

VAHI Yagué
Université Félix Houphouët-Boigny
Abidjan - Côte d'Ivoire

ÉTUDE SÉMIOTIQUE DU DISCOURS POÉTIQUE
LES VOIX DE L'AUBE DE BABACAR SALL

Résumé

Cet article propose une application de la théorie de Michael Riffaterre au recueil de poèmes *Les voix de l'aube* (2001) du poète sénégalais Babacar Sall. Notre démarche s'est faite en quatre temps. Nous avons d'abord jugé utile d'explicitier les aspects principaux de la stylistique riffaterrienne auxquels nous avons fait appel. Ensuite, nous avons exploité la notion centrale d'agrammaticalité dans le poème de B. Sall. Nous avons réservé le troisième volet à l'hypogramme en l'une de ses règles de transformation, à savoir la surdétermination, tandis que le dernier volet a été consacré à une autre de ses règles, la conversion. Notre objectif était de démontrer que le dispositif sémiotique du texte, mis au jour, par l'analyse stylistique de M. Riffaterre, participe à la « *production du texte* » et donc à sa « *signifiance* », dans le sens entendu par le théoricien.

Mots-clefs : stylistique – hypogramme – surdétermination – conversion – expansion – agrammaticalité – Babacar Sall.

SEMIOTIC STUDY OF POETIC DISCOURSE:
BABACAR SALL'S LES VOIX DE L'AUBE

Abstract

This paper proposes an application of Michael Riffaterre's theory to the collection of poems *Les Voix de l'aube* (2001) by the Senegalese poet Babacar Sall. Our approach consists of four phases. First, we thought it useful to explain the principal aspects of Riffaterrian stylistics which we have used. Then, we have exploited the central notion of ungrammaticality in the poem of B. Sall. The third section deals with one of the hypogram's transformation rules, namely, over-determination, while the last part is devoted to another of its rules, conversion. Our objective has been to demonstrate that the text's semiotic device revealed by Mr. Riffaterre's stylistic analysis participates in the « *text production* » and therefore in its « *significance* » in the sense understood by the theorist.

Keywords: stylistics – hypogram – over-determination – conversion – expansion – ungrammaticality – conversion – Babacar Sall.

ÉTUDE SÉMIOTIQUE DU DISCOURS POÉTIQUE
LES VOIX DE L'AUBE DE BABACAR SALL

La parution des ouvrages de Michael Riffaterre, à la fin des années soixante-dix, *Semiotics of Poetry* (1978), et de sa traduction, *Sémiotique de la poésie*, au début des années quatre-vingts, *La Production du texte* (1979) vont, selon la critique, marquer le paysage de la stylistique littéraire³⁴.

La théorie riffaterrienne est, pour l'essentiel, adossée aux travaux de R. Jakobson, tout en croisant les travaux de M. Bakhtine, de Léo Spitzer, de Nicolas Ruwet, de la linguistique générativiste, de la psychanalyse, en même temps qu'elle réfute certaines de leurs thèses et qu'elle sauvegarde sa spécificité.

La présente contribution se propose de convoquer les acquis de la recherche de Michael Riffaterre pour une lecture stylistique de *Les Voix de l'aube*, un recueil de poèmes du Sénégalais Babacar Sall.

Dans notre démarche, nous allons d'abord tenter d'explicitier les aspects principaux de la stylistique riffaterrienne. Ensuite, nous exploiterons la notion pivot d'agrammaticalité dans le poème de B. Sall. Enfin, nous allons explorer les procédés d'écriture du passage de la « matrice » du texte, ou « hypogramme », au texte, à travers les règles de « surdétermination » et de « conversion »/

³⁴ A sa mort, en 2006, Antoine Compagnon écrivait : « (...) il a vite acquis une réputation de critique rigoureux et redoutable à l'occasion de quelques polémiques mémorables, notamment avec le grand romaniste Leo Spitzer (...), Johns Hopkins, puis avec Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss, à propos de leur fameuse analyse structuraliste des *Chats* de Baudelaire », in *Le Monde* du 02 juin 2006. Consultable sur le site :

<http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2006/06/02/michael-riffaterre-theoricien-de-la-litterature_779041_3382.html>

« *expansion* ». Notre objectif est de démontrer que le dispositif sémiotique du texte, mis au jour, par l'analyse stylistique de M. Riffaterre, participe à la « *production du texte* » et donc à sa « *signifiance* », dans le sens entendu par le théoricien.

I - PRELIMINAIRES METHODOLOGIQUES

Dès 1959, M. Riffaterre concevait la stylistique littéraire comme une discipline scientifique :

*Le subjectivisme impressionniste, la rhétorique normative et le jugement esthétique hors de saison ont trop longtemps entravé le développement de la stylistique comme science et surtout comme science des styles littéraires*³⁵.

Deux décennies plus tard, il précise que « *sous peine de sombrer dans l'impressionnisme, la stylistique doit être formelle et structurale* » (1983 : 112).

