumulation des formes de registres religieux, politiques, mercantiles*»⁵. Dans cette parodie, l'ironie réside dans la détection d'une incompatibilité entre les dehors de rigueur argumentative fondés sur l'étude syntaxique et les jugements de valeurs inadmissibles pour l'esprit ou la morale auxquels ils servent d'armature textuelle.

L'allusion, elle, est jugée plus aléatoire dans sa perception et exige

3- Peyroutet (C.), *Style et Rhétorique*, Paris, Ed. Nathan, 1994, p. 76.

4- Perrin-Naffakh (A.-M.), *Stylistique - Pratique du commentaire*, Paris, Ed. PUF, 1989, p. 126.

5- Perrin-Naffakh (A.-M.), *Op. cit.*, p. 2.

une lecture alerte, capable de discerner les significations textuelles.

L'ironie intertextuelle, enfin, a lieu quand le sens de certains segments apparaît de façon rétroactive, en rupture avec le co-texte et que les jalons évaluatifs utilisés ne s'entendent plus que comme un énoncé de la naïveté.

Si ces différentes formes ont presque toutes quelque chose à voir avec les emplois ironiques dans ce poème, il reste que l'antiphrase et l'allusion (historique s'entend) priment. En effet, l'on est souvent frappé par le rapport de contrariété apparent entre les verbes transitifs et les prédicats qui leur sont affectés de façon inattendue dans le poème. C'est le cas de la relation qui lie le prédicat « *maître cruel* » au verbe « *demande*. »

Mais, cette acception traditionnelle ne peut épuiser les connaissances sur l'ironie. Quelques points de vue tirés des théories linguistiques nous éclaireront davantage.

B- La polyphonie dans l'énonciation ironique

Formulée par Oswald Ducrot, la problématique polyphonique distingue, dans une énonciation ironique, l'« énonceur », en tant que personnage ridicule dont le point de vue est mis en scène, du « sujet-parlant » c'est-à-dire le producteur dont le travail physique et mental a permis d'élaborer un énoncé. Dans sa thèse *La polyphonie dans Belle du Seigneur* d'Albert Cohen, Claire Stolz tente de « voir en quoi cette polyphonie était constitutive de littérarité, devenait en quelque sorte un signifiant de littérarité. »⁶ C'est cette approche qui est aussi appelée proprement « sémiostylistique » par G. Molinie. Dans cet énoncé, qui nous sert de corpus, le poète apparaît comme le corrélat de l'énonciation poétique. En tant qu'instance émettrice de cette énonciation ironique, son existence est consubstantielle à son rôle énonciatif.

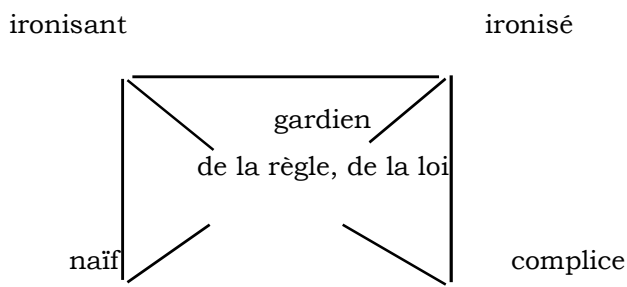
Avec Dominique Maingueneau, dans *Analyser les textes de la communication*⁷, le concept de polyphonie énonciative de l'ironie trouve un plus grand éclairage. Chez lui, en effet, on peut retenir avant tout que le discours ironique est un discours subversif particulier. Alors que dans les différents cas de subversion l'énonciateur « imite » un texte ou un genre pour le disqualifier, dans l'ironie il subvertit sa propre énonciation. Si par polyphonie, il faut entendre plusieurs voix, ici, il s'agit exactement de deux énonciateurs présumés. Ils sont présumés car il n'y a en réalité qu'un seul énonciateur: le poète qui se dédouble en mettant en scène un énonciateur virtuel, ridicule qui disqualifie ses propres propos. Ainsi, lorsque le poète dit « *Je demande un maître cruel qui atteigne les hauts sommets de la malédiction la perfection dans le*

6- Stolz (C.), *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen*, Paris, Ed. Champion, 1998, 402 p.

