



**HAL**  
open science

# Poétisation de l'espace “ Rue Princesse ” dans Les Naufragés de l'intelligence de Jean-Marie Adiaffi

Loukou Fulbert Koffi

► **To cite this version:**

Loukou Fulbert Koffi. Poétisation de l'espace “ Rue Princesse ” dans Les Naufragés de l'intelligence de Jean-Marie Adiaffi. Loxias, 2010, Doctoriales VII, 30. hal-04569953

**HAL Id: hal-04569953**

**<https://hal.science/hal-04569953v1>**

Submitted on 25 Nov 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

## Poétisation de l'espace « *Rue Princesse* » dans *Les Naufragés de l'intelligence* de Jean-Marie Adiaffi

Loukou Fulbert Koffi

### Résumé

Avec son roman *Les Naufragés de l'intelligence* publié à titre posthume, Jean-Marie Adiaffi inaugure une nouvelle esthétique qu'il n'aura pas le temps de développer : le roman *Nzassa* « genre sans genre » qui rompt sans regret avec la classification classique, artificielle de genre : roman, nouvelle, épopée, théâtre, essai, poésie ». Les pages 65 et 66 de cette œuvre laissent apparaître une peinture assez originale de l'espace « *Rue Princesse* ». Cette originalité tient au passage d'un type discursif (la description) à un autre (la poésie). La poétisation de l'espace découle principalement du système énonciatif qui met l'accent sur la subjectivité du personnage médiateur auquel s'identifie le narrateur. Cette subjectivité entraîne un regard peu objectif sur l'espace et influence ainsi le choix du mode textuel. À la réception, le texte descriptif qui est attendu comme type idéal de représentation de l'espace se trouve évincé par le texte poétique. La poétisation se fonde sur un traitement spécifique de la typographie qui mêle prose et verset, et du rythme qui se construit à partir de la disposition des masses syntaxiques et des procédés réitératifs. Elle découle également de la résonance lexicale et de la surcaractérisation de la lexie « *rue* » fonctionnant ici comme noyau rythmique et sémantique du texte.

### Mots-clés

poétisation, subjectivité, sémiostylistique actantielle, surcaractérisation, détournement générique

Côte d'Ivoire

Période contemporaine

## Introduction

Pendant longtemps considéré comme une catégorie accessoire du récit, l'espace suscite de plus en plus d'intérêt dans le monde de la critique. Cette catégorie narrative pourrait se définir sommairement comme le circonstant des actions narrées et le cadre d'accomplissement de la diégèse. En tant qu'espace de papier, elle se révèle principalement à travers la description. Ce type discursif alterne avec le récit et tient son sens, dans une relation différentielle, par rapport à celui-ci. « *Quand le discours narratif s'interrompt, il y a description ; quand le discours descriptif s'interrompt, il y a narration* », écrit Molinié<sup>1</sup>. Quant à Philippe Hamon, il perçoit la description comme la déclinaison d'un paradigme latent, ayant un principe organisateur, qu'il nomme système descriptif. Ce système se décompose en un pantonyme et en une expansion. Le pantonyme est la dénomination, la désignation

---

<sup>1</sup> G. Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1997, p. 174.

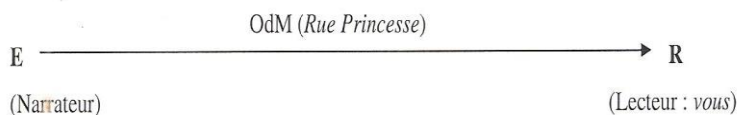
générale de l'objet à décrire. L'expansion, elle, se scinde en « *une liste de désignations spécifiques de la nomenclature*<sup>2</sup> » et en une somme de prédicats catégoriels. De par son statut énonciatif apparemment neutre, elle semble être vouée à l'information, à la production de l'illusion référentielle. Mais dans l'œuvre romanesque *Les Naufragés de l'intelligence* de l'Ivoirien Jean-Marie Adiaffi, la représentation de l'espace *Rue Princesse*, sans trahir les fondamentaux de la description, porte essentiellement sur un traitement artistique du langage qui rapproche ainsi le texte du genre poétique. Son intérêt réside, non dans la quête de vraisemblance qui use d'un langage translucide, mais dans l'agencement esthétique du matériel linguistique pour lui donner forme. Une telle option ne va pas sans poser des problèmes de généralité. Comment cet extrait d'œuvre romanesque peut-il échapper à la fois à la narration et à la description pour épouser les traits d'un texte poétique ? Notre analyse empruntera à la fois à la poétique des genres, à la stylistique générale et à la sémiostylistique de Georges Molinié. Cette analyse portera essentiellement sur les trois premiers paragraphes de la page 65. Mais nous aurons recours aux passages qui suivent pour situer le cadre énonciatif du discours.

## I. Énonciation et subjectivité

« *L'énonciation, écrit Benveniste, est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation*<sup>3</sup>. » Mais à première vue, l'énonciateur ne semble pas s'inscrire dans le « discours descriptif ». Du moins, les références déictiques ne relèvent pas de l'évidence. Pourtant, l'extrait entier se définit nécessairement par rapport à la *deixis*. C'est, du reste, ce que met en lumière l'approche sémiostylistique actantielle de Molinié<sup>4</sup>.

### I-1- Niveaux actantiels

La sémiostylistique actantielle de Molinié définit le texte littéraire comme un discours qui s'appréhende selon une hiérarchie de trois niveaux. Notre analyse ne prendra cependant en compte que le niveau I qui se présente ainsi dans le texte de référence :



Un tel schéma appelle un commentaire en trois points.

Le premier point est relatif à l'actant émetteur, « *le producteur obvie et immédiat du discours*<sup>5</sup> », le narrateur. Ce producteur fondamental ne présente aucune marque explicite dans le discours. Mais sa subjectivité n'y est pas moins présente<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Cité par G. Molinié, in *La stylistique*, Paris, PUF, 2001, p. 33.

<sup>3</sup> E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, p. 80.

<sup>4</sup> G. Molinié, *Sémiostylistique*, in *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993.