La *stylistique formelle et structurale* implique que son objet d'étude soit, comme celui de R. Jakobson et de l'analyse formelle, la littéarité que M. Riffaterre (1979 : 8) définit en ces termes : « *Le texte est toujours unique en son genre. Et cette unicité est, me semble-t-il, la définition la plus simple que nous puissions donner de la littéarité* ».

Ainsi, pour Riffaterre, la littéarité et le style se confondent pour caractériser un objet d'étude autotélique, donc sans connexion avec l'auteur, puisque pour lui :

Le texte fonctionne comme le programme d'un ordinateur pour nous faire faire l'expérience de l'unique. Unique auquel on donne le nom de style, et qu'on a longtemps confondu avec

³⁵ Dans « Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre », in *Langue française*, n°3, 1969, pp. 90-96), Alain HHardy cite en traduisant « Criteria for style analysis » de M. Riffaterre, in *Word*, 15, 1, 1959, pp. 154-174. Consultable sur le site : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1969_num_3_1_5438>

l'individu hypothétique appelé auteur : en fait, le style, c'est le texte même. (1979 : 8)

Si le « *style est le texte lui-même* », il n'existe pas ex-nihilo : il naît de l'effet que produit la lecture lors du « tête-à-texte » entre le texte, précisément, et son lecteur :

Le style est compris comme un soulignement (emphasis) ajouté à l'information transmise, sans altération de sens. (...) Le style est la mise en relief qui impose certains éléments de la séquence verbale à l'attention du lecteur, de telle manière que celui-ci ne peut les omettre sans mutiler le texte et ne peut les déchiffrer sans les trouver significatifs et caractéristiques (ce qu'il rationalise en y trouvant une forme d'art, une personnalité, une intention, etc.). Ce qui revient à dire que le langage exprime et que le style met en valeur. (Riffaterre, 1971 : 30-31)

L'importance de ces effets de lecture, qui émanent de certains éléments du texte et que la stylistique de M. Riffaterre retient pour étude, a autorisé une certaine critique littéraire à parler de « stylistique des effets »³⁶.

Cependant, M. Riffaterre prend la précaution de baliser sa théorie pour qu'elle ne soit pas assimilée à une stylistique de l'écart dont il a démontré qu'elle n'était pas pertinente³⁷. Il propose de considérer

³⁶ Jean Mourot, dans un article intitulé « Stylistique des intentions et stylistique des effets », écrit : « (...) *A une stylistique des intentions, qui tiendrait compte aussi bien des tendances inconscientes que de la volonté délibérée du créateur, M. Riffaterre oppose et substitue une stylistique des effets* », in *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* (C.A.I.E.F.), N°16, 1964, pp.71-79. Consultable sur le site : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1964_num_16_1_2459

³⁷ Dans un article intitulé « Fonction du cliché dans la prose littéraire », M. Riffaterre souligne que « *même lorsqu'il (le cliché) n'est que l'élément neutre, négatif, dans les oppositions binaires où il figure, il permet des contrastes qui seraient impossibles avec un contexte moins caractérisé. Quelle que soit*

le fait de style dans ses relations contextuelles et non en isolant ses éléments marqués. Ainsi, le fait de style est une structure binaire composée d'un *pattern*, ou contexte non marqué, prévisible, qui fonctionne comme une norme, et d'un élément marqué, imprévisible. Il y a, certes, écart, mais par rapport à une norme hors texte : l'effet de style est provoqué par ce contraste constitutif du procédé stylistique, en texte.

Alain Hardy a souligné, dès 1969, dans « Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre » (op.cit), l'enjeu de ce déplacement de la stylistique, de la norme (de la langue ou de la parole) vers le contexte :

Riffaterre opère un renversement capital pour la stylistique en situant cet écart non plus sur l'axe paradigmatique (il serait le produit d'une opposition), mais sur l'axe syntagmatique (...). Le recours au contexte apparaît d'autant plus précieux qu'il permet de rendre compte de phénomènes qui déjouaient l'analyse traditionnelle : qu'un même élément, par exemple, ait, dans des contextes différents, une efficacité stylistique variable et, à la limite, puisse avoir tantôt un effet stylistique et tantôt aucun.

Ce contraste entre prévisible (*pattern*) et imprévisible (élément marqué), sur lequel repose le fait de style, retient l'attention du lecteur par son « agrammaticalité », une notion clé dans la théorie de M. Riffaterre.

l'importance du renouvellement de cliché comme source d'originalité stylistique, le cliché, pour jouer le rôle actif d'un contraste créateur d'expressivité, n'a nul besoin d'être renouvelé, puisque c'est la perception de sa banalité même qui lui permet de jouer ce rôle », in Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises (C.A.I.E.F.), N°16, 1964, pp.81-95. Consultable sur le site : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1964_num_16_1_2460#

En effet, selon le théoricien, le poème (ou discours poétique) se caractérise par son « obliquité sémantique ». En d'autres termes, le poème est déterminé, non pas par la *mimesis* (représentation mimétique de la réalité tangible), mais par la *semiosis*, synonyme d'«obliquité sémantique » ou déviation de sens : « (...) *la poésie exprime les concepts de manière oblique. Bref, un poème nous dit une chose et en signifie une autre* » (Riffaterre, 1983 :11).