7- Maingueneau (D.), *Analyser les textes de la communication*, Paris, Nathan / Université, 2002, p. 152.

vice ⁸, il laisse présumer un énonciateur second qui prend en charge ses propos polémiques.

A tout prendre, les points de vue des spécialistes s'accordent au moins sur la pluralité des voix dans l'énonciation ironique. C'est ce marquage polyphonique qu'il convient d'analyser plus en profondeur maintenant. Nous empruntons cette approche à P. Hamon, dans sa communication intitulée "*Stylistique de l'ironie*"⁹, où il procède à une représentation schématique de la scène ironique comme ceci :



L'enjeu de cette représentation est de permettre au lecteur d'identifier le message comme ironique dans ce schéma qui met en scène cinq acteurs : « *l'ironisant, l'ironisé, la communauté des naïfs, la communauté des complices et le gardien de la règle, de la loi.* »

Ces cinq acteurs de la scène ironique peuvent être référés clairement dans ce poème. *L'ironisant* réfère au poète en tant que locuteur conscient de la nature ironique du discours qu'il produit. *L'ironisé*, est le locuteur second, dédoublé du poète, qui est le responsable apparent du « mensonge » proféré. Alors que *l'ironisant* s'adresse à une communauté de complices, aux lecteurs avertis qui comprennent les enjeux ironiques, parce qu'instruits par l'histoire qui s'offre comme une référence extra-discursive, *l'ironisé*, lui, s'adresse à une communauté de naïfs, incapables de comprendre le marché de dupe dont elle est victime. *Le gardien de la règle, de la loi*, lui, n'est autre que le contexte historique de production du discours ironique. Ici, c'est l'histoire de l'esclavage des Noirs, pratiquée par les Blancs, et tout le traitement déshumanisant qui s'en est suivi, et que les historiens ont révélée au monde, qui sert de source d'inspiration poétique. C'est ce contexte historique que le poète partage avec les lecteurs complices de la scène ironique. Il est donc clair que l'énonciation ironique va bien au-delà du principe de l'immanence. Dans cette énonciation ironique, en effet, la communication est aussi bien différée que le contexte de référence du

8- Adiaffi (J.-M.), *Galerie infernale Op. cit.*, p. 1.

9- Hamon (P.), " *Stylistique de l'ironie*" in *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, 1994, p. 156.

discours poétique lui-même n’est rendu que par des procédés allusifs. Devant cette double absence, où il est pratiquement impossible de voir les fondamentaux de l’intention ironique, qui prennent en compte les dimensions corporelle, physique, matérielle, spatiale de sa manifestation en régime oral, P. Hamon pense que c’est d’ « *une sorte de scénographie d’acteurs que devrait sans doute s’intéresser la stylistique de l’ironie* »¹⁰ en vue de cerner un ensemble de signaux visibles du régime différé de l’art verbal, c’est-à-dire la littérature. Parmi ces signaux, il y a le jeu sur l’espace typographique et le jeu sur la mise à distance d’autres textes. Sur le premier plan, le poète a effectivement recours à de nombreux tirets et suspensions à travers tout le poème ; c’est-à-dire quelques procédés habituels du jeu sur l’espace typographique. Mais, c’est cette représentation schématique de deux mondes antagoniques qui est plus expressive d’une littérarité singulière dans le poème d’Adiaffi:

*« J’adore encore ces fétiches qui me portent au sommet de la vie
la vraie vie*

.....bonheur |
 malheur
Toutes | ces chaînes à mes chevilles »¹¹

Cette bipolarisation spatiale est d’ailleurs plus explicite à la page (11) du poème, où les deux mondes opposés sont le « paradis » et l’« enfer ». Ce schéma, nous le reprenons à titre illustratif en tant qu’inter-texte externe à ce corpus:

« *J’explose le purgatoire à son indécision d’être*

Paradis
————— | —————
 enfer «

Ce sont ces deux représentations spatiales qui sont les plus expressives du jeu sur l’espace typographique pratiqué par Adiaffi. Il est important de retenir à ce niveau que c’est toute la civilisation judéo-chrétienne que le poète « *explose* » : *paradis vs enfer*. Mieux, en prônant le culte aux fétiches bienfaiteurs, pratique jugée païenne par les Occidentaux, il se pose comme défenseur de la doctrine « *bosoniste* »¹², qu’il défendra corps et âme avant la fin de son séjour terrestre, survenue

10- Hamon (P.), “Stylistique de l’ironie”, *Op. cit.*, p. 3.