<sup>5</sup> G. Molinié, *Sémiostylistique*, in *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993, p. 49.

Le deuxième point porte sur l'objet du message (OdM) qui se réfère à l'espace *Rue Princesse*. La représentation de cet espace est le contenu véhiculé qui matérialise le discours littéraire.

Le troisième point, le plus important, se rapporte à l'actant récepteur<sup>7</sup>. Les marques textuelles de cet actant sont les déictiques de la deuxième personne que l'on trouve dans l'extrait suivant :

*Sur la terrasse du maquis Golgotha avec ses carpes, ses machoirons  
braisés à l'arôme mythique de gingembre aphrodisiaque qui vous enivre  
comme l'alcool fort, vous poursuit, vous "CUL-BITE" dans les coins  
sombres, noue votre bas-ventre en un serpent érectile... (p. 66)*

À quatre reprises, cette instance extradiégétique est sollicitée dans le discours descriptif à travers le pronom *vous* de la deuxième personne. Cette sollicitation explicite constitue une violation du code narratif dans la mesure où le narrataire est, en principe, exclu de la diégèse. Ce narrataire, c'est bien sûr la figure du lecteur dans le texte. On assiste ainsi à une confusion de deux niveaux actantiels différents. Le narrataire extradiégétique est appelé à intégrer le niveau diégétique et à se confondre ainsi aux personnages. L'intégration au niveau diégétique vise à faire de lui un participant actif de l'ambiance décrite, un témoin oculaire des scènes, un contemplateur immédiat de l'espace représenté. Une telle démarche produit surtout l'effet de développer le caractère pittoresque du texte qui se présente alors comme un tableau dynamique tombant sous les sens. La littéarité naît donc de la confusion de ces deux niveaux : le diégétique et l'extradiégétique. Et c'est au pôle récepteur que s'opère précisément cette confusion artistique.

Ce pôle tient une place de choix dans la sémiostylistique actantielle, qui relève des approches de la réception, car selon Molinié, c'est à ce niveau que se mesure la valeur de littéarité d'une œuvre. Cette valeur de littéarité est perceptible au niveau de l'horizon d'attente du récepteur. Dans le cas présent, cet extrait de texte narratif relatif à la représentation d'un espace est attendu comme un texte descriptif, privilégiant les descriptivèmes du type : indices spatio-temporels, énumérations abondantes, adjectifs épithètes, expansions du groupe nominal, etc. Ces caractérisèmes du texte descriptif ont pour effet d'objectiver la description et d'engendrer ainsi une illusion de réalité. Mais cet horizon d'attente se trouve dépassé et déçu par des faits de subjectivité et de connotation qui enlèvent au texte son objectivité et le font basculer subtilement de la description à la poésie. Ce fait de contremarquage constitue, selon Molinié, un puissant facteur de littéarité<sup>8</sup> car, en l'occurrence, un texte poétique est en principe, inattendu dans le roman<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Cette subjectivité se manifeste à travers le système connotatif et les subjectivèmes que nous aborderons aux pages suivantes.

<sup>7</sup> « La littéarité n'existe qu'à réception » écrit Molinié dans *Sémiostylistique*, in *Approches de la réception*, PUF, 1993, p. 26.

<sup>8</sup> G. Molinié, *Sémiostylistique*, in *Approches de la réception*, Paris, PUF, pp. 31-32.

<sup>9</sup> Il faut cependant reconnaître que le roman est un genre protéiforme qui tolère tous les autres genres. Mais il ne faut pas en déduire que la poésie constitue une marque spécifique du roman.

## I-2- Focalisation interne et subjectivité

Le rapprochement entre focalisation et subjectivité ne paraît pas évident *a priori*. En effet, la focalisation porte sur un type de rapport entre le narrateur et les personnages tandis que l'énonciation s'intéresse à la subjectivité de l'énonciateur, aux marques par lesquelles il s'insère dans son discours. Mais dans l'économie narrative, ces deux instances peuvent être amenées à se rapprocher. Dans la focalisation interne, par exemple, le narrateur s'identifie à un personnage et délivre les seules informations que ce dernier peut délivrer. La subjectivité du narrateur, très discrète, s'exprime donc ici à travers le regard du personnage médiateur. C'est précisément le cas dans la représentation de l'espace « *Rue Princesse* ».

Cette représentation se fait sans l'usage des déictiques personnels, ce qui n'enlève rien pourtant à la subjectivité du texte. Au contraire, la forte subjectivité du passage amène à se poser la question suivante : qui voit, qui décrit l'espace « *Rue Princesse* » ? La réponse ne se dévoile pas clairement dès le départ mais se révèle progressivement au fil des lignes.

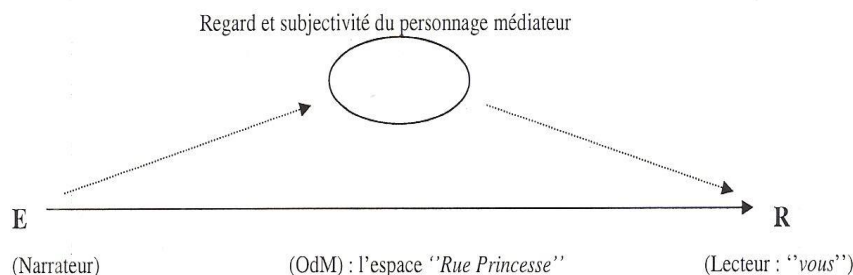
Les premières lignes se distinguent d'abord par une absence apparente d'indices de la focalisation, puis par l'usage de la tournure impersonnelle « *il faut* », signe d'une généralisation du point de vue :

*C'est là qu'il faut se terrer, faire le mort pour mieux voir le ruissellement multicolore de la vie Nguélé Ahué Manouenne by night. [...] C'est là qu'il faut se tapir pour s'initier aux codes ésotériques des mystères nocturnes de la Rue Princesse. (p. 66)*