Ce détournement, perçu par le lecteur comme une agrammaticalité, est appréhendé par le biais d'un processus de lecture rétroactive, ou « rétrolecture ».

Le lecteur, selon M. Riffaterre, procède d'abord à une première lecture du poème, pour se familiariser avec ses agrammaticalités qui sont autant de manifestations de la liberté du poète avec la *mimesis*. A cette première lecture, dite « lecture heuristique », succède une seconde lecture, ou « lecture herméneutique », par le biais de laquelle le lecteur va décrypter les agrammaticalités pour accéder à la « signifiance » du poème en tant que totalité cohérente. Cette opération nécessite de relier les agrammaticalités entre elles pour mettre au jour la structure forte sous-jacente, ou « noyau sémantique », ou encore « invariant », qui est la « matrice », génératrice du poème que M. Riffaterre appelle « hypogramme ». Celui-ci, qui peut être une phrase, un cliché, un mot clé, un thème, etc., donne son unité au poème.

Dans la théorie de M. Riffaterre, l'hypogramme (matrice) génère les agrammaticalités du poème, qui créent un effet stylistique, selon trois règles : la surdétermination, la conversion et l'expansion.

Prud'homme J. et Nelson G. (2006), en référence aux travaux de M. Riffaterre, précisent que

La surdétermination peut être définie comme la règle selon laquelle les signifiants, au lieu de référer à leur signifié, se réfèrent l'un à l'autre, organisant ainsi un système de

significations, ce qui donne au lecteur l'impression que la phrase qu'il lit est dérivée d'un hypogramme. (...) Phénomène lié à la lecture, la surdétermination survient lorsque le lecteur détecte dans le texte des récurrences, tant sur le plan sémantique que structurel (...).

Ce système de significations qui organise ces récurrences peut être, selon M. Riffaterre (1971), de l'ordre de l'« accumulation » de type paratactique. Dans ce cas, la surdétermination va établir une hiérarchie des sèmes convoqués :

L'accumulation filtre les sèmes des mots qui la composent, surdéterminant l'occurrence du sème le mieux représenté, annulant les sèmes minoritaires. Les composantes de l'accumulation deviennent synonymes en dépit de leur sens originel au niveau de la langue.

Ce système peut être aussi d'ordre hypotactique : les mots, par leurs co-occurrences, sont associés pour former des réseaux qui constituent le système descriptif de l'hypogramme en tant que noyau autour duquel se regroupent les mots-satellites. M. Riffaterre (1971) souligne que « *les signifiants d'un système ne sont pas synonymes comme ceux de l'accumulation. Subordonnés les uns aux autres, ils sont métonymes* ». Ainsi, un mot de ce système représente tout le système étant donné que dans celui-ci les mots sont les référents les uns des autres.

La seconde règle de génération du texte, la « conversion », « *transforme les constituants de la phrase matrice en les modifiant par un seul et même facteur* » (Riffaterre, 1983 : 86), pour générer une phrase imprévisible, surdéterminée par les traces de la phrase intertextuelle, décelées par le lecteur, et qui produisent un surplus de sens. La conversion est assimilée à la condensation en psychanalyse : le refoulé, latent par définition, tente de surgir en adoptant une forme détournée, selon un processus métaphorique (de similarité avec l'objet du refoulé), pour déjouer la censure.

La troisième règle, l'« expansion », développe les constituants de l'hypogramme en « séquence de syntagmes explicatifs et démonstratifs, qui chassent l'arbitraire de plus en plus loin, de proposition en proposition » (Riffaterre, 1979 :60). Ce processus de surdétermination du noyau est assimilé au déplacement en psychanalyse : le retour du refoulé s'effectue selon un processus métonymique (de contiguïté avec l'objet refoulé).

Les règles de conversion et d'expansion, dont l'identification à la condensation et au déplacement signifie la différence entre la signifiante (*semiosis*) et la signification (*mimesis*), sont souvent combinées dans le poème.

Tentons l'application de cette théorie riffaterrienne sur les poèmes de *Les Voix de l'aube*.

II - AGRAMMATICALITÉ PAR DISTORSION, DEPLACEMENT ET CREATION

Il existe une relation constante entre le texte et le lecteur. La lecture n'est pas, par conséquent, une opération banale à sens unique parce que le texte agit sur le lecteur qui agit sur lui. L'organisation du texte permet, donc, de révéler au lecteur ses mécanismes et sa signifiante par le biais du concept d'unité de style. Celle-ci fonctionne comme une dyade ayant deux pôles opposés que Riffaterre qualifie de contraste. Le premier pôle qui engendre la probabilité, c'est la grammaire du texte ; laquelle grammaire renferme tous les énoncés que le lecteur attend et qui lui semblent normaux.