11- Adiaffi (J.-M.), *Galerie infernale*, *Op. cit.*, p. 1.

en 2001. En outre, se trouvent ainsi prouvées les amarres que ce poème d'Adiaffi garde avec la poésie de la Négritude dont le champ d'opération est l'espace bipolarisé : Afrique vs Occident en tant que base dialectique d'une poésie de combat.

Toujours en inter-texte externe à ce corpus, nous pouvons citer également ce mystérieux échange qui a lieu en « *enfer* », entre le poète et Jésus Christ qui déclare:

« je suis en enfer

Vous ici :Dieu que faites-vous là ?

Le Christ de répondre :j'ai perdu mon nom et mon baptême

Je suis fétichiste et animiste je vous le dis

Sachez-le une fois pour toutes ¹³

Ces propos blasphématoires illustrent mieux et traduisent clairement l'intention ironique du poète Adiaffi, et sa volonté de tourner en dérision ceux qu'il vilipende. Bien plus, dans les propos qu'il prête au Christ, en tant qu'actant assurant l'instance de réception du message, en régime non différé, c'est-à-dire dans une dramatisation du texte poétique, il a beau jeu de renverser la vision occidentale des choses. En inversant ainsi les pôles dialectiques des deux mondes antagoniques du Mal et du Bien, de l'Elu et du Déchu, ou bien il établit un équilibre entre eux ou il revalorise le monde noir au détriment du monde occidental. C'est la seconde option qu'il a préférée à la première. En tout état de cause, Jésus Christ, le messie qui se réclame de la doctrine fétichiste, contrariant et dénigrant ainsi son père : Dieu Tout-puissant, ne peut être que l'expression d'une vision du monde inversée, un espace conflictuel, dialectiquement tendu.

En partant des multiples définitions de l'ironie et en les confrontant au contexte historique de son émergence dans ce poème, il apparaît clairement que la substance du contenu, c'est-à-dire les idées et l'anecdote, est globalement tirée de l'esclavage des Noirs. Au regard de cette constatation le poème signe son appartenance, du point de vue de la forme du contenu, au genre satirique. Cela soulève d'emblée la question globale de la littérarité en terme d'accommodation du fait historique et de la création sinon poétique tout au moins littéraire.

12- Plusieurs années après la publication de *Galerie infernale*, J.-M. Adiaffi fonda une école initiatique de comians ; c'est-à-dire de prêtres célébrant le culte aux fétiches en Côte d'Ivoire. Il anima des conférences publiques au cours de nombreux voyages pour justifier culturellement la doctrine religieuse du boson. Mais le livre qu'il annonça et qui devait situer définitivement tout le monde sur ses recherches dans ce domaine ne fut jamais publié de son vivant.

13- Adiaffi J.-M., *Galerie infernale*, *Op. cit.*, p. 1.

II- LA LITTERARITE DE L'EXPRESSION IRONIQUE

A- La résonance lexicale

Les marques de littéarité qui confèrent à cet extrait sa valeur littéraire, en rupture avec l'expression utilitaire, semblent tirer leur validité de la capacité du poète à styliser les faits historiques de l'esclavage et ses corollaires d'aliénation culturelle et psychologique. Dans cette perspective, les caractéristiques de littéarité, dont est porteur le corpus étudié, reposent globalement sur la prééminence de l'organisation des paradigmes lexicaux et les procédés grammaticaux; notamment la caractérisation lexicale.