Le double usage de la tournure impersonnelle « *il faut* » ne se rapporte à aucun référent précis. Cette tournure s'inscrit dans une généralité qui a tout le sens d'une norme établie en position ascendante. On est alors tenté de soupçonner un narrateur omniscient. Mais le brouillard se dissipe aussitôt dans les lignes qui suivent :

*Et c'est là que s'est embusqué précisément le commissaire Guégon. [...] Le commissaire Guégon, l'incorruptible, honore bien son double nom d'incorruptible et de « Guégon », le masque yacouba chasseur, traqueur de sorcier. Il a l'expérience des enquêtes délicates, dangereuses. [...]*  
*Pour réfléchir sur ce puzzle, il hèle la fessue serveuse en pantalon et chemise d'homme [...] les yeux grand ouverts sur cette marée humaine tantôt haute, tantôt basse. (p. 66)*

L'isotopie du regard se déploie à travers les lexies : « *s'initier* », « *chasseur* », « *traqueur* », « *enquêtes* », « *les yeux grand ouverts* ». Toutes ces lexies se rapportent au personnage dénommé « *Commissaire Guégon* » et signalent ainsi un cas de focalisation interne. C'est donc à travers le regard et la subjectivité de ce personnage que se fait la peinture de l'espace « *Rue Princesse* ». C'est lui l'observateur et l'enquêteur. Ainsi, sur la base du schéma de Molinié, nous pouvons proposer le nouveau schéma suivant :



C'est

le regard du personnage médiateur qui confère à la représentation de l'espace toute sa subjectivité. Cette subjectivité, absente au niveau des déictiques, est décelable à travers les lexies connotées et les subjectivèmes.

En somme, la subjectivité, résultat du regard tout aussi subjectif du personnage médiateur, influence le choix du mode textuel, provoquant ainsi un « détournement générique<sup>10</sup> ». La description cède le pas au genre poétique. En d'autres termes, l'on assiste à une poétisation de l'espace « *Rue Princesse* » sous le regard subjectif et esthétisant du personnage médiateur.

## II. Représentation de l'espace « *Rue Princesse* » : un cas de détournement générique

La représentation de l'espace s'inscrit le plus souvent dans le cadre du texte descriptif. Avec le roman réaliste en particulier, la description est envisagée dans sa relation au récit où elle sert à poser le cadre d'évolution des personnages<sup>11</sup>. Le traitement de l'espace « *Rue Princesse* », sans renoncer aux bases fondamentales du système descriptif présenté par Philippe Hamon, dépasse celles-ci et présente des caractéristiques propres au texte poétique. Ces caractéristiques se situent au niveau du rythme, de la typographie et du lexique.

### II-1- Rythme et typographie

Rythme et typographie sont intimement liés dans ce texte. Du moins, le rythme découle, dans une large mesure, de la typographie peu ordinaire. Cette typographie n'est pas tout à fait la prose comme on était en droit de s'attendre dans une œuvre romanesque, mais un savant mélange de prose et de verset. Le caractère prosaïque du texte pourrait se justifier par une relative linéarité sur la page. Mais cette linéarité n'est pas parfaite. Le texte s'organise en paragraphes, marqué chacun par un retrait

<sup>10</sup> Nous désignons, par le syntagme « *détournement générique* », le fait que le genre attendu dans le cadre d'une énonciation littéraire soit supplanté par un autre, inattendu en la circonstance.

<sup>11</sup> Notons cependant que la description a constitué « *un genre autonome dans la poésie descriptive du XVIIIe siècle, illustrée par Saint-Lambert (Les saisons, 1769) et Delille (Les jardins, 1782)* ». Voir J. Gardes Tamine M-C. Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, A. Colin, 2004, pp. 57-58.

d'alinéa. Ce retrait, ajouté au blanc (le saut de ligne) qui sépare les différents paragraphes, concourt à la mise en évidence de ceux-ci<sup>12</sup>.

En outre, le syntagme nominal « *Rue Princesse* » qui inaugure chacun des trois premiers paragraphes établit un parallélisme formel entre ceux-ci et consacre, par là même, leur unité syntaxique et typographique. La structure interne de ces trois paragraphes présente des similitudes. Citons, de façon particulière, la construction « apostrophe + périphrase » dans les extraits suivants :

*Rue Princesse ! Corridor de toutes les tentations...*  
*Rue Princesse, rue de la vertu et du vice...*  
*Rue Princesse, rue de la richesse facilement acquise...*

À l'apostrophe « *Rue Princesse* », sont adjointes les périphrases « *Corridor de toutes les tentations* », « *rue de la vertu et du vice* » et « *rue de la richesse facilement acquise* ». Le même lien syntaxique unit les phrases des différents paragraphes. Si l'on considère le verset comme une unité rythmique, l'on peut naturellement déduire que ces trois paragraphes présentent la structure et le fonctionnement du verset.

Notons également un déséquilibre volumétrique entre ces trois paragraphes. Le premier est composé d'une phrase, 29 mots et 44 syllabes ; le deuxième, de trois phrases, 63 mots 99 syllabes ; le troisième comporte trois phrases, 58 mots et 113 syllabes. Ce déséquilibre est le signe que la mesure n'est pas l'indice principal de l'organisation typographique du texte. Or, le verset et le paragraphe de la prose ont la particularité de s'émanciper de la mesure. La confusion entre paragraphe de la prose et verset se poursuit donc à ce niveau.

En somme, tous ces indices typographiques permettent de soupçonner le verset, même s'il faut admettre la forte concurrence de la prose.

Mais le verset déborde le paramètre typographique et « *doit son unité à son organisation rythmique, qui nécessite donc d'être plus "serré" que celle du vers*<sup>13</sup> ». La configuration du texte privilégie deux paramètres du rythme : le paramètre syntaxique et les procédés réitératifs.