Cette expérience mimétique est la toute première qui ne surprend pas du tout le lecteur puisqu'elle respecte la règle ou la norme établie par la langue. Elle opère, ce faisant, au niveau du sens. Le système sémantique qui en découle s'applique sans heurt au système descriptif que le texte en prose propose au lecteur ; texte

aisément compréhensible, cohérent et dépourvu de toute contradiction.

Le deuxième pôle frustre le premier. Il a pour rôle de déformer, de menacer la représentation de la réalité, de la mimésis ; c'est l'agrammaticalité. Devant cette nouvelle situation, le lecteur est sidéré par l'apparition des éléments incongrus et la persistance d'un lexique déviant qui agressent la grammaire du texte et la modifient. L'on a l'impression que le texte ne reflète plus la réalité à cause de nombreuses anomalies d'ordre logique, syntaxique et sémantique qui s'y enchevêtrent lui donnant un caractère ambigu qui s'écarte même de la vraisemblance que Riffaterre résume en ces termes : « *Les agrammaticalités se découvrent comme autant d'écueils à surmonter* » (Riffaterre, 1978 :17).

Dans *Les Voix de l'aube*, les agrammaticalités sont nombreuses. En voici quelques extraits de *Les Voix de l'aube* :

<p style="text-align: center;"><i>Mère</i></p> <p>I - Mère ! <i>Est-il vrai</i> <i>Est-il vrai que c'est moi</i> <i>Qui portais le carcan sinistre</i> <i>Des durs labeurs du Pays Neuf</i> <i>Qui arrosais par ma sueur</i> <i>La terre stérile du Sud ?</i></p> <p>II - Est-il vrai <i>Est-il vrai que depuis l'aube des</i> <i>temps</i> <i>Je sème ma graine à d'autres</i> <i>vents</i> <i>Que je fouille, bêche, trie</i> <i>Sans répit et sans relâche</i> <i>Que ma tête n'a jamais osé</i> <i>regarder</i> <i>Les vautours qui passent ?</i></p>	<p>III -1.Est-il vrai <i>2.Est-il vrai que mes cils</i> <i>3.N'ont jamais connu mes sourcils</i> <i>4.Que ma main a trempé</i> <i>5.Dans toutes les saisons</i> <i>6.Que mon sang a servi d'abreuvoir</i> <i>7.Lorsque les fleuves se sont taris</i> <i>8.Et les cruches cassées ?</i></p> <p>IV - Est-il vrai que mes larmes <i>Ont provoqué des tempêtes</i> <i>Que mes veines frêles ont dû résister</i> <i>Aux torrents déchaînés</i> <i>Que ma case ne s'est jamais dressée ?</i></p> <p>V - Oh Mère ! <i>Est-il vrai</i> <i>Est-il vrai que mes arbres n'ont</i> <i>jamais fleuri</i> <i>Mes fruits jamais mûri</i> <i>Mes enfants jamais grandi ?</i> <i>Est-il vrai ? (p.15)</i></p>
--	--

Dans la strophe III, les associations de lexèmes de « *fleuves se sont taris* » (vers 7) et « *cruches cassées* » (vers 8) portent l'essentiel de la charge sémantique de ce poème. Elles ont un noyau sémique commun : « manque d'eau », synonyme de « sécheresse ». Cette calamité naturelle donne la possibilité au poète d'établir, par le biais de l'obliquité sémantique par distorsion du sens, une agrammaticalité axée sur le lexème « *connu* » dans « ... mes cils (vers 2)/ *N'ont jamais connu mes sourcils* » (vers 3).

La lecture herméneutique révèle, dans le verbe « connaître », une déformation de la *mimesis* qui le soustrait à la référentialité pour l'intégrer à la *semiosis* où sa signifiante est mise au jour. En tant que signe d'obliquité, le verbe « connaître » donne naissance à une représentation altérée de sa signification. La lecture rétroactive, ou lecture herméneutique, qui permet à l'analyste de passer de la mimésis à la *semiosis*, va surimposer au verbe « connaître », une autre interprétation : « connaître », dans cette lecture au second degré, est synonyme de « rencontrer »/ « entrer en contact ». Ainsi, « *cils* » [non-animés] se transforme en « *cils* » [animé] : « *cils* » n'« ont jamais rencontré »/ n'« ont jamais connu »/ « n'ont jamais contacté » les « *sourcils* » d'un « je », dont les yeux ne se sont jamais fermés pour qu'il connaisse le repos/paix.