La résonance lexicale de l'énonciation poétique procède de l'emploi d'un certain nombre de lexies qu'il nous importe d'examiner. Ces mots sont tirés du répertoire de l'histoire négrière et coloniale ; c'est-à-dire le contexte historique compris comme source d'inspiration poétique. Les termes de ce répertoire s'ouvrent également sur des réseaux de signifiés de connotation comme « *gris-gris, sang païen, chaînes, bastonnades d'antan, fétiches ancestraux, cruauté, maîtres cruels, malédiction, esclave en chômage* ». Ce répertoire est constitutif d'une isotopie de la violence exercée par des forces destructrices que sont les « maîtres cruels » sur des êtres fragilisés, qui ne peuvent exprimer leur douleur que par des sanglots : c'est « Le hurlement de tous les noirs ». C'est tout le sens de l'évocation de la situation de l'infortune et de l'infamie des Noirs, à travers l'histoire de l'humanité, qui réapparaît dans le poème. Bien plus, ce vocabulaire devient explicite dans la constitution d'une isotopie religieuse de la tradition africaine que restituent les mots « *gris-gris, fétiches, païen* », apparaissant dans une axiologie qui semble confirmer l'inversion des valeurs évoquée tantôt en faveur de la croyance traditionnelle africaine. En revanche, les mots « *paradis, purgatoire, enfer* » sont suffisamment significatifs et révélateurs de l'allusion faite à la civilisation occidentale, dont le christianisme a longtemps constitué le plus grand prétexte d'expéditions conduites à travers le monde. Le jeu de renversement des pôles contraires de la pensée dialectique du poète fait du christianisme le pôle négatif, c'est-à-dire une axiologie dépréciative. Il devient alors évident que la résonance lexicale dans ce poème d'Adiaffi ne peut guère être enchanteresse. La plongée dans l'histoire se révèle être un moyen d'expression qui prépare le lecteur à une résonance lexicale digne de l'agression subie. C'est cet horizon d'attente qui est apparemment contrarié par l'énonciation ironique. Le recours à l'ironie va donc s'expliquer par une volonté de particularisation du discours poétique et se révéler comme un puissant procédé stylistique qui crée des contrastes sémantiques.

Toutefois, il nous paraît impérieux de tirer entièrement profit de tous les réseaux lexicaux pour une meilleure interprétation des effets qu'ils

laissent tomber sous nos sens, en abordant les procédés énonciatifs et les structures actantielles de l'énonciation ironique dans le poème.

B- Procédés énonciatifs et structures actantielles

Nous sommes conduit à aborder dans ce corpus la stylistique actantielle qui, selon Molinie « *étudie exclusivement et méthodiquement la structure des modèles d'énonciation et de réception du texte comme discours.* »¹⁴ Dans ce poème, trois fonctions de langage sont présentes et connaissent des fortunes diverses. Leur examen permet de cerner la valeur littéraire des procédures langagières en fonction poétique. Dès le départ, le centrage du discours sur le référent frappe directement le lecteur avisé et révèle la fonction référentielle comme prégnante dans le poème. Elle l'est tant et si bien qu'elle laisse apparaître le texte poétique sous les facettes d'un discours historique. Dès lors, l'Objet du Message (OdM) défini comme étant le contenu véhiculé par le texte poétique est débarrassé de toute illusion et appréhendé comme réel. A cet effet, le champ notionnel de l'esclavage transparait clairement à travers les mots « noirs, nègre, esclave, chaînes, maîtres cruels ». Mais, en lieu et place d'un marquage linguistique, le référent s'estompe sous l'emprise de l'inspiration poétique. Mais, ce savoir a priori va jouer un grand rôle de baromètre dans l'appréhension de la nature ironique du poème. En tant que phénomène stylistique, l'effet d'estompage du réel apparaît sous la forme d'un détournement de la fonction référentielle au profit de la médiatisation des faits historiques. Sans la connaissance préalable de l'histoire évoquée par le poète, il devient quasi impossible de cerner le processus de détournement sémantique et la nature polémique à l'origine de l'énonciation ironique.

Par ailleurs, le discours émis par le poète est destiné à un lecteur contemporain dont la présence matérielle dans le poème n'est pas non plus évidente. En effet, aucun élément linguistique n'indique un centrage du discours sur un récepteur actuel. Par conséquent, l'instance de la réception n'est pas véritablement assumée. Nous sommes effectivement en régime différé. Les seules notations que l'on pourrait mentionner à sa faveur sont l'emploi de l'impératif « *Devinez...* », de l'interrogation « *Est-ce d'alcools?* » et du possessif « *vos* ». Toutefois, force est de reconnaître que nous n'avons-là que deux emplois, deux actes de langage à valeur rhétorique et une variante du pronom personnel sujet de la réception « *Tu* » qui n'interpellent pas directement et véritablement un destinataire immanent. L'adjectif possessif « *vos* » (10), susceptible d'inférer une instance réceptrice en d'autres occasions ne permet pas de cerner une prégnance de la fonction conative. Il est plutôt une marque d'actualisation thématique.