Le paramètre syntaxique repose sur la ponctuation, et notamment sur la virgule. Celle-ci structure l'unité syntaxique qu'est la phrase en plusieurs masses de volumes inégaux. Le fait syntaxique qui se dégage est la non linéarité des phrases. Les versets sont construits à partir de phrases par parallélisme présentant au moins un redoublement de postes fonctionnels. Le premier verset nous en donne une idée assez nette :

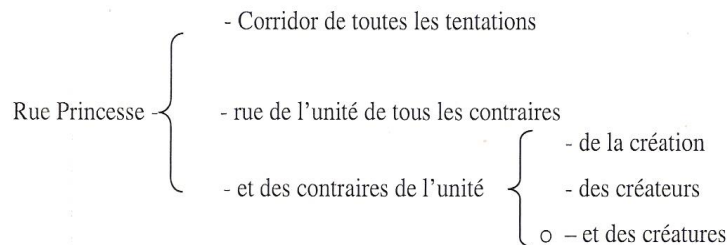
---

<sup>12</sup> Notons cependant que le saut de ligne ne concerne pas seulement les trois paragraphes, objet de notre étude. Cet indice spécifique ne fait que compléter les autres, plus évidents.

<sup>13</sup> G. Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, A. Colin, Paris, 2005, 4<sup>e</sup> édition, p. 105.

Rue Princesse ! Corridor de toutes les tentations, rue de l'unité des contraires et des contraires de l'unité de la création, des créateurs et des créatures.

Ce verset présente la configuration d'une phrase par parallélisme double (deux postes fonctionnels sont redoublés), construite sur un système ternaire. Ainsi, les syntagmes à valeur descriptive « *Corridor de toutes les tentations* », « *rue de l'unité des contraires* » et « *des contraires de l'unité* » constituent des redoublements de l'apostrophe « *Rue Princesse* ». En d'autres termes, l'apostrophe « *Rue Princesse* » se décline en trois variantes qui forment, avec elle, des équivalents sémantiques. La troisième variante (*des contraires de l'unité*) se convertit elle aussi en noyau rythmique, en complété syntaxique engendrant à son tour trois compléments syntaxiques : « *de la création* », « *des créateurs* » « *et des créatures* ». Cette structure complexe pourrait se présenter selon la figuration suivante :

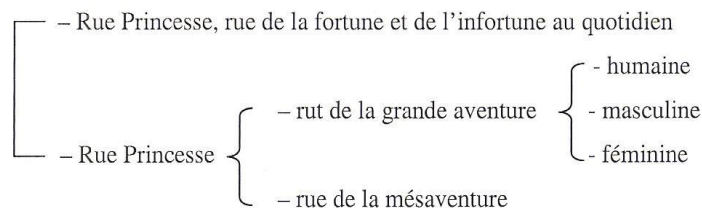


Le verset s'organise ainsi autour d'une structure étagée avec plusieurs compartiments par niveau.

Dans d'autres cas, le parallélisme par redoublement de postes fonctionnels s'accompagne d'une répétition de la même unité lexicale. On aboutit ainsi à un parallélisme complexe, comme dans la phrase suivante :

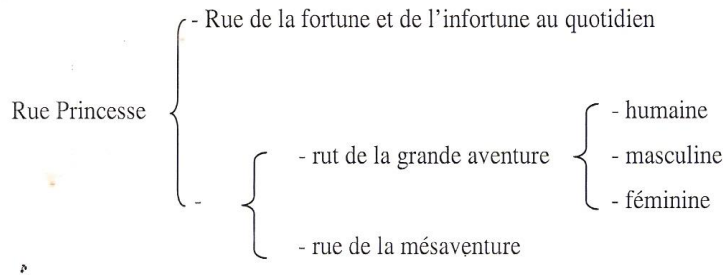
*Rue Princesse, rue de la fortune et de l'infortune au quotidien, Rue Princesse, rut de la grande aventure humaine masculine, féminine, rue de la mésaventure.*

Ce parallélisme pourrait se figurer ainsi :



La figuration suivante permet de synthétiser la précédente :





Cet étagement complexe est révélateur de la non linéarité de la phrase. Celle-ci est bâtie selon un parallélisme complexe, sur système ternaire. Le parallélisme se saisit à deux niveaux.

Au niveau de la macrostructure phrastique, l'on note, en même temps qu'un dédoublement du poste fonctionnel du syntagme « *Rue Princesse* », une répétition de ce même syntagme. Chaque occurrence du syntagme acquiert à son tour une organisation interne autonome. Nous entrons alors dans la microstructure, c'est-à-dire dans le fonctionnement interne de chaque occurrence du syntagme nominal « *Rue Princesse* ».

À ce niveau, la première occurrence présente un cas de parallélisme simple. Le syntagme nominal connaît un dédoublement sous la forme d'une périphrase : « *Rue Princesse, rue de la fortune et de l'in fortune au quotidien.* »

La deuxième occurrence se révèle dans une structure plus complexe. Le syntagme « *Rue Princesse* », lui-même seconde branche d'un cas de redoublement, se redouble à son tour à travers deux périphrases : « *Rue Princesse, rut de la grande aventure humaine masculine, féminine* » et « *rue de la mésaventure* ».

L'étagement se poursuit avec, cette fois, le développement de la première branche de cette deuxième occurrence. Plus exactement, au complété syntaxique « *la grande aventure* », s'assujettissent trois compléments syntaxiques, de nature adjectivale : « *humaine* », « *masculine* » et « *féminine* ».

Cette absence de linéarité éloigne le texte de la monotonie de la prose et lui imprime un rythme, par le retour régulier de structures syntaxiques semblables. Le « langage en valse » de la poésie prend ainsi le pas sur le langage linéaire la description.

Outre cet enchevêtrement complexe, un autre fait stylistique mérite d'être décrit : la dimension volumétrique de la phrase et de ses segments délimités par les signes de ponctuation (virgules, point d'exclamation).

La segmentation abondante des phrases donne lieu à des séquences syllabiques ternaires, quaternaires et en six temps. Le décompte (syllabique) montre bien que la

règle de la succession des masses croissantes est tantôt suivie, tantôt violée. Observons, pour cela, ces trois exemples :

(1) *Rue Princesse, rue de la vertu et du vice, du rêve et du cauchemar,  
rue de l'esclavage et de la liberté modernes.*

Les différentes masses syntaxiques comportent successivement 4, 9, 7 et 13 syllabes. La succession des masses est globalement croissante.