La cause en est la « sécheresse », un mot qui n'apparaît pas explicitement dans le poème mais qui en constitue sa matrice. Elle fait souffrir le poète au point qu'il n'arrive « jamais » à dormir/trouver le repos. Cependant, il ne se laisse pas gagner par le découragement. Il se met au service de ceux qui souffrent de cette sécheresse mortelle parce que sa « main a trempé » (vers 4)/ « Dans toutes les saisons » (vers 5). D'ailleurs la disponibilité, le don de soi du poète sont exprimés en vers 6 : « ...mon sang a servi d'abreuvoir ». Mais, malgré la détermination du poète, de nombreuses questions restent sans réponse : « est-il vrai » / « est-il

vrai que » scandent le poème parce que le désastre prend de l'ampleur, comme signifié dans ce poème intitulé « Itinéraire » :

1. *Sous l'empreinte dure de mes pas*
2. *J'entends la terre*
3. *La terre qui craque et qui se rétracte*
4. *J'entends le fracas osseux de l'animal*
5. *Qui réclame une touffe d'herbe*
6. *Sa dernière volonté de grâce*
7. *J'entends le grincement squelettique*
8. *D'un vieillard discutant à l'harmattan*
9. *La chaleur de vie du dernier souffle ?* (p.88)

Le poème se focalise sur cette calamité et son cortège de maux à travers des agrammaticalités construites autour de l'obliquité sémantique par déplacement. Elles sont perceptibles à travers les translations des figures lexématiques (ou métaphores) comme les deux sémèmes ou lexèmes en contexte, « fracas », dans « fracas osseux » (vers 4) et « grincement », dans « grincement squelettique » (vers 7).

« Fracas » est en position syntaxique (S) et se trouve investi d'une valeur (O) : « osseux »/décharné, dépourvu de chair. Ainsi, « fracas osseux »/dépourvu de chair s'inscrit dans un parcours discursif où il constitue une anomalie, un lexique déviant car, déterminant et déterminé sont sémantiquement incompatibles. Mais dans le micro-contexte de « fracas osseux de l'animal », le détournement sémantique s'explique par la catachrèse, compensée par la surdétermination par association avec « grincement squelettique » et avec « craque » du vers précédent, « L/A/ te/RR/e Qui CRAQUE et /Q/ui se /R/ét/R/A/C/te » (vers 3), dans lequel ce mot se fait assourdissant, amplifié par l'allitération des consonnes [K]et[R], et sa redondance paragrammatique dans « /Q/ui se /R/et/R/A/C/te ».

Dans *Les voix de l'aube*, ces exemples d'obliquités sémantiques par création³⁸ abondent. Citons le poème « L'espoir brisé » :

1. *A ces damnés du tiers monde*
2. *L'oreille sourde du monde*
3. *A ces larmes qui inondent*
4. *Ce monde immonde*
5. *A ces loques humaines*
6. *En quête de pain*
7. *Dans les bouches du métro*
8. *Leurs bouches sont de trop*
9. *Filant l'espoir le matin de bonne heure*
10. *Par le petit trot l'aube du malheur*
11. *Quand on parle d'amour*
12. *Pour son seul jour*
13. *C'est que sans labeur*
14. *On a trop peur*
15. *Serrez les reins ça ne sert à rien*
16. *Boulot dodo tournez le dos* (p.64)

Le poème ci-dessus produit des signes à partir d'un élément prosodique : les rimes. Leur disposition dans ce texte poétique s'articule comme suit : V₁ & V₂ (monde / monde) ; V₃ & V₄ (inondent / immonde), V₅ & V₆ (métro/trop) ; V₇ & V₈ (heure/malheur). La lecture herméneutique va mettre au jour le sens des rimes sus-indiquées. En effet, à travers les lexèmes « damnés », « Tiers monde », « larmes », et les associations de lexèmes « bouches de métro », « bouches de trop », « filant l'espoir », « l'aube du malheur », le poète met l'accent sur les conditions de vie précaires des populations issues des pays pauvres en Europe (le poème a été écrit en Allemagne).

³⁸ Selon M. Riffaterre, on reconnaît les obliquités par création « *lorsque l'espace textuel agit en tant que principe organisationnel produisant des signes à partir d'éléments linguistiques qui autrement seraient dépourvus de sens* » (Riffaterre, 1978 : p.12).

Nous retenons de l'obliquité sémantique, en ses différentes modalités, qu'elle est au fondement de la signifiante du poème et qu'elle justifie que celui-ci soit *semiosis* et non *mimesis*. Par l'effet que ses agrammaticalités produisent sur le lecteur, celui-ci s'extrait de la *mimésis*, en tant qu'univers de la signification, pour aller à la rencontre du poème et de sa signifiante. Celle-ci s'organise en un jeu complexe de variations autour d'un hypogramme qui en est le noyau.

III - L'HYPOGRAMME : LA SURDETERMINATION

Pour illustrer le travail de l'engendrement du poème à partir de cette structure matricielle sous-jacente qu'est l'hypogramme, dans *Les Voix de l'aube*, nous allons exploiter un poème intitulé « Le cri primal » :

1. *Dans l'espace infini de la nuit*
2. *Je voyais denses des lueurs*
3. *Venir au secours des éperdus*
4. *Comme une corde tendue aux naufragés*
5. *Mais moi je préfère la liberté pleine*
6. *Et ferme comme une femme à terme*
7. *Je préfère la vérité qui dérange*
8. *Au mensonge qui arrange* (p.27)

La lecture heuristique découvre un poème construit sur une opposition modalisée par le sujet de l'énonciation « je » : « mensonge qui arrange » (vers 7) vs « vérité qui dérange » (vers 8). Le « je » opte pour la seconde : « je préfère » (vers 7). A première vue, la contiguïté de « vérité » et de « mensonge » dériverait d'un cliché fondé sur deux pôles opposés, placés au début du poème : « nuit » (« mensonge ») et « lueurs » (« vérité ») ; cliché conforté par l'identification courante, dans toutes les cultures, de la vérité à la lumière et qui s'inscrit dans la symbolique du « bien » opposée à celle du « mal » identifié à la noirceur.