14- Molinie (G.), *Sémiostylistique (l'effet de l'art)*, Paris, PUF, 1998, p. 48.

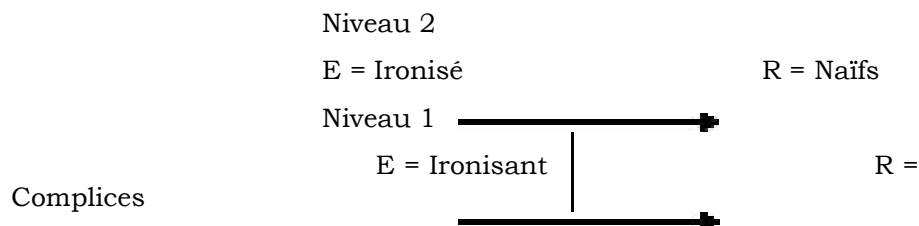
Par-dessus tout, et dans la mesure où les deux autres fonctions n'infléchissent pas véritablement le discours poétique, c'est la fonction émotive qui prime. Les marques linguistiques qui l'expriment s'accompagnent toujours d'une surdétermination poétique. A cet effet, l'emploi anaphorique du pronom personnel sujet de la première personne du singulier « *Je* » est un exemple édifiant. La nature du poème étant profondément ironique, c'est la fonction émotive qui a le primat ; ce qui est confirmé par l'emploi du vocatif « *ô divine cruauté* », qui exprime mieux la subjectivité de l'auteur. L'effet d'invocation qu'il introduit, et qui est loin de référer à un quelconque sentiment d'admiration, renforce l'émotion du poète révolté. Il est certes révolté, mais il ne se laisse nullement trahir par un quelconque sentiment de résignation. Bien au contraire, en associant l'adjectif qualificatif antéposé « *divine* » au substantif « *cruauté* », il crée à partir de ce syntagme particulier la figure de l'oxymore qui met définitivement le poète au centre de son propre discours. Sur l'axe paradigmatique, l'épithète « *divine* » est tirée de l'isotopie de la spiritualité. Elle forme un réseau de sens avec « *fétiches ancestraux, sang païen, gris-gris* », dans la mesure où le poète a restauré la croyance dans les divinités traditionnelles. En revanche, le substantif *cruauté* est une lexie tirée des jugements de valeur et de la morale. La jonction de ces deux mots formant un syntagme nominal crée inéluctablement une signification contradictoire dont l'expression rhétorique est rendue par l'oxymore ; une figure de pensée voisine de l'ironie en raison de leur nature contradictoire, des effets surprenants et émotifs qu'elles assortissent.

L'examen préalable des fonctions de langage en œuvre dans le poème nous fonde à y explorer maintenant les structures actantielles. A cet effet, nous rappelons que la structure actantielle de base schématisée par Molinie est la suivante :



L'émetteur (E), c'est le poète. Le récepteur, c'est le lecteur que nous sommes. Nous avons déjà identifié l'OdM comme étant l'histoire de la traite négrière. Cet OdM comprend un certain nombre d'actants, c'est-à-dire de postes fonctionnels structuraux comme les personnes suivantes : « *tous les noirs, païen, maître cruel, esclave* ». A ces personnes s'ajoutent les objets et les actions comme : « *fétiches ancestraux, ces chaînes, les bastonnades* ». Toutes choses qui constituent les marques de la référence historique, l'objet du message du poète adressé au récepteur. Mais, dans une étude sérielle, se pose la question de la typologie des récepteurs. Si

le schéma de base, ci-devant représenté, ne figure qu'un seul tenant de l'instance d'émission et un autre de l'instance de la réception, la polyphonie de l'énonciation ironique requiert une autre représentation schématique. En effet, le niveau 1 correspond au schéma de base figurant les deux postes actantiels fondamentaux, dans lequel l'émetteur (E = poète = ironisant) appelle un lecteur (R = lecteur averti, communauté des complices). C'est à ce niveau 1 que se superpose le niveau 2 correspondant à l'émetteur (= ironisé = locuteur second), appelant à son tour un récepteur (= naïf = dupé). Schématiquement, on peut les représenter comme suit :



L'exception, à ce niveau, tient au dédoublement simultané des instances émettrices et réceptives dans le circuit énonciatif. Dès lors, la stylistique actantielle qui est essentiellement une méthode qui se situe du côté de la réception revêt une autre importance du côté de l'émission. Mais, si la représentation explique mieux la procédure ironique, il reste que c'est le récepteur qui reçoit l'effet de dédoublement des instances énonciatives. Le primat accordé à la réception reste toujours valable.