(2) *Rue Princesse, rue du soleil de minuit où la lumière en crue déborde  
en torrents, en cascades tumultueuses d'une magie ensorcelante.*

Le complété sémantique « *Rue Princesse* » comporte 4 syllabes. Ses deux compléments sémantiques en comportent respectivement 18 et 16. Si l'on omet le complété, on notera un équilibre approximatif entre les deux compléments.

(3) *Rue Princesse, rue de la richesse facilement acquise, aussitôt  
dilapidée.*

Les trois séquences se présentent selon le schéma syllabique suivant : 4//13//7. La phrase débute par une séquence brève (4 syllabes), passe par une séquence longue (13 syllabes) et s'achève par une séquence moyenne (7 syllabes). Le déséquilibre entre les masses successives est évident.

L'analyse des masses syntaxiques laisse apparaître des dispositions hétérogènes. Aucune disposition spécifique n'est privilégiée. Tout cela semble faire désordre. Mais il faut bien comprendre que le verset n'est pas une unité sémantique et logique, mais « *une unité pneumatique*<sup>14</sup> », soumise à l'émotion, et donc plus propice à la liberté créatrice.

Retenons, à ce premier niveau, que les structures d'étagements complexes et les dispositions hétérogènes des masses syntaxiques constituent les manifestations essentielles du rythme.

Le deuxième paramètre rythmique concerne les procédés réitératifs. Citons ici, et de façon principale, l'anaphore, l'énumération et certaines formes de parallélisme.

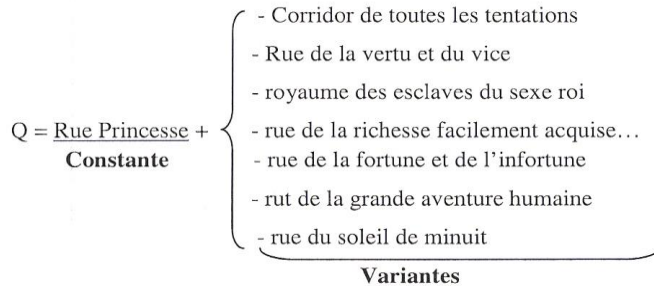
Avec sept emplois en trois paragraphes, l'anaphore « *Rue Princesse* » se présente comme le noyau rythmique du texte. Cette anaphore inaugure chacun des paragraphes et le structure de l'intérieur. Cet extrait nous en donne une idée :

Rue Princesse, rue de la richesse facilement acquise, aussitôt  
dilapidée. Rue Princesse, rue de la fortune et de l'infortune au quotidien,  
Rue Princesse, rue de la grande aventure humaine masculine, féminine.

---

<sup>14</sup> J. Gardes-Tamine et M.C. Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, A. Colin, 2004, p. 229.

Ce paragraphe concentre à lui seul quatre emplois de l'anaphore sur les sept. Le noyau rythmique ou constante<sup>15</sup> s'accompagne d'une série de variantes : « *rue de la richesse facilement acquise...* », « *rue de la fortune et de l'infortune...* », « *rue de la grande aventure humaine...* », « *rue de la mésaventure* ». Si l'on considère l'ensemble des trois paragraphes, l'on pourrait ainsi représenter la séquence (ou groupement) rythmique:



Le syntagme nominal « *Rue Princesse* » fonctionne, selon l'expression de Senghor, comme « *le mot accoucheur* ». Chacune de ses occurrences est suivie de la révélation d'un des signes qui lui sont asservis. Tout se passe comme si les différents signes qui constituent la variante se déployaient autour de la constante « *Rue Princesse* ». Mais c'est surtout l'anaphore qui sert de moyen de mise en évidence de ces signes.

À l'anaphore, il faudra adjoindre l'énumération. Celle-ci sert de fondement à la plupart des phrases dans les trois paragraphes. Elle procède par un redoublement des postes fonctionnels. Ces différents postes sont variés d'une phrase à l'autre et parfois à l'intérieur de la même phrase pour briser la monotonie de la construction syntaxique. Ainsi, dans la phrase

Rue Princesse, rue de la fortune et de l'infortune au quotidien, Rue  
Princesse, rue de la grande aventure humaine masculine, féminine, rue de  
la mésaventure

le poste fonctionnel du complété « *Rue Princesse* » est redoublé par les compléments « *rue de la fortune et de l'infortune au quotidien* », « *rut de la grande aventure...* » Et à l'intérieur du second cas de redoublement, le poste fonctionnel du

<sup>15</sup> Nous empruntons cette notion à la théorie du rythme de B. Zadi Zaourou sur la parole poétique en Afrique noire. Pour lui, le rythme naît du circuit ternaire de la parole (entre l'émetteur principal ou E1, le récepteur principal ou R2 et, entre les deux, un intermédiaire qu'il nomme « *Agent rythmique* ». Ce dernier est à la fois E2 et R1.) Sur l'axe E1-R1, c'est-à-dire l'axe émetteur principal – Agent rythmique, la séquence discursive est rythmée et se présente sous cette formule : Q = V + C. Q est la séquence, V la variante et C, la constante. La constante est le noyau fixe, l'élément invariable, donc le noyau rythmique. (Voir B. Zadi Zaourou, *La parole poétique dans la poésie négro-africaine. Domaine de l'Afrique de l'ouest francophone*, Thèse d'Etat soutenue sous la direction de Monique Parent, Université de Strasbourg, 1981, p. 570). Cette théorie rappelle en grande partie celle de J. Cauvin. Celui-ci parle de groupement rythmique pour la séquence, de noyau fixe pour la constante et d'élément variable pour la variante. (Voir J. Cauvin, *Comprendre la parole traditionnelle*, Edition Saint-Paul, Abidjan, 1980, pp. 19-20).

complément (adjectif épithète) apparaît trois fois dans « *la grande aventure humaine masculine, féminine* ». Le redoublement porte à la fois sur le complété et son complément syntaxique. Le complément affiche tantôt une valeur attributive (dans le cas du comparant métaphorique), tantôt une valeur descriptive (dans le cas du complément du nom et de l'adjectif épithète). Dans tous les cas, le redoublement du complément constitue un cas de surmarquage, donc une marque de littéarité participant de la poétisation de l'espace.