Mais la lecture rétroactive va bousculer ce poncif en permettant de mettre au jour l'hypogramme « vérité ». « L'espace infini », qui est celui de la « nuit » (vers 1), donne l'étendue, « infinie », du « mensonge qui arrange » d'où le lecteur peut induire la portion congrue qui revient à la « vérité qui dérange », en tant qu'elle lui est diamétralement opposée (équivalence prosodico-syntaxico-sémantique des vers 7 et 8 : « la vérité qui dérange »/ « Au mensonge qui arrange »). Cette disproportion, d'ordre quantitatif, entre les parts respectives du « mensonge » et de la « vérité », est compensée par une autre opposition, d'ordre qualitatif, générée par l'hypogramme « vérité » : le comparant de « mensonge qui arrange » est « (comme) une corde tendue », tandis que celui de la « vérité qui arrange » est un peu plus complexe : le vers 7, « je préfère la vérité qui dérange » est associé au vers 5, « Mais, moi, je préfère la liberté pleine ».

Cette superposition des vers 5 et 7 établit une équivalence entre « la vérité qui dérange » et « la liberté pleine ».

Cependant, le vers 5 enjambe le vers 6, « Et ferme comme une femme à terme », et achève d'établir une équivalence entre « la liberté pleine et ferme » (vers 5 et 6) et « la vérité qui dérange » (vers 7). Or, « la liberté pleine et ferme » est le comparé du comparant « (comme) une femme à terme ».

Ainsi, la lecture herméneutique révèle d'abord une superposition de trois phrases, « la vérité qui dérange »/ « la liberté pleine et ferme »/ « (comme) une femme à terme », qui induit des rapports de similarité entre « la liberté pleine et ferme » et « la vérité qui dérange ».

Ensuite, cette lecture exploitera la conjonction « mais » qui introduit le vers 5, pour opposer d'abord les deux comparants placés de part et d'autre de ce « mais », « (comme) une femme à terme » vs « comme une corde tendue », qui recouvre l'opposition « vérité » vs « mensonge ». Le comparé de « comme une corde

tendue aux naufragés » est « denses lueurs » (vers 2). D'où la seconde triade opposée à la première : « mensonge qui arrange »/ « comme une corde tendue aux naufragés »/ « denses lueurs ». Celle-ci établit une synonymie entre « mensonge qui arrange » et « denses lueurs » (« dans l'espace de la nuit »). Cette superposition déplace le cliché évoqué plus haut puisque le « mensonge (qui arrange) » n'est pas « la nuit » mais la lumière (« denses lueurs ») pour les « éperdus »/ « naufragés ».

L'activité du poème va également déplacer le symbolisme de cette lumière : le comparant « comme une corde tendue aux naufragés », du vers 4, se lit syntaxiquement, dans ce contexte dichotomique (ajoutons que « ferme » de « liberté/vérité » s'oppose à « tendue » de « corde »/« lueurs »/« mensonge »), comme un prolongement du vers 3 par enjambement : « Venir au secours des éperdus ». Cette contiguïté du rejet, « éperdus », et du contre-rejet, « corde tendue », actualise le paragramme « pendu(s) ».

Ainsi « denses lueurs »/« corde tendue »/« mensonge qui arrange » sont l'incarnation du mensonge puisque « venir au secours des « éperdus »/« naufragés » se lit, dans le contexte du poème, « venir les pendre ». D'où la récusation de ces « lueurs »/ « mensonge qui arrange » par le poète.

Nous avons là un exemple, certes sommaire, de redéploiement de la sémantique du poème à partir d'une lecture herméneutique qui a exploité la règle de la surdétermination des constituants de l'hypogramme.

Une autre règle nous paraît intéressante à exploiter dans le cas du corpus de *Les Voix de l'aube* : la conversion.

IV - L'HYPOGRAMME : LA CONVERSION

La conversion, selon M. Riffaterre, est un travail qui confère au poème sa cohérence. Le mot-noyau autour duquel l'hypogramme est construit subit une transformation et fait dévier

le sens de la phrase matrice issue de la mimésis vers un sens nouveau, motivé par l'hypogramme. Par conséquent, le sens que le lecteur attend et qui est produit par cet hypogramme donne naissance à une unité de style dont la signification est détournée par la conversion, tel qu'explicité plus haut.

Nous tenterons d'exploiter ici, pour la conversion des systèmes descriptifs, la conversion combinée avec l'expansion.