III- L'IRONIE COMME FACTEUR DE POÉTISATION DE L'HISTOIRE

A- Les facteurs de poétisation de l'histoire

Au-delà des temps verbaux, qui expriment un aspect important de la temporalité dans ce poème, ce sont les marques adverbiale et adjectivale « *encore* » et « *d'antan* » qui nous situent clairement dans la polémique du contexte historique de ce poème. En effet, ces marques du temps constituent des indices signalétiques de l'inflexion du discours poétique par l'histoire événementielle. Alors que l'adverbe « *encore* » marque la persistance d'une action ou d'un état au moment considéré, l'adjectif « *d'antan* » signifie d'autrefois, du temps passé. Contrairement au propos ironique, qui semble le revaloriser, ce qualifiant rappelle un souvenir douloureux assorti d'un sentiment d'indignation enfouis dans la mémoire collective des Africains d'aujourd'hui. Les actions et les actes rappelés contredisent presque toujours le procès en cours. De même, le signifié de dénotation des verbes « *réclame* », « *s'ennuient* », « *demande* », d'une part, la prière qu'exprime le subjonctif « *Qu'on me damne- encore- c'est une prière* », d'autre part, confirment parfaitement que les faits et

les événements évoqués appartiennent au passé. L'allusion historique devient ainsi une condition de réalisation de la figure ironique et prépare à la réception d'un sentiment d'indignation et de révolte.

Mais, en voulant renforcer la puissance expressive de ce procédé littéraire, le poète a fini par faire accompagner l'allusion historique de structures syntaxiques contradictoires. Toutes choses qui expliquent la suppression de la jonction, et crée la figure de l'asyndète, due à la juxtaposition des substantifs prédicatifs : « *charité aumône* », « *la malédiction la perfection* ». Par ces constructions asyndétiques, non seulement l'on économise deux syllabes et accélère le rythme des vers, mais également l'on renforce les effets de contradiction voulus par le poète. Il apparaît ainsi que la dominante ironique n'exclut pas les autres formes d'expression poétique qu'elle asservit et avec lesquelles elle se combine bien.

L'intérêt stylistique de l'actualisation et de la caractérisation, en tant que procédés grammaticaux de l'analyse stylistique, semble manifeste dès la première lecture de ce poème. En effet, l'emploi réitératif du déictique « *ces* » dans les vers introducteurs de cet extrait est un actualisant qui complète l'effet émotif de l'énonciation ironique avec des informations tirées de l'histoire. Mieux, l'emploi de ce déictique situe le procès ironique dans l'actualité du discours poétique, et en rupture avec toute référence extra-discursive. Il crée ainsi un effet d'estompement de la substance du contenu, c'est-à-dire l'histoire de l'esclavage des Noirs qui a inspiré le poète. Comme en témoignent les vers suivants :

« *ces fétiches* » (vers1), « *ces chaînes à mes chevilles* » (vers2),
« *ces chaînes au temps de ma marche* » (v.3).

Les objets désignés par le déictique « *ces* » sont connotés historiquement. Mieux, ils constituent des éléments actualisés dans l'espace carcéral. Mais si le mot « *chaînes* », tiré du champ lexical de la prison, laisse supposer un tel univers concentrationnaire, sa répétition le connote poétiquement et produit un effet d'immobilité, par opposition au mouvement de la marche du prisonnier. Cependant, aucun autre réseau lexical ne confirme cette impression. « *Ces fétiches* » et « *ces chaînes* » constituent plutôt un champ lexical de la défaite. Toutefois, si la défaite physique des siens est irrémédiable, le poète trouve les moyens de sauvegarder sa foi et de revaloriser sa culture.