Les procédés réitératifs s'étendent aussi à certains cas de parallélisme, notamment aux cas de parallélisme oppositionnel comme le chiasme, l'oxymore et l'antithèse. Tous ces procédés mettent en évidence un jeu de mots qui n'est pas nécessaire « *pour la complétude sémantique du message*<sup>16</sup>. » Le discours littéraire se présente sous une forme alambiquée, complexe, qui attribue aux référents des valeurs et leurs contraires. En effet, l'espace « *Rue Princesse* » est à la fois la « *rue de l'unité des contraires* » et celle « *des contraires de l'unité* », la « *rue de la vertu et du vice, du rêve et du cauchemar [...], de l'esclavage et de la liberté modernes.* » Le parallélisme naît de la binarité des structures syntaxiques tandis que l'opposition découle du rapprochement des unités lexicales de sens contraires. Le retour régulier des structures concourt efficacement à imprimer un rythme au discours.

## II-2- Le lexique

L'analyse du lexique s'inspire de la stylistique générale de Georges Molinié, et prend en compte le signifiant et le signifié.

L'étude du signifiant porte sur quelques cas de dérivation et d'homonymie. C'est à travers l'énumération « *de la création, des créateurs et des créatures* » que se manifeste la dérivation. Ces trois lexies ont la particularité de relever de la même classe grammaticale : le substantif. Elles dérivent toutes du verbe « *créer* ». Mais il ne s'agit ni d'une dérivation régressive, ni d'une dérivation progressive puisque l'on ne note aucune adjonction d'affixe d'une lexie à l'autre. Chaque lexie est formée à partir de la racine lexicale « *cré* » et des suffixes « *ation* », « *ateurs* » et « *atures* » évoquant respectivement l'action, les auteurs et le produit d'un même acte. De ce point de vue, la dérivation se confond au polyptote<sup>17</sup>. La parenté morphologique et phonétique donne l'impression d'une répétition des variantes d'une même réalité. Cette adjonction de suffixes variés à la même racine lexicale développe une isotopie de la création et fait de l'espace représenté un lieu de découvertes originales.

Le cas d'homonymie découle, lui, du passage subtil de la lexie « *rue* » à la lexie « *rut* ». Au niveau de la face signifiante, aucune différence ne sépare les deux lexies. Cette différence se situe plutôt au niveau de leurs signifiés respectifs. L'unique emploi de la lexie « *rut* » au milieu de plusieurs emplois de « *rue* » crée un effet de contre-marquage, facteur de littéarité. Cette lexie est mise en évidence par l'unicité de son emploi. Ce cas d'homonymie induit un cas de synonymie. En d'autres termes, par cette résonance lexicale, la lexie « *rue* » acquiert subtilement le sens de

<sup>16</sup> G. Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1997, 3<sup>e</sup> édition, p. 37.

<sup>17</sup> C'est la proximité, dans le discours, de plusieurs formes d'un même mot.

« *rut* ». L'espace « *Rue Princesse* » devient alors le cadre idéal d'expression du *rut*, de la perversion sexuelle.

Le traitement du signifiant tire donc toute sa pertinence des jeux de mots et des procédés de création lexicale.

Quant à l'analyse stylistique du signifié, elle repose essentiellement ici sur les relations sémantiques et, précisément, sur les antonymes. Ceux-ci sont de deux ordres dans le texte : d'une part, les antonymes par adjonction de préfixe. C'est le cas dans ces oppositions : *fortune* Vs *infortune* ; *aventure* Vs *mésaventure*.

D'autre part, les antonymes sans adjonction d'affixes qu'on rencontre dans les oppositions suivantes : *vertu* Vs *vice* ; *rêve* Vs *cauchemar* ; *esclave* Vs *roi* ; *liberté* Vs *tyrannie* ; *acquise* Vs *dilapidée* ; *soleil* Vs *minuit*.

La liste, on le voit, est importante. La représentation de l'espace « *Rue Princesse* » se fonde sur une série de contradictions. Cet espace se présente comme une unité des contraires, une entité bipolaire alliant connotation méliorative et connotation péjorative. Par exemple, l'analyse sémique de l'opposition *liberté* Vs *tyrannie* donne le résultat suivant :

liberté	Vs	tyrannie
/état/		/Contrainte exercée/
/d'un homme/		/Par un homme/
/sans contrainte/		/sur un autre/
/affranchi/		/Oppression/

Ces oppositions profondes témoignent de l'ambivalence de la représentation spatiale. « *Rue Princesse* » symbolise un cadre de quête libertaire et d'expression de l'indépendance sans limite. Il en est ainsi parce que cet espace séduit. Mais il porte en lui-même les marques de son propre contraire. C'est pourquoi il se métamorphose en tyran et assujettit ses visiteurs. L'affectivité du narrateur, qui peint un tel espace, oscille entre l'euphorique et le dysphorique.

En somme, c'est par le jeu de sonorité et d'oppositions sémantiques que le lexique participe à la création poétique.

### II-3- « *Rue Princesse* » : un syntagme surcaractérisé

La caractérisation, selon Molinié, « *est le principal indice de littéarité*<sup>18</sup> ». Ce n'est donc pas, à proprement parler, un indice spécifique du texte poétique. Mais il faut bien reconnaître, d'une part, que la poéticité s'inscrit dans la littéarité<sup>19</sup> et,

<sup>18</sup> G. Molinié, *Eléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1997, p. 52.

<sup>19</sup> Molinié définit, en effet, trois types de littéarité : la littéarité générale qui distingue une œuvre littéraire d'une œuvre non littéraire ; la littéarité générique qui distingue un genre littéraire d'un autre ; et la littéarité singulière qui « *étudie la manière individuelle de chaque production littéraire*

d'autre part, que la poésie, parce qu'elle opère principalement sur le langage, offre suffisamment de matière à l'analyse stylistique de la caractérisation. Dans le cas d'espèce, les caractérisèmes de littéarité présentent des traits propres au texte poétique.