La conversion des systèmes descriptifs consiste, selon M. Riffaterre, en une permutation des marques, une réorientation du sens, qui affectent le mot-noyau du poème. Cette opération entraîne alors un renversement du système de signification du texte poétique dont les éléments peuvent basculer du positif au négatif ou l'inverse. Il revient à l'analyste d'en élucider la signifiante. Examinons le poème « Le ventre creux » :

1. *Sur les nuages dissipés de l'aurore*
2. *Tel un pagne de lait en berne*
3. *Le battement ailé des palombes*
4. *Scande le rire ligoté des damnés*
5. *Écoutez la complainte du ventre creux !*
6. *Les convulsions clastiques*
7. *Des murmures internes*
8. *Tecture indue des murs ternes*
9. *Qui ternissent l'aire des confluent*
10. *Les palmes maraudes des oasis oisives*
11. *Drainant les lames de fond*
12. *Des mares sudorales en surplus*
13. *L'ivraie striée des haies de position*
14. *Erigées en claies d'épines*
15. *Les risques insanes*
16. *Qui nous tiennent en sursis.* (p.27)

Le lexème « damnés » est l'hypogramme qui détermine la structure de ce poème. Dans ce contexte, « damnés » signifie « ventre creux » qui fait entendre ce que le lecteur est invité à

« écouter » : « convulsions clastiques », « murmures internes »
« plaintes ».

Les lexèmes « nuages » (vers 1), « plainte » (vers 5), « convulsions » (vers 6), « clastiques » (vers 6), « ternes » (vers 8), ainsi que les associations de lexèmes « ventre creux » (vers 5), « tenture indue » (vers 8), « murs ternes » (vers 8) constituent des métonymes du mot-noyau « damnés » avec lequel ils partagent la même marque. Ils constituent de ce fait un vaste réseau isotopique qui met en relief la rupture introduite par l'allotopie du lexème « rire » contigu, dans l'expression oxymorique « le rire ligoté des damnés » (vers 4).

Mais « le rire » dont il s'agit dans ce poème surprend l'analyste parce qu'il est inhibé aussitôt qu'apparu. L'inversion de l'orientation sémantique change le système « rire » en une orientation négative. En effet, les « damnés », désignés également métonymiquement par « le ventre creux », ne connaissent pas le « rire ». Leur chant est triste (« plainte »), leur espace-temps « en berne ». Le comparant « (tel) un pagne de lait » aurait pu annoncer une journée de bonheur d'une blancheur de « lait » ; mais il est noirci par son déterminant « en berne » qui le transforme en signe de deuil. Celui-ci prépare, en amont, l'investissement sémantique du déterminant « ligoté », dans « rire ligoté » qui exprime explicitement cette réorientation négative du « rire ». Le « rire ligoté » devient « plainte », « lamentations », « murmures internes », isotopes, de ceux qui sont entre la vie et la mort, « en sursis » (vers 16).

Après cette ébauche d'analyse de la conversion de systèmes descriptifs par permutation des marques, dont nous voulions souligner l'intérêt majeur pour l'analyse stylistique des poèmes, nous allons aborder la règle de la conversion combinée à celle de l'expansion. Elle modifie la production d'un texte généré par l'expansion. Alors que « *la conversion installe l'équivalence en*

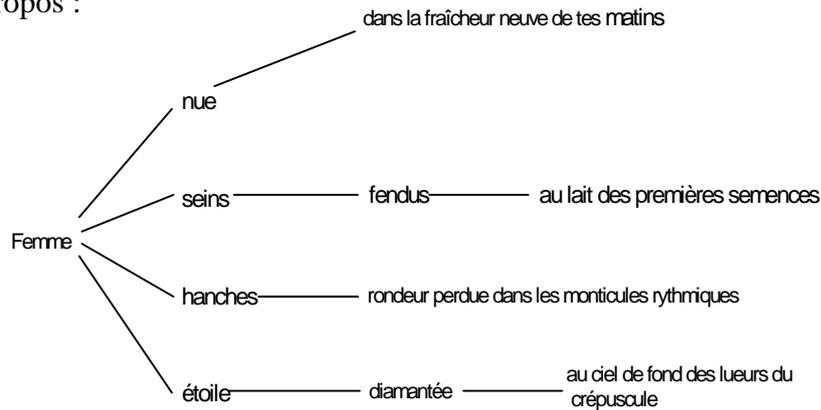
transformant plusieurs signes en un signe « collectif, c'est-à-dire en dotant de traits spécifiques identiques les constituants d'une séquence » (Riffaterre, 1978 : 90), l'expansion suit les modèles proposés par les systèmes descriptifs en intégrant les actualisations par des hypogrammes producteurs de signes. Celle-ci « *est donc le générateur majeur de signification* » (Riffaterre, 1978 : 67). En d'autres termes, les composants de l'hypogramme sont développés en générant le poème, comme dans le cas du poème « Larmes de soleil couchant » :

1. *Femme je te découvre toute nue*
2. *Dans la fraîcheur neuve de tes matins*
3. *Les seins fendus*
4. *Au lait des premières semences*
5. *La rondeur de tes hanches*
6. *Perdue dans les monticules rythmiques*
7. *L'échelon de l'épine flexible*
8. *Des saisons de tendresse*
9. *Ah ! L'allure des Diryankés³⁹*
10. *A la nonchalance du soir tombant*
11. *Les parfums sauvages*
12. *Les exaltations de passage*
13. *Entre les rires inondés*
14. *Des cœurs adolescents*
15. *Quelle étoile diamantée*
16. *Au ciel de fond*
17. *Des lueurs du crépuscule* (p.74)