Lorsque l'on aborde l'analyse de la caractérisation, ce sont les temps verbaux qui produisent les premiers effets de sens. Quantitativement, ils accordent la prééminence au temps présent de l'indicatif (largement dominant) et au subjonctif. On observe également que tous les verbes sont tirés du premier groupe. Mais, ce n'est pas à ce premier niveau d'appréhension des verbes que se situe l'intérêt stylistique du poème. L'ensemble des prédicats verbaux produisent des effets de sens qui méritent l'attention du lecteur. Il est remarquable, dès le départ, de

noter que les verbes ont un sujet commun qu'est le pronom personnel sujet de la première personne du singulier « je ». De ce point de vue, le vers (9) est un élément de rupture, qui désigne un nouveau sujet pour le verbe « s'ennuient ». Ce sujet, c'est « mes fesses ». Dans la désignation de ce sujet, on remarque immédiatement que l'adjectif possessif « mes » n'est qu'une variante du pronom personnel sujet « je ». Il est donc clair que l'on n'a pas véritablement changé de locuteur. Seulement, le poète fait passer le message poétique du plan du signifié de dénotation à celui du signifié de connotation, où il va être conféré au sujet du verbe une valeur affective. On atteint ainsi un degré de littéarité que nous restituons l'image littéraire de la synecdoque généralisante où « mes fesses » remplacent d'abord le poète (= esclave, un descendant pris pour ses ascendants, c'est-à-dire l'ensemble des peuples noirs qui ont subi l'esclavage). S'il est évident, dès lors, que ce ne sont pas « mes fesses » qui sont capables d'éprouver le sentiment d'ennui, il apparaît tout aussi clair que l'ordre littéraire prime désormais. Le procédé synecdochique, avec son double effet de généralisation et d'animation, rend efficacement compte du sentiment du poète. En effet, le mot « fesses » étant la partie du corps qui a donné son nom à la fessée, ayant pour signifié de dénotation les coups donnés aux fesses et pour signifié de connotation une défaite humiliante, traduit mieux l'agression des Noirs. C'est cette souffrance physique et morale que le poète exprime si éloquemment.

La surdétermination poétique dont se trouve être investi ce vers en fait un élément essentiel. C'est sur elle que s'appuie l'analyse de l'énonciation ironique née de l'emploi contradictoire du prédicat du verbe « s'ennuient », dont le rapprochement entre le signifié de dénotation le signifié de connotation crée un effet de contraste.

Aussi, le contexte historique révèle-t-il clairement que le décalage ironique survient dans un rapport oppositionnel entre les verbes transitifs « demande, s'ennuient, damne » et l'ensemble des prédicats qui leur sont affectés, dans une sorte de liaison morgantique. D'où l'affinité que G. Molinie trouve entre l'ironie et la métaphore. Comme toute figure macrostructurale, elle procède du plan du signifié de connotation, où est troqué contre le sens usuel du mot, une signification contextuelle purement subjective. Ce sont donc des oppositions de sens qui sont génératrices de cette forme de subjectivité dont est porteuse cette poésie, et dont rend compte l'ironie en tant que signifiant de « littéarité singulière »¹⁵ chez Adiaffi. C'est de cette manière que s'opère la poétisation et la stylisation des éléments de connaissance historique.

B- Pertinence sémantique de l'énonciation ironique

15- Molinie (G.), *Approche de la réception*, Paris, PUF, 1993, p. 12.

En notant tantôt que les prédicats ironiques évinçaient en quelque sorte le signifié de dénotation des verbes qu'ils complètent, nous avons exclu le vers (9), qui est en rupture de relation sémantique avec les autres verbes du poème. En effet, dans « *j'adore encore ces fétiches qui me portent au sommet de la vie la vraie vie* », le poète, non seulement se lève contre les préjugés défavorables, mais surtout affirme la supériorité « *des fétiches* » comme divinité d'intersession entre les humains et le Dieu suprême. Il reste donc conforme à sa logique de combat de désaliénation culturelle qu'il engage, et dont la véritable procédure de construction d'idées est l'opposition dialectique inversant les pôles culturels occidentaux et africains. Toutefois, cet engagement contraste à son tour avec tous les prédicats ironiques. Il est en effet aberrant que la croyance dans le culte aux « *fétiches* » étant restée aussi forte dans le procès discursif, Adiaffi réclame les pratiques anciennes qui la méprisaient. Une autre contradiction apparaît dans le vers qui clôt l'extrait où le poète déclare : « *je veux un interlocuteur valable* ». L'axiologie dépréciative introduite par l'adjectif « *valable* » établit une autre relation contradictoire dans laquelle le « *maître* » d'antan perd toute crédibilité et se conforme à la cruauté qui semble caractériser tout être de son acabit.