La marque la plus visible, mais pas nécessairement la plus importante, est l'usage du déterminant zéro dans le syntagme nominal « *Rue Princesse* ». Cette absence de déterminant, ajoutée à la majuscule aux initiales des lexies « *Rue* » et « *Princesse* », ainsi qu'à l'apostrophe, affecte à ce syntagme la valeur d'un nom propre. C'est ce glissement de la classe grammaticale du nom commun à celle du nom propre qui consacre la valeur caractérisante de ces lexies. On retrouve ici les cas d'apostrophe-personnification dont rend compte la poésie lyrique<sup>20</sup>.

La caractérisation résulte aussi de l'abondance des phrases averbales. La construction phrastique procède par un effacement de la copule « *être* », remplacée par le point d'exclamation ou la virgule. Cette structure particulière a pour effet de briser la linéarité de la phrase et de créer une relation plus naturelle entre l'apostrophe et ses reprises périphrastiques. Deux types de relation naissent de ces structures. Dans l'énoncé « *Rue Princesse, royaume des esclaves du sexe roi* », la pause marquée par la virgule établit entre les syntagmes « *Rue Princesse* » et « *royaume des esclaves du sexe roi* » une relation métaphorique, à valeur attributive. L'absence de copule dans cette métaphore donne l'impression d'une absence de propos et d'une simple réduplication du thème. Or, le redoublement « *royaume des esclaves du sexe roi* » n'est rien d'autre qu'un prédicat fonctionnant comme une métaphore. Dans la mesure où le comparant se présente comme une reprise apparemment banale du comparé, la mémoire a du mal à identifier d'emblée la rupture entre les isotopies dont relèvent ces deux syntagmes. Mais il en va autrement dans ce second énoncé : « *Rue Princesse, rue de la vertu et du vice...* ». La lexie « *Rue Princesse* » et son redoublement relèvent de la même isotopie, ce qui signale l'absence de métaphore. Ce redoublement présente plutôt une valeur descriptive puisqu'il évoque, de façon sommaire, des caractéristiques de son complété sémantique.

En somme, que ce soit avec la métaphore ou avec la périphrase, la phrase averbale constitue un puissant outil de la topographie.

Par ailleurs, la forte itération de la lexie « *Rue* » concourt efficacement à la création poétique. Les trois paragraphes de sept phrases au total recèlent 14 emplois de cette lexie, soit une moyenne de 2 emplois par phrase) et 7 emplois du syntagme « *Rue Princesse* » (soit, en moyenne, un emploi par phrase). À aucun moment, le pronom personnel « *elle* » n'est sollicité pour éviter la répétition, si gênante dans le langage normatif. Au contraire, la répétition est fortement désirée et s'affiche

---

*singulière ; c'est le domaine des innombrables études de style consacrées à tel ou tel auteur. », Sémiostylistique, in Approches de la réception, Paris, PUF, 1993, pp. 13-15.*

<sup>20</sup> Citons, entre autres exemples, « *O lac ! l'année à peine a fini sa carrière* » in « *Le lac* » de Lamartine et « *O libre France enfin surgie !* » in « *Lux* » de Victor Hugo.

comme la marque esthétique de base du texte. Cette saturation lexicale, tout en témoignant d'un cas de surmarquage, s'oppose à « *la marche de la prose* » et rappelle si bien « *la danse de la poésie* »<sup>21</sup>. Le texte perd sa linéarité et sa progression continue et acquiert « *un fonctionnement en valse* ».

Par delà cette marque, la caractérisation se fonde également sur l'ensemble des compléments non pertinents du nom. C'est ce que révèle la phrase : « *rue de la vertu et du vice, du rêve et du cauchemar, rue de l'esclavage et de la liberté modernes.* »

Les caractérisants de la lexie « *rue* » sont les compléments du nom « *de la vertu et du vice* », « *du rêve et du cauchemar* », « *de l'esclavage et de la liberté modernes* ». Ces compléments tirent leur valeur caractérisante d'une part, de la rupture de traits sémantiques entre la lexie « *rue* » [+ concret] et les lexies « *vertu* », « *vice* », « *rêve* », « *cauchemar* », « *liberté* » [- concret] ; et, d'autre part, de l'association des antonymes « *vertu et vice* », « *rêve et cauchemar* », « *esclavage et liberté* », par le moyen de l'oxymore. La logique langagière interdit de telles combinaisons. Mais leur association est révélatrice des contrastes saisissants, des contradictions frappantes de cette peinture.

## Conclusion

Au total, nous retiendrons que la poétisation de l'espace *Rue Princesse* est le résultat de la subjectivité qui domine le système énonciatif. Ce système part du narrateur comme émetteur au lecteur comme récepteur en transitant par le regard très subjectif du personnage médiateur. Cette forte subjectivité influence le choix du mode textuel, et la représentation de l'espace bascule ainsi du type descriptif au genre poétique. Cette poétisation a pour fondement majeur la typographie, le rythme, le matériel lexical et la surcaractérisation. La particularité de la typographie tient à un savant mélange de prose et de verset. Quant au rythme, il a pour fondement majeur l'organisation supra-syntagmatique de la phrase et les procédés réitératifs comme l'anaphore, l'énumération et les cas de parallélisme oppositionnel. Le matériel lexical, lui, se trouve surcaractérisé par la forte itération de la lexie « *rue* » et par le cas de contre-marquage dû à la présence impertinente de la lexie « *rut* ».

Toutefois, le passage d'un type discursif à un autre ou mieux, cette superposition de types discursifs ne surprend guère si l'on tient compte, d'une part, du fait que le roman est un genre protéiforme qui admet plusieurs genres, et d'autre part, du fait qu'Adiaffi inscrit cette œuvre dans l'esthétique du « *Nzassa* ». Ce mot Akan<sup>22</sup> désigne, en effet, une étoffe qui tire sa spécificité de la diaprure des cotonnades qui la composent.

ADIAFFI Jean-Marie, *Les Naufragés de l'intelligence*, Abidjan, CEDA, 2000

BACRY Patrick, *Les figures de style*, Paris, Belin, 1998

---

<sup>21</sup> Dans *Variétés*, Paris, Gallimard, 1944, P. Valéry parle, en effet, de « *la marche de la prose et de la danse de la poésie.* »

<sup>22</sup> Aire linguistique du centre, du sud et de l'est de la Côte d'Ivoire.

BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, 1974

CAUVIN Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*, Abidjan, Edition Saint-Paul, 1980

DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, A. Colin, 2005

DESSONS Gérard, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, Paris, Nathan, 2000

FROMILHAGUE Catherine et SANCIER-CHATEAU Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, A. Colin, 2004

GARDES-TAMINES Joëlle, et HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, A. Colin, 2004

JOUBERT Jean-Louis, *La poésie*, Paris, A. Colin, 3<sup>e</sup> édition, 2004

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'énonciation*, Paris, A. Colin, 1999

MOLINIÉ Georges, *Eléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1997

MOLINIÉ Georges, *La stylistique*, Paris, PUF, 3<sup>e</sup> édition, 2001

MOLINIÉ Georges et VIALA Alain, *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993

SUHAMY Henri, *La poétique*, Paris, PUF, 1997

ZADI Zaourou Bernard, *La parole poétique dans la poésie négro-africaine. Domaine de l'Afrique de l'ouest francophone*, Thèse d'Etat soutenue à l'université de Strasbourg sous la direction de Monique Parent, 1981

Jean-Marie Adiaffi, *Les Naufragés de l'intelligence*, Abidjan, CEDA, 2000, pp. 65-66

NB : Nous mettons en italique la deuxième partie du texte de référence qui, bien que ne concernant pas directement l'analyse, situe le cadre énonciatif et facilite ainsi l'étude. L'analyse porte donc essentiellement sur les trois premiers paragraphes.

-

Rue Princesse ! Corridor de toutes les tentations, rue de l'unité de tous les contraires et des contraires de l'unité de la création, des créateurs et des créatures.

Rue Princesse, rue de la vertu et du vice, du rêve et du cauchemar, rue de l'esclavage et la liberté modernes. Rue Princesse, royaume des esclaves du sexe roi, de la drogue, de l'argent, de la liberté sexuelle, de la tyrannie de l'alcool. Dans cette cité, tout est permis pour les esclaves solidement enchaînés avec l'or de leurs fantasmes.

Rue Princesse, rue de la richesse facilement acquise, aussitôt dilapidée. Rue Princesse, rue de la fortune et de l'infortune au quotidien, Rue Princesse, rut de la grande aventure humaine masculine, féminine, rue de la mésaventure. Rue Princesse, rue du soleil de minuit où la lumière en crue déborde en torrents, en cascades tumultueuses d'une magie ensorcelante.

*Pourquoi aller dans les îles lointaines, quelquefois si banales et si décevantes, pour chercher des émotions fortes, des images, des scènes exotiques ? Rue Princesse possède des paradis artificiels, des paysages, des nus qui défient les peintres les plus audacieux. Ses sites insolites recèlent des merveilles que l'on ne saurait découvrir nulle part ailleurs sur cette planète des hommes, sur cette terre des femmes que l'ouragan de l'amour dénude à toute heure de jour et de nuit.*

*Rue Princesse est une île, un lac miroitant, mirobolant. Et quand le vertige de l'alcool fait chavirer la barque de votre navigation sur le fleuve de la lumière reine,*



*les maisons qui marchent sur des échasses prennent la merveilleuse silhouette, en contre-jour, surréaliste, d'une cité lacustre. Rue Princesse est la rue vivante de toutes les mythologies et de tous les symboles. C'est la « Divine Comédie », c'est « Don Quichotte » et ses moulins à vent. Ce sont « Les Illusions perdues »...*

*C'est là, rue princesse, sur la terrasse du maquis « Golgotha », entre les boîtes de nuit, le « Millionnaire » et le « Maharaja ». C'est là qu'il faut se terrer, faire le mort pour mieux voir le ruissellement multicolore de la vie N'guélé Ahué Manouenne by night.*

*C'est là, en ce point stratégique, passage obligé de la foule riveraine, c'est sur cette terrasse de l'opulent maquis Golgotha, chemin de croix des poches trouées. C'est là qu'il faut se tapir pour s'initier aux codes ésotériques des mystères nocturnes de la Rue Princesse. Et c'est là que s'est embusqué précisément le commissaire Guégon. Sur la terrasse du maquis Golgotha avec ses carpes, ses machoïrons braisés à l'arôme mythique de gingembre aphrodisiaque qui vous enivre comme l'alcool fort, vous poursuit, vous « CUL-BITE » dans les coins sombres, noue votre bas-ventre en un serpent érectile, tracassier qui cherche à injecter son venin lacté dans n'importe quel vase de nuit, koulaba.*

*Le commissaire Guégon, l'incorruptible, honore bien son double nom d'incorruptible et de « Guégon », le masque yacouba chasseur, traqueur de sorcier. Il a l'expérience des enquêtes délicates, dangereuses. Celle-ci semble en être une.*

*Pour réfléchir sur ce puzzle, il hèle la fessue serveuse en pantalon et chemise d'homme et lui commande un whisky sec qu'il boit à petites gorgées, les yeux grand ouverts sur cette marée humaine, tantôt haute, tantôt basse, flux et reflux.*

**Loukou Fulbert Koffi** est assistant de stylistique et de poétique à l'université de Bouaké en Côte d'Ivoire depuis mars 2009. Sa thèse de doctorat, soutenue le 15 décembre 2008 à l'université de Cocody à Abidjan, porte sur : *La fonction initiatique dans la poésie négro-africaine*. Ses réflexions privilégient l'étude du symbole de degré anagogique, symbole issu en général des mythes et autres valeurs culturelles et cultuelles. Il travaille entre autres sur l'œuvre de Zadi Zaourou.