Dans ce poème, l'unité textuelle "femme" en tant que sujet est transformée en complexes descriptifs par expansion à partir de certaines parties du corps de la femme. Chaque composante du paradigme obtenu est chargée d'attributs symboliques. Le schéma ci-dessous de la règle d'expansion, sur le modèle de celui proposé

³⁹ Note extraite du recueil : « diryanké : femme sénégalaise de grande prestance »

par Johanne Prud'homme et Nelson Guilbert (2006), illustre ce propos :



La femme est « toute nue » (vers 1), comme pour qu'aucun de ses atouts n'échappe au regard. Pour ajouter à son charme, la femme est dans un espace-temps, « Dans la fraîcheur neuve de tes matins » (vers 2), qui lui transfère sa « fraîcheur » inaugurale à la faveur d'un rapport de possession (« tes matins »).

Deux parties du corps de cette femme séduisent le poète qui en fait une description érotique : « seins » (vers 3 et 4), et « hanches » (vers 5, 6, 7, 8). Le poète finit par assimiler la femme à une « étoile » (vers 15), cet astre qui scintille « au ciel de fond /des lueurs du crépuscule » (vers 16, 17) qui annonce, ici, l'apparition d'un jour, par la proximité de « matins », et qui fait sortir l'espace des ténèbres grâce à son éclat « diamanté ». Les syntagmes nominaux « seins », « hanches », « étoile », « rondeur perdue dans les monticules rythmiques », les adjectifs qualificatifs « nue », « fendus », « diamantée », et les syntagmes prépositionnels « dans la fraîcheur neuve de tes matins », « au lait des premières semences », « au ciel de fond des lueurs du crépuscule » sont des expansions qui installent des équivalences et transforment plusieurs signes en un signe collectif, « femme » dont l'idéal est incarné par

les « Diryanké ». Ils constituent ainsi une conversion par expansion, constance qui modifie le sens de la phrase matrice dans le sens d'une motivation de l'hypogramme. La transformation par expansion de l'hypogramme « femme », en des variants successifs participe, ainsi, à la productivité et à la signifiante du poème.

La démarche sémiotique riffaterienne appliquée, dans cette contribution, à l'œuvre poétique *Les Voix de l'aube*, opère au niveau de la signification pour permettre au lecteur d'accéder à la signifiante. C'est ce que nous avons essayé de mettre en valeur dans notre synthèse de cette théorie, telle qu'exposée dans le premier point. Dans celui qui lui succède, nous avons tenté d'analyser les anomalies d'ordre logique et sémantique qui apparaissent dans le poème, constituant ainsi des agrammaticalités qui sont autant de manifestations de l'obliquité sémantique.

Dans un troisième point, nous avons envisagé d'appréhender l'hypogramme du point de vue de la règle de la surdétermination. Enfin, dans un quatrième et dernier point, l'hypogramme a été exploité selon la règle de la conversion combinée à celle de l'expansion. L'intérêt de cette démarche est d'offrir des outils qui permettent d'approcher scientifiquement la signifiante de la poésie, ou *semiosis*, en évitant les pièges de la signification et de la représentation, ou *mimesis*.

BIBLIOGRAPHIE

COURTES Joseph, *Analyse sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

FONTANILLE Jacques, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999.

GREIMAS Algirdas Julien, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Librairie Larousse, 1972.

GROUPE D'ENTREVERNES, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, PUL, 1979.

GULLENTOP David, *Poétique du lisuel*, Paris-Méditerranée, 2001.

HARDY Alain, « Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre », in *Langue française*, n°3, 1969, pp. 90-96. Alain Hardy cite en traduisant « Criteria for style analysis » de M. Riffaterre, in *Word*, 15, 1, 1959, pp. 154-174. Consultable sur le site :

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1969_num_3_1_5438>.

HEBERT Louis, *Dispositif pour l'analyse des textes et des images, introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, PULIM, 2009.

PRUD'HOMME J. et NELSON G., « Le langage poétique », dans HEBERT Louis (dir.), *Signo*, Rimouski (Québec), 2006. Disponible sur : <http://www.signosemio.com/riffaterre/langage-poetique.asp>

PRUD'HOMME J. et NELSON G., « La génération du texte », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), 2006. Disponible sur le site : <http://www.signosemio.com/riffaterre/generation-du-texte.asp>

RIFFATERRE Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

RIFFATERRE Michael, « Sémantique du poème », in *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, N°23, 1971, pp. 125-143. Disponible sur le site :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1971_num_23_1_978

RIFFATERRE Michael, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, 1978. Traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

RIFFATERRE Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

CORPUS

SALL Babacar, *Les voix de l'aube*, Paris, l'Harmattan, 2001.