Il est clair que si l'énonciation ironique ne se passe pas d'autres procédés de style et structures constitutifs de la forme de l'expression, elle demeure fondamentale un jeu sur les signifiés de dénotation et connotation.

CONCLUSION

En définitive, le ton polémique et contradictoire du poème, déjà perceptible dans la visée critique de l'allusion historique, par opposition au procès discursif, enrichit le langage poétique en tant que trait de particularisation stylistique. C'est elle qui donne sa puissance expressive à l'énonciation ironique. Elle est donc un choix esthétique qui justifie tous les autres rapports d'opposition à l'origine de la polémique que l'ironie suscite inévitablement dans le poème. En outre, la prééminence des figures d'opposition et de la caractérisation axiologique dans le choix des moyens d'expression traduit parfaitement l'effet émotionnel que le poète a bien voulu partager avec le lecteur. C'est grâce à ces jugements de valeur que la double énonciation ironique a révélé le manichéisme d'un monde en conflit perpétuel entre les forces du Mal (exerçant une violence destructrice) et les forces du Bien (constamment et gratuitement agressés). C'est la forte émotion qui s'empare du lecteur qui lui procure paradoxalement le plaisir de lire.

Quoique complexe, comme nous avons pu le constater, l'ironie demeure un puissant signifiant de littéarité. Il suffit seulement qu'elle transcende sa nature lapidaire, et qu'elle s'étende sur tout un énoncé. C'est bien ce que Adiaffi a réussi. Il a su investir dans la quête de vérité historique une puissance émotionnelle, tirée de l'ironie, et qui touche directement lecteur.

BIBLIOGRAPHIE

Adiaffi (J.M.), *Galerie infernale*, Abidjan, CEDA, 1984, 77 p.

Bacry (P.), *Les figures de style*, Paris, Ed ; Belin, 1992, 335 p.

Maingueneau (D.), *Eléments de linguistique pour le texte*, Paris, Ed. Dunod, 203 p.

A-Maingueneau (D.), *Analyser les textes de communication*, Paris, Ed. Nathan, 2000, 211 p.

Molinie G., *Approche de la réception*, Paris, PUF, 1993, 306 p.

Molinie G. / Cahne P., *Qu'est-ce que le style?*, Paris, PUF, 1994, 354 p.

Perrin-Naffakh, *Stylistique pratique du commentaire*, Paris, Ed. PUF, 1989, 252 p.

Peyroutet (C.), *Style et rhétorique*, Paris, Ed. Nathan, 1994, 160 p.

Theron (M.), *Réussir le commentaire stylistique*, Paris, Ed. Marketing, 1992, 256 p.

Stolz C. La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen, Genève, Ed. Slatkine, 1998, 409 p.

Extrait :

« *Le hurlement de tous les noirs dans la nuit sur la grande route*

Minée

Deuils et gris-gris de ma jeunesse

Je suis gris

5 *Devinez ...Est-ce d'alcool ?*

J'ai du sang païen dans mes veines...je suis animiste -

Anémie -

Je suis gris et noir de fétiches ancestraux

Mais c'est peut-être la couleur du temps que vous me faites

10 *que je prends*

J'adore encore ces fétiches qui me portent au sommet de la vie

la vraie vie.

.....bonheur
15 |malheur

Toutes ces chaînes à mes chevilles

Toutes ces chaînes au temps de ma marche

Je suis esclave en chômage

Je demande charité aumône : un maître

20 *Mes fesses s'ennuient des bastonnades d'antan*

Qu'on me damne - encore - c'est une prière

Que j'atteigne la couleur de vos nuits orgiaques

Cruauté

ô divine cruauté

25 *Je demande un maître cruel qui atteigne les hauts sommets*

De la malédiction la perfection dans le vice

J'ai en horreur les cruautés honteuses

Je réclame des professionnels du vie

Je suis un esclave professionnel

30 *Je veux un interlocuteur valable*

Un maître à ma hauteur :

sanguinaire

tyrannique

impitoyable